



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

DE LO DICHO: EL SILENCIO O LA CERTEZA Y EL DESLIZ

La canción cardenche de Saporiz, Durango.

Voz, espacio-tiempo y silencio

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA

MONTSERRAT PALACIOS PRADO

ASESOR:
DR. ROLANDO A. PÉREZ FERNÁNDEZ

México, D.F. 2007



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.

A Ignacio Palacios,
por la enorme dicha
de haberlo tenido como padre

A mi mamita hermosa,
por su gran ejemplo de entereza,
generosidad y fe.

A mis hermanas,
por ser mis mejores amigas y
a Laila, Mariana, Laura, Ligia y Betsabé,
por ser mis hermanas.

A mi amado Llorenç,
por tanta felicidad compartida,
por que a su lado he confirmado
que el amor, el arte y la vida
están cosidos a la misma estrella.

A Izaj y a Tziran Tziran,
por haber venido a enseñarme tanto.

Agradecimientos

Esta investigación me ha acompañado durante los últimos siete años y dicen que la vida se renueva en ciclos de siete... será. Lo cierto es que en el transcurso de todo este tiempo, mi andar ha dado vuelcos continuos de maneras insospechadas y todo mi caminar ha quedado siempre atravesado por la espinita del cardenche. Por esta razón mi deuda abarca innumerables sonrisas y rostros.

Gracias a todos los cardencheros por su generosidad, por hacer conmigo este trabajo. Gracias a Don Eduardo Elizalde y a Doña Marianita García por hacerme participe de su amor al canto, a Don Juan por sus *enseñanzas* cardencheras, a Don Regino por darse cuenta que “su Dios” es más importante que cualquier canción. A Don Bernabé Fabela por su pasión por la justicia. Le estoy profundamente agradecido a Don Toño Valles por su continua hospitalidad, a Doña Manuela por ser ella la verdadera “entrevistadora” de su comunidad, a Elena y a Gabriel Valles por darme cobijo al lado de sus hermosos hijitos. Gracias también a Don Lupe, a Don Genaro y a Don Fidel por compartir amablemente su tiempo, su experiencia y sus cantos, mi agradecimiento también a toda las personas de Saporiz, especialmente a Don Antonio Antunez y a Yolanda y Esteban por su amabilidad.

Gracias también al Lic. Juan Francisco Cázares por su información sobre la canción cardenche y los aspectos sociales de la región lagunera. Gracias a Guillermina Fermat Castro, promotora cultural de La Laguna por su amable colaboración.

Mi sincero agradecimiento a Gonzalo Camacho.

Mi profundo agradecimiento a Rolando Pérez Fernández.

Asimismo gracias a todos los profesores que han acompañado mi proceso de formación musical, gracias por su gran valía no sólo como investigadores y músicos sino también como bellos seres humanos: Susana González, Mario Stern, Guadalupe Martínez, Arturo Valenzuela, Salvador Rodríguez, Roberto Ruiz Guadalajara, Felipe Ramírez, Guillermo Contreras.

Mi especial agradecimiento al cellista y profesor Gustavo Martín por su ayuda continua en los trámites para mi titulación.

Gracias infinitas a Helmut Brenner por su metódico ejemplo y su gran apoyo.

Gracias a Jean-Jacques Nattiez por su sincera amistad.

A mis compañeros de la E.N.M. especialmente a Carina Serrano por su ayuda constante y a Patricia García y Carlos Ruiz porque la distancia no hace olvidar “tanta cosa vivida”, a Aurora, por su sonrisa jaranera, a mi buen amigo Ruy, a Mario Patrón, a Yoga Isis, Chema, Adrián, Adán y Noe a quien no tuve el gustazo de verlo por última vez.

A Alejandro Romero, amigo infinito.

A Ladidet compañera de peregrinaje.

A Rubén López Cano por sus valiosos comentarios y por tanto arroz compartido.

A mis amigos “españoles”: Alicia Duque, Ohiana Goigiana, Iraida Cano, Pilar y Palas, Fátima Miranda, Oscar Vidal y Paco de Asís, especialmente a la familia Barber Colomer.

Agradecimientos especiales a Gabriela Gómez Palacios, Cristina Gómez Palacios y Alberto Bima Alonso por su ayuda incondicional.

Ya que tuvimos la grande dicha
porque el Señor nos la concedió
de componer bonitas canciones
que la sirena nos enseñó.

Canción Cardenche

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
---------------------	----------

CAPÍTULO 1.

PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1	Procedimientos metodológicos	11
1.1	Límites geográficos de la investigación	11
1.2	Ocasiones de registro	11
1.3	Selección de colaboradores para este trabajo	13
1.4	Herramientas de grabación	14
1.5	Criterio de selección del <i>corpus</i> de estudio	14
1.6	Transcripción musical	16
1.7	Algunos apuntes sobre terminología	19
2	Marco Teórico	20

CAPÍTULO 2.

LA COMARCA LAGUNERA Y SAPIORIZ, DURANGO. UBICACIÓN, DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA Y CULTURAL

1.	La comarca lagunera	23
1.1	Ubicación geográfica	23
2	Sapioriz, Durango	25
2.1	Ubicación geográfica	25
2.2	Toponimia	26
2.3	Demografía, educación, salud y vivienda	27
2.4	Aspectos sociales, políticos y religiosos	28
2.5	Actividades y aspectos económicos	29
2.6	Manifestaciones musicales, fiestas y costumbres	32

CAPÍTULO 3.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA. UN INTENTO DE RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA CANCIÓN CARDENCHE

1.	La población originaria	35
2.	Migraciones y población naciente. El caso de las “repueblas”	37
2.1	Colonización y período de evangelización	37
2.2	La población con origen africano	44



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

2.3 Independencia, postrimerías del siglo XIX y Revolución	45
3. El Reparto agrario	54
4. El advenimiento de la radio	58
5. Institutos de cultura, apropiaciones desde la música popular urbana y Mercado	62
6. Conclusiones y Esquema general del capítulo 3	65

CAPÍTULO 4.

LA CANCIÓN CARDENCHE

1 ¿Polifonía?	69
1.1 Antecedentes generales sobre este concepto	69
1.2 Cuestionamientos	70
1.3 La canción cardenche como práctica polifónica en los estudios precedentes	71
1.4 Hacia una definición de polifonía para esta investigación	76
2 Descripción general de la canción cardenche: Aspectos socio-culturales, históricos y referencias <i>performativas</i>	79
2.1 El nombre	79
2.2 Las voces	81
2.2.1 Clasificación de las voces	81
2.2.2 “Llevar la canción”	85
2.2.3 Relaciones interválicas	88
2.2.4 “Pura voz”	89
2.3 El texto verbal	90
2.3.1 La trama	94
2.3.2 Estrategias narrativas	99
2.4 El basurero	112
2.5 Sobre la escucha	118
2.6 Acerca de la improvisación	123
2.7 Repertorio y ocasión	126
2.7.1 Algunas consideraciones de género. Espacios simbólicos	139
2.7.2 “Acardenchar”	147
2.8 Transmisión y conocimiento	152
3 Características musicales de la canción cardenche.	
Descripción general	157
3.1 Construcción melódica	157
3.2 Construcción armónica	159
3.3 Construcción rítmica	161

CAPÍTULO 5.

EL CANTO CARDENCHE

1	La voz	163
1.1	Disposición espacial de los cantores. Aspectos gestuales	164
1.1.1	Las metáforas del cuerpo	174
1.2	Técnica y estética del canto (Perspectiva etica (<i>etic</i>))	178
1.2.1	Emisión vocal	179
1.2.2	Formas de emisión vocal	184
1.2.3	De la “afinación”	196
1.3	Criterios estéticos y valores sociales (Perspectiva emica (<i>emic</i>))	199
1.3.1	“La pastilla”	200
1.3.2	“La voz natural” y “el pecho completo”	207
1.3.3	“Tener sentido”	208
1.3.4	“Cantar alegre”	209
2	Conclusiones sobre la voz en el canto cardenche	212

CAPÍTULO 6.

ESPACIO, TEMPORALIDAD Y USOS DEL SILENCIO

1	Sobre la percepción del Tiempo en música	215
1.1	Hacia una multitemporalidad que “canta” en simultáneo	217
2	Las Unidades Semióticas Temporales	220
2.1	Descripción de las UST	222
2.1.1	Descripción de los criterios morfológicos	227
2.1.2	Descripción de los criterios semánticos	228
2.1.3	Definición de otros conceptos	229
2.1.4	Definición de Frase y Fase	230
3	Aplicación de la Unidades Semióticas Temporales a tres casos concretos	231
3.1	Constitución del <i>corpus</i>	231
3.2	Procedimiento de análisis	232
3.3	Análisis a partir de las Unidades Semióticas Temporales encontradas	233
4	Sistematización de las Unidades Semióticas Temporales encontradas	255

5	Otros niveles de organización temporal detectados	261
5.1	Implicaciones temporales entre texto y música	261
5.2	La reiteración de figuras	267
5.3	Simetría y desfaseamiento	268
5.4	Los usos del silencio	273
5.4.1	Tipología de silencios	274
5.4.2	Esquema de silencios	288
5.5	Transcripciones temporalizadas	291
6	Conclusiones sobre la espacio temporalidad y el silencio en la canción cardenche	295
	CONCLUSIONES GENERALES	299
	APENDICE 1. CANTADORES Y CANTADORAS	309
	APENDICE 2. CREACIÓN DE FUENTES Y REVISIÓN COMENTADA	352
	LISTADO DE EJEMPLOS SONOROS	382
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FONOGRAFICAS	389

INTRODUCCIÓN

El porqué de la elección del tema.

Algunos años antes de comenzar a estudiar etnomusicología inicié la carrera de canto en la Escuela Superior de Música (INBA), participé en diferentes óperas y conciertos-recitales, y durante algunos años trabajé como soprano en el Coro Nacional de México. Esta experiencia inicial me llevó a observar que la educación profesional del canto continuaba inscrita dentro de la dicotomía del “eterno artístico” (arte culto-arte popular) con la enseñanza de la “impostación vocal” como única y “cultiva” forma de cantar, por un lado, y por otro las formas vocales tradicionales (que no se enseñan) y que siguen ocupando un lugar de menor categoría.

El cuestionamiento de estos valores, sobretodo por la tremenda limitación que implica para las infinitas posibilidades de la voz, permitió acercarme, de manera autodidacta, a otras formas de canto. Durante los últimos dos años de los cursos de etnomusicología comencé una búsqueda de las expresiones vocales principalmente de México (pero no sólo), venidas de tradiciones distintas al canto académico occidental. Me encontré así con las técnicas de yodel de Malawi, Namibia, Suiza, y con las emisiones del son huasteco; con las voces travestis en las óperas de Pekín y entre los Miskitos de Honduras; los juegos vocales entre los Inuit de Canadá y los Ainu de Japón; las heterofonías de los Bereberes; las polifonías de los pigmeos de Centro África o las polifonías acordadas de los cantos de tenores en Cerdeña, Italia; los cantos de curación *a capella* de los Lacandones del sur de México, por mencionar algunos pocos de entre la infinidad de riquezas vocales que permean nuestro mundo. En esta búsqueda conocí la canción cardenche, a través de un disco, en la fonoteca de la Escuela Nacional de Música¹. Fascinada por las voces cardencheras me dirigí a Sapioriz, ranchería ubicada en la comarca lagunera en el estado de Durango, lugar del que parte la investigación etnomusicológica que aquí presento.

¹ Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción Cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC-1071; 1ª ed. 1978, México, D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Planteamiento general

Una de las manifestaciones musicales más representativas de la comarca lagunera del norte mexicano es la canción cardenche, género polifónico cantado principalmente por campesinos y asociado con la tregua que procede al finalizar el trabajo en el campo. Si bien la canción cardenche tuvo su auge a fines del siglo XIX y hasta finales de la década de los años 40 del siglo pasado, sobre su origen se arguye: 1) la herencia hispánica procedente de las polifonías religiosas llevada a la región lagunera a mediados del siglo XIX;² 2) ser una manifestación vocal propia de la población originaria, desarrollada en las cuevas por imitación de los aullidos de coyotes;³ 3) tener procedencia africana y manifestarse como un tipo de canción grupal en el que se imitaban instrumentos musicales con la voz ⁴.

La canción cardenche, o *cardencha*, como la llaman en esta zona, es una de las pocas manifestaciones musicales en México en donde la voz es protagonista; no es un cantar que se va haciendo al son de los instrumentos, ni es un cantar independiente de la voz del otro, sino aquello que se va entretejiendo en la confluencia de diferentes voces: tres voces; antes cuatro o hasta cinco. Su conformación, uso y ejecución transporta repetición pero también improvisación y, como toda manifestación tradicional, también desentraña diferencia, cambio, memoria y olvido. Cada canto es como una muestra en donde el tiempo se unifica, donde antes y después son “ahora”, donde el sentido no se conforma sólo con lo sonante sino que además hace relevante lo silenciado. El acontecimiento sonoro, aquí es también silencio sonoro. El ritmo es libre y está regulado por cada cantador, es por esto que no puede ser constreñido a una unidad metronómica fija. El entramado polifónico marca sus propias normas de acuerdo con la canción que ocurra.

Es más usual que las cardenchas sean cantadas por hombres; sin embargo, las mujeres también cantan, y de la misma manera, el entretejido vocal se va haciendo de melismas seguidos de notas largas, y de largas pausas, estas últimas, no siempre coincidentes ni con el final de la frase musical ni con el de la palabra en el texto. Sonidos y silencios no únicos ni solitarios, sino en múltiples confluencias y asociaciones no siempre simultáneas. Superposición de tiempos personales que insertos

² cfr. Lozano, 2002; Vázquez Valle 1978, ver el Apéndice 2

³ Martínez 1999:14 ver el Apéndice 2

⁴ Cázares, Ugarte (Entrevista personal) ver el Apéndice 2

en una colectividad poliheterofónica de voces forman cada una, por decirlo así, “una persona colectiva” y un tiempo integrado en una misma unidad de acción.

Las cardenchas son canciones de amor y desamor, de desprecio- como dicen sus ejecutantes-; solían cantarse en los antiguos basureros y todavía hoy, para cantarlas, sus intérpretes se han de ahogar la garganta en aguardiente.

La canción cardenche ha llamado la atención de muchos investigadores debido a su condición polifónica. Desde la perspectiva de nuestro trabajo, las características musicales de este género vocal no recaen solamente en este rasgo; su singularidad también reside en otros aspectos:

- 1.- El tipo de emisiones vocales
- 2.- Su peculiar conformación de espacio y tiempo
- 3.- Los usos del silencio

Desde los primeros acercamientos a la canción cardenche se evidenciaron las características antes descritas, y uno de los objetivos en el trabajo de campo fue el de observar si los rasgos arriba numerados eran culturalmente relevantes y si su ejecución estaba vinculada con una práctica social concreta o, si sus “criterios de pertinencia” recaían en estos o en otros aspectos. Así, al adentrarme en esta tradición musical mediante el trabajo de campo y conocer de “viva voz” a las cardencheras y cardencheros si bien no se desmintieron mis supuestos acerca de la importancia del silencio y de las características temporales en la creación de sus cantos, sí se observó que éstas eran más importantes para los cardencheros viejos que para los “jóvenes” (como ellos llaman a los cardencheros que rozan ya los 60 años), y si mis frágiles supuestos iniciales daban por sentada la vigencia y vitalidad diacrónica de esta tradición, esa idea se desmintió cuando durante el trabajo de campo se comprobó que las canciones cardenches están a punto de desaparecer y que la nueva generación de cardencheros:

- a) es escasa (actualmente hay sólo cuatro cardencheros),
- b) no tiene interés por “heredar” estas canciones.

Se observó, asimismo, que entre las mujeres se conservan también este tipo de cantos y, si bien el repertorio de “cardenchas” es más frecuente que se lleve a cabo por hombres, también hay mujeres autodenominadas “cardencheras” quienes, además de cantar estas canciones, conservan un importante repertorio de tipo religioso, el cual igualmente corre el riesgo de desaparecer.

Si bien en este trabajo no se profundizará en los cantos realizados por las mujeres, consideramos la importante labor de ciertas cantoras, por lo que se incluirán algunas referencias en torno a su voz, a sus prácticas preformativas, además de ejemplos musicales cantados por ellas.

Hipótesis

Una de las premisas de las cuales partí para el desarrollo de esta investigación, es la comprensión de que el sonido en general y el canto y la canción cardenche en particular, no es un fluido revelador de la realidad, sino que, como toda herramienta cognitiva, es sobre todo un “creador de realidad”. La realidad que revela el cardenche es la que él mismo ha construido, sobre la base de las categorías mentales, heredadas, adquiridas, sociales, culturales, y de los procesos históricos en los que ésta ha sido parte fundamental.

Así, la hipótesis de este trabajo se enuncia a partir de cuatro puntos específicos:

- 1) La canción cardenche es una manifestación vocal polifónica cuya formación advierte rasgos de asimetría vertical y desfases temporales que están cercanos a las prácticas propias de la heterofonía.
- 2) Las características de emisión vocal reflejan aspectos emotivos, valores sociales, formas cognitivas y códigos culturales compartidos por la gente de la comunidad.
- 3) La inclusión de silencios favorece la articulación del texto y la realización de prácticas sociales. El silencio, las pausas y los “huecos” en la palabra no se constituyen como una ausencia de canto sino que forman parte de él. El silencio además deviene importante organizador temporal.

4) La canción cardenche plantea una multitemporalidad en la que cada cantor genera una entidad temporal propia a la vez que éste se convierte en sujeto productor de tiempo.

Con el fin de contrastar la hipótesis arriba planteada fue necesario formular interrogantes específicos para profundizar en cada uno de los aspectos señalados.

Para el estudio de la voz:

- ¿Qué estipulaciones estéticas son relevantes para cantar cardenchas?
- ¿Existen categorías específicas para nombrarlas?
- ¿Cómo son las formas de emisión vocal?
- ¿Los cantores establecen algún tipo de discurso en torno a su canto, a sus cualidades vocales, al uso de su voz?
- ¿Qué aspectos sociales, culturales, históricos subyacen en la elaboración del canto?

Para el estudio del tiempo y el espacio:

- ¿De qué manera se realiza la apropiación particular del tiempo para crear una espacio-temporalidad conjunta?
- ¿Cuáles son los rasgos temporales que organizan la polifonía, entendida ésta como una conformación espacial específica?
- ¿Cómo se estructuran el texto, el silencio y el canto para favorecer esta conformación espacio-temporal?
- Si cada cantor genera una entidad temporal propia a la vez que se convierte en sujeto productor de tiempo, ¿qué sucede cuando este fenómeno se expone de forma continua (mientras la canción ocurre) y cuando, sin acuerdo previo, el cantor se convierte simultáneamente en constructor del tiempo que el otro le ha propuesto y en hacedor del tiempo que el otro articulará?

Para el estudio del silencio:

- ¿Existen razones estipuladas tradicionalmente para la inclusión de silencios en la estructura sonora?
- ¿Adquieren significación estética para los que cantan y para quien los escucha?
- ¿Cómo se estructuran y cómo funcionan dentro del discurso musical?

Objetivo

Esta investigación pretende hacer explícitas las formas en que los distintos cantores de Saporiz utilizan sus voces, la manera en que éstos se conforman como constructores de espacio y de tiempo, y las condiciones en que sus estrategias polifónicas devienen entramados de silencio y canto.

Por lo que se propone describir:

- 1.- Cómo funcionan las voces en el trayecto espacio-temporal de la canción
- 2.- Cómo suena cada aspecto vocal en la conformación de la polifonía
- 3.- Cómo calla cada voz en el desarrollo de su entramado

Estos tres rubros a su vez, funcionarán como preguntas ejes para esta investigación.

Con este trabajo se intentará contribuir al conocimiento de esta singular forma de polivocalidad. Asimismo, se espera despertar cierto interés en la escucha del silencio, en las sutilezas que descubre una emisión de voz, y en los espacios y tiempos contruidos.

De manera prioritaria, este texto espera ser un testimonio útil para los pobladores de Saporiz.

Estructura del trabajo

Después de esta Introducción, la presente investigación está organizada en seis capítulos. El primero explica los procedimientos metodológicos empleados y describe el marco teórico general. En el segundo capítulo se ubica geográficamente la región de estudio y se describen las características geográficas, aspectos socioculturales y políticos, demográficos, desarrollo económico, formación educativa y religiosidad de Saporiz, Durango. Este segundo capítulo concluye con una revisión somera sobre las principales manifestaciones musicales de la región distintas a la canción cardenche.

En el capítulo tres, se intenta elaborar una reconstrucción histórica de la canción cardenche haciendo referencia a las distintas teorías acerca del origen de esta manifestación vocal y que, hasta el momento, no se encontraban organizadas ni sistematizadas con este fin. Asimismo, se ubican –a manera de contextualización histórica- los acontecimientos en los que la canción cardenche ha sido protagonista.

El capítulo cuarto está dedicado al estudio de la canción cardenche. En el primero de sus apartados se define e identifica la noción de polifonía para clarificar la manera en que esta categoría será entendida a lo largo de la tesis, en el segundo apartado se realiza una etnografía de la canción, se describen las características de sus elementos formantes y el desarrollo histórico de éstos, se hace referencia a la situación de producción-recepción, ejecución-consumo, a los cambios y permanencias, así como a la situación de *performance*. En el tercer apartado se realiza una descripción general de las características musicales de la canción cardenche.

El capítulo cinco estudia aspectos específicos del canto cardenche, por lo que está dedicado al estudio de la voz, a la técnica y estética del canto y a los criterios estéticos y valores sociales que determinan su emisión. Para su estudio se hace una diferenciación *ética-emica*.

A lo largo de todo este capítulo se propone un marco teórico específico y se recurre en todos los casos al uso de entrevistas como criterios de autoridad.

Este apartado incluye los ejemplos vocales estudiados en un disco compacto adjunto.

En el capítulo seis se plantean los conceptos de espacio-temporalidad y silencio como elementos rectores del análisis musical y como rasgos distintivos de la canción cardenche.

Definición de categorías

Cabe aclarar que a lo largo de todo el texto y específicamente a partir de los capítulos cuatro y cinco, se ha realizado una distinción explícita entre CANTO cardenche y CANCIÓN cardenche. Esta necesidad surge a partir de la lectura de estudios precedentes sobre este tema. En éstos, se usan ambos términos de manera sinónima, recayendo el significado de estas nociones en la concepción de un género polifónico cuyas características describen a la canción más que al canto. Desde mi punto de vista, la canción forma parte de un repertorio más o menos estipulado con una forma más o menos establecida, mientras que el canto es el lugar de la subjetividad y el espacio que hace posible el cambio, la innovación, e incluso, la libertad improvisatoria que influirá, por supuesto, directamente en la canción como forma. Si la canción expresa una dimensión cultural colectiva, el canto expresa además una dimensión orgánica individual, una pluralidad mucho más compleja de mensajes, un conjunto inacabado y en constante movimiento donde cada voz está cifrada a partir de la experiencia irrepetible de cada persona. El canto hace a la canción y a su vez se deja moldear por ella, son parte de lo mismo pero evidentemente, no son lo mismo, por esto aquí no he querido emplearlos como sinónimos, y en los capítulos 4 y 5 insistiremos en sus especificidades.

Así mismo, dada la importancia que tiene el concepto de polifonía para la comprensión de la canción cardenche y debido a que en estudios precedentes ésta se da por inscrita sin definir como se concibe. Como ya hemos señalado, iniciaremos el capítulo 4 haciendo referencia a los antecedentes generales sobre este concepto, al empleo que de este término se hace en investigaciones anteriores para entonces proponer nosotros una definición operativa del término para esta investigación.

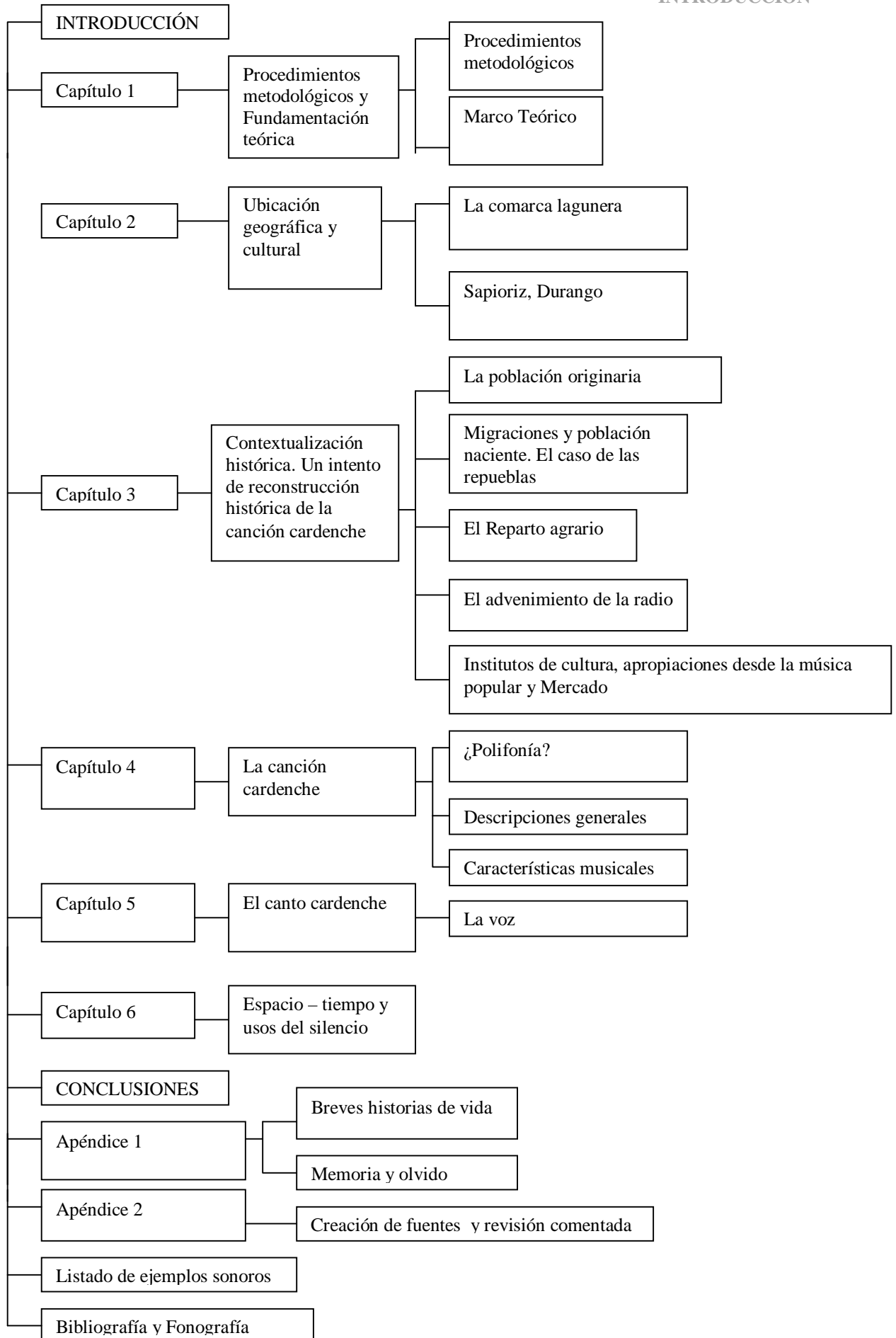
Tras las conclusiones se disponen dos Apéndices:

El Apéndice 1 está dedicado a las cardencheras y cardencheros protagonistas de este trabajo, y quiere servir de testimonio útil para ellos. Éste Apéndice está dividido en dos secciones. El primero reúne breves historias de vida narradas por los mismos cantores y cantoras: Memoria histórica, social, colectiva, entretejida de recuerdos familiares, nombres de antiguos cardencheros, sentimientos personales y anécdotas que inciden en la elaboración de sus cantos. La segunda parte está dedicada a los

cardencheros muertos, algunos de los cuales todavía conocí durante mis primeras estancias en Sapioriz. Las dos secciones de este apartado han sido estructuradas a partir de las entrevistas etnográficas y las notas realizadas en los diarios de campo, por lo que el elemento de subjetividad es inevitable.

El Apéndice 2 Corresponde a la creación de fuentes y a la revisión comentada de las fuentes utilizadas. Este Apéndice está organizado mediante tres rubros generales. El primero corresponde a la exposición de las fuentes primarias o fuentes de primera mano, el segundo a las fuentes secundarias empleadas. El tercer rubro está formado por un cuadro general que intenta una descripción a manera de reseña de (utópicamente) todo (o al menos *casi* todo) el material escrito y grabado de la canción cardenche hasta el año 2007, y en cierta medida funciona a manera de Estado de la cuestión de la canción cardenche. En la sección de Fuentes se incluye un cuadro general en el que se ubican, entre otros, los datos de cada uno de los colaboradores de esta investigación (nombre, año de nacimiento, ocupación). Se recomienda mirar esta información antes de dar paso a la lectura de la tesis para así, tener una idea general de quiénes son los protagonistas de este trabajo.

Asimismo se incluyen cuatro discos compactos, uno de ellos con los ejemplos sonoros analizados en los capítulos 5 y 6; otro con 11 fragmentos de canciones cantadas por mujeres (hasta ahora no existían grabaciones editadas de canto cardenche femenino) y una grabación inédita con las cardenchas registradas durante el trabajo de campo realizado en mayo de 1998.



CAPÍTULO 1

PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1 Procedimientos metodológicos

1.1 Límite geográfico de la investigación

A partir de las últimas dos décadas, la canción cardenche se ha realizado, principalmente, en las regiones de La flor de Jimulco en Coahuila y Saporiz en Durango ⁵. Los cantores de La flor de Jimulco, además de cantar cardenchas, se han distinguido por cantar corridos acardenchados mientras que los cantores de Saporiz, aunque conocen este género, casi no lo practican.

Con la finalidad de centrar la investigación en la canción cardenche, se decidió trabajar únicamente con los cardencheros y cardencheras de Saporiz.

A pesar de las similitudes que mantienen con la canción cardenche, aquí no estudiaremos el corrido acardenchado ni el repertorio de tipo religioso, ya que para los cantores de Saporiz éstos no son considerados como canción cardenche.

Para los fines de reconocimiento y contextualización de la zona de estudio se visitaron los poblados de La Loma y El Ranchito, ambos muy cercanos a Saporiz, ya que además de compartir geografía comparten historia, pobladores y también cantores.

1.2 Ocasiones de registro

Se realizaron dos visitas a la región de Saporiz, la primera del 21 al 24 de mayo de 1998 y la segunda del 9 al 22 de enero de 2000. A la primera asistieron, además, el Dr. Gonzalo Camacho y los alumnos Patricia García, Carina Serrano y Carlos Ruiz, integrantes del equipo de etnomusicología de la asignatura *Trabajo de campo* de la Escuela Nacional de Música.

⁵ Se sabe que se cantaban cardenchas, al menos hasta 1977, fecha en que se obtiene el primer registro sonoro de estas canciones en: San Pedro, Matamoros, Parras, Sombreretillo, Juan E. García, la Loma, La goma, Mapimí (cfr. notas al disco en: Vazquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción Cardenche*, colección "INAH, no. 22", Disco MC-1071; 1ª ed. 1978, México, D.F.



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.

Los registros sonoros se hicieron en distintas modalidades de evento: en la primera visita (1998) los cardencheros se reunieron en casa del cantador Don Guadalupe Salazar. El lugar fue elegido por ellos, y la cita se concertó específicamente para que nosotros los grabáramos.

Durante este mismo viaje se registraron también los cantos de las mujeres. La grabación se llevó a cabo en casa de la cantora Doña Marianita García.

En la segunda visita a Sapioriz se realizaron cuatro registros más: el primero durante el “taller de canto cardenche” organizado por el Lic. Francisco Cázares, subdirector de la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna. Este taller se llevaba a cabo todos los jueves en casa del cantador Don Toño Valles. El segundo registro se realizó, fuera del ámbito del “taller”, en casa de Don Toño Valles quien amablemente me hospedó durante mi estancia en Sapioriz. El tercer registro surgió al ir a “buscar” a un antiguo cardencherero (Don Bernabé Fabela) en el poblado de La Loma (cabecera municipal de Sapioriz). La cuarta ocasión de registro fue en la casa de Don Eduardo y Doña Marianita, antiguos cardencheros.

Únicamente en dos de las ocasiones de registro mencionadas hubo participación de la población local como “espectadores”. En ambas, la gente se acercó de manera espontánea: La primera (1998), encontrándonos en casa de Don Lupe, algunos amigos y parientes se acercaron a oírlos cantar. Todos oían pero ninguno cantó. Una segunda ocasión ocurrió durante el registro realizado en La Loma, en donde fueron los niños, nietos de los cardencheros, quienes se acercaron a oír los cantos⁶.

Asimismo, el 12 de noviembre de 1999, pude registrar una presentación en público realizada por el Museo de Culturas Populares en México D.F., a la que fueron invitados los cardencheros con motivo de los encuentros anuales realizados por el PACMYC⁷.

⁶ Cabe mencionar que los jóvenes no muestran interés por este tipo de cantos; por el contrario, los niños sí gustan de estas canciones, por lo que nos atrevemos a aventurar que si ahora existe un “vacío generacional” en el aprendizaje y ejecución de la canción cardenche, es probable que éste sea subsanado en generaciones futuras.

⁷ En 1995 los cardencheros fueron beneficiados por el PACMYC (Programa Nacional de Apoyo a la música popular). En 1999 se realizó un encuentro con algunos de los grupos que habían sido beneficiados con aquella iniciativa.

1.3 Selección de colaboradores para este trabajo

El criterio principal para la selección de los colaboradores durante el trabajo de campo fue su conocimiento y participación de la tradición, por lo que se realizaron entrevistas a todos los cardencheros y cardencheras de Sapioriz, a las esposas de los cardencheros aún cuando estas no fueran cantoras, a los hijos y parientes de los cantores para conocer sus impresiones acerca de estos cantos y a algunos de los niños y niñas de esta ranchería. Durante las visitas a los poblados de La Loma y El Ranchito se entrevistaron a cinco de las personas más ancianas del lugar para contextualizar, a través de la memoria histórica, los sucesos representativos en torno al canto (aún cuando los entrevistados no fueran cantores), así como de los acontecimientos de carácter histórico nacional y regional, como lo fueron la Revolución y el Reparto agrario.

Con la finalidad de conocer el criterio de personas con competencias diversas y fuera de la comunidad de Sapioriz, en la ciudad de Torreón se realizaron algunas conversaciones con los músicos del Instituto de Arte Integral de La Laguna, con la Mtra. Martha Venegas, directora de la Biblioteca de la Presidencia Municipal de Lerdo, así como gente en la calle (estudiantes, amas de casa, tenderos, ancianos etc.). Nos sorprendió el hecho de que, fuera de Sapioriz, un gran número de los “entrevistados” nunca habían oído hablar de la canción cardenche.

De la misma forma se realizaron algunas conversaciones con el sociólogo Francisco Cázares, subdirector del Instituto de cultura de La Laguna, encargado de “mantener viva” -como él mismo señaló- “la tradición de la canción cardenche”.

En total se realizaron 180 hrs. de entrevistas sobre temas específicos, 8 horas de registro de carácter etnográfico en video, registro fotográfico y 15 horas de cantos en las distintas ocasiones antes descritas.

Debido al carácter amable y hospitalario de los Sapioreños, y a pesar de mi breve y discontinuo contacto con ellos, la observación participante se dio casi de manera espontánea. Durante mi segunda visita a la zona, después de re-conocerme y conocer el motivo de mi presencia (una suerte de primera “aprobación” del proyecto que en parte antecede a la labor del “Consejo Académico” de cualquier Institución). Doña Manuela, esposa del cardencherero Don Toño Valles, me presentó a tantas personas como consideraba importantes para este trabajo. Entre ella y su familia, pudimos conformar un panorama de las relaciones sociales y de parentesco de esta ranchería, por lo que el

criterio de selección de los colaboradores e incluso algunas de las entrevistas fueron realizadas con su ayuda. Este fenómeno, no siendo planeado por mi parte como estrategia metodológica, hizo evidente el carácter solidario de estas personas, ya que en poco tiempo me integraron en su contexto, por lo que conseguí entablar interesantes conversaciones con personas “clave” e incluso cantar con ellas y ellos. Este hecho fue de gran valía para determinar los tipos de emisiones vocales que se describen en el capítulo 5.

1.4 Herramientas de grabación

El equipo utilizado en campo fue: grabadora DAT, grabadora reportera, cámara fotográfica, videocámara, portaestudio, 3 micrófonos y cables.

Se realizaron dos tipos de grabaciones: las primeras (1998) con un micrófono de tipo dinámico cardioide en formato DAT, y las segundas (2000) a través de un portaestudios y tres micrófonos con líneas independientes. La grabación por canales independientes favoreció el trabajo de transcripción. Como sabemos, con las grabaciones en “multipistas”, se posibilita el aislamiento de cada voz y se consigue una notación más certera sin descuidar su conformación polifónica. Asimismo, ésta técnica permitió determinar de manera más precisa tanto los rasgos de emisión vocal de cada cantor como los momentos exactos de conjunción o desfaseamiento polifónico.

1.5 Criterios de selección del corpus de estudio

A partir de la revisión de fuentes, para este estudio se seleccionaron las canciones recurrentes en los registros sonoros de los años 1977, 1986, 1998 así como en las variantes de una misma versión registradas con diferentes cantores en el año 2000⁸, esto permitió hacer un seguimiento más preciso sobre las diferentes formas de emisión y los procesos de construcción temporal. No obstante, se considera que la ruta metodológica elegida puede ser válida para el análisis de otras canciones del repertorio general de canciones cardenches.

⁸ Las versiones de 1977 y 1986 fueron registradas por el INAH y por el Instituto de Culturas Populares respectivamente (ver *Apéndice 2*) y las versiones de 1998 y 2000 fueron registradas por Montserrat Palacios durante el trabajo de campo en Sapioriz.

Para determinar las características generales de la canción cardenche se recurrió en los casos pertinentes a las siguientes canciones: *Ojitos Negros*; *Yo ya me voy a morir a los desiertos* y *No sé porqué* (versiones registradas por Vázquez, 1978; Kuri, 1986; Palacios, 2000 respectivamente); *Salí de México* (versión registrada por Palacios, 1998); *Chaparrita por tu culpa* (versión registrada por Palacios, 2000); *Al pie de un árbol* dos variantes de la versión (Palacios, 2000).

Para conformar una tipología general de tipos de emisión vocal se recurrió a las canciones *Chaparrita por tu culpa*, *Yo ya me voy a morir a los desiertos*, *Jesusita me dio un Pañuelo*, *Yo ya me voy amigos míos* (versiones registradas por Palacios, 2000); *Al pie de un árbol* (versiones registradas por Vázquez, 1978); *Yo ya me voy a morir a los desiertos* (Versión registrada por Kuri 1986).

Para el estudio de la espacio-temporalidad y los usos del silencio se emplearon como ejemplo las canciones arriba mencionadas y se aplicaron, a tres de ellas (*Al pie de un árbol*, *Yo ya me voy a morir a los desiertos*; *No sé porqué* (versiones registradas por Vázquez, 1978), ciertas tipologías analítico-descriptivas concebidas para este fin.

Los criterios de segmentación del fenómeno sonoro en los fragmentos de canciones analizados responden a la necesidad de ejemplificar los elementos distintivos del empleo vocal individual, por un lado, y de su interacción polifónica por otro. El procedimiento para conseguirlo partió de las transcripciones generales de las canciones registradas y de la escucha atenta de estos cantos; se prosiguió con la identificación de unidades discretas considerando los elementos pertinentes para describir el canto.

La metodología utilizada para descubrir y describir estas unidades o segmentos mínimos con significación temporal y pertinencia vocal ha sido empírica y está basada, principalmente, sobre la creación de hipótesis a partir de una serie de recurrencias determinadas mediante la escucha de su práctica.

Siguiendo los criterios de segmentación provenientes de la lingüística general reseñados por el etnomusicólogo Simha Arom, se consideraron “los elementos idénticos que figuran en entornos diferentes e, inversamente, los elementos diferentes que figuran en entornos idénticos”. (Arom, 2001:209). Cabe señalar que la identificación de elementos pertinentes para la descripción del comportamiento vocal, del análisis espacio-temporal y de la identificación de los usos del silencio, se realizó desde una perspectiva ética (*ethic*) con base en un proceso deductivo a partir de la identificación

de rasgos iterativos encontrados en el material registrado, y su finalidad está más cercana a un análisis descriptivo del fragmento vocal que a la conformación de un paradigma.

1.6 Transcripción musical

El método de transcripción empleado buscó favorecer el análisis del material polivocal a partir de dos objetivos principales:

- 1) Describir los diferentes tipos de emisiones vocales
- 2) Aprender la disposición morfológica de la canción en razón de su organización espacio-temporal y los usos del silencio

Para llevar a cabo el primero de los objetivos se utilizó la transcripción tradicional en pentagrama con el fin de: a) visualizar el documento sonoro de manera general y b) explicitar el contenido del sonograma⁹ que lo acompaña.

Debido a las características de nuestra investigación, las herramientas analíticas tradicionales no permitían aprehender de manera suficiente los aspectos vocales desde sus características de ejecución. La creación de partituras basadas en un sistema de notación tradicional, si bien nos muestra la forma melódica que produce el canto, poco ayuda a determinar la acción vocal en sí misma. Así, hemos recurrido al empleo de sonogramas, con la intención de mostrar las diferentes formas de emisión vocal de ciertos fragmentos de canto,¹⁰ la representación visual del silencio y el desarrollo del espacio polifónico conseguido.

⁹ El sonograma o espectrograma es una representación visual de las variaciones de la frecuencia (Hz) en el eje vertical, y de la intensidad medida en decibelios (dB) a lo largo del tiempo, en el eje horizontal. En el estudio de la voz, la frecuencia señalada en el sonograma es un indicador cuantitativo del movimiento de las cuerdas vocales. La frecuencia, recordemos, es el número de oscilaciones que una onda efectúa en un determinado intervalo de tiempo. El número de ciclos por segundo se llama Herz (Hz) y es la unidad con la cual se mide la frecuencia.

¹⁰ El empleo de sonogramas para el análisis del canto no es nuevo; su empleo para el estudio del canto difónico, por ejemplo, ha sido desarrollado desde los años setenta por Leipp (1971) y Borel-M y Castellengo (1976) entre otros. En épocas más recientes, el etnomusicólogo italiano Graciano Tisato (1990) propone el empleo de monogramas para el estudio del canto armónico o difónico. Asimismo, Hugo Zemp y Tràn Quang Hai han realizado juntos y en investigaciones individuales, estudios en torno al canto (no siempre difónico en el caso de Zemp) valiéndose del empleo de sonogramas. Para el caso de la

Para el segundo objetivo se realizaron transcripciones llamadas “temporalizadas”¹¹ con indicación de las duraciones en segundos y no en valores rítmicos. Siguiendo a Mauricio Agamennone (1982:106) hemos adoptado a la semiografía temporalizada un sistema mixto que evidencia los grupos métricos con signos de la escritura convencional, fijando como unidad de base rítmica la nota blanca definida no por valores metronómicos sino por segundos. De esta manera, una blanca será igual a 1 segundo.

De la misma manera, las ornamentaciones y los melismas han sido transcritos en su duración real señalando el momento preciso de su aparición con indicaciones tomadas de ciertos grupos métricos convencionales, con la intención de indicar el grado de cientismo más que el de proporcionalidad entre sonidos.

La duración de los sonidos se indica mediante una línea horizontal como es usual en las transcripciones temporalizadas.

El sitio donde se halla colocada la plica indica el lugar exacto de la aparición del sonido de la nota con respecto a la línea temporal y el sonograma.

Debido a que la transcripción temporalizada permite realizar una visualización espacial de la independencia rítmica de las partes, de los desfases, de las anticipaciones y los retardos, así como definir la duración exacta de los sonidos largos sin ‘encorsetarlos’ en grupos métricos convencionales, se consideró adecuada para los objetivos de nuestro estudio.

En lo que respecta a los ejemplos vocales estudiados en el capítulo 5, cabe señalar que éstos son el resultado de la acción vocal de los cardencheros con los que trabajamos durante nuestra estancia en Sapioriz, no pretendemos afirmar que “así” se canta la canción cardenche, por razones de objetividad hemos de dejar claro que es “así” como cantan cardenchas Doña Marianita, Don Eduardo Elizalde, Don Fidel Elizalde, Don Genaro, Don Lupe, Don Toño, Don Juan, etc.¹² Y que si bien, por recurrentes, estas maneras de emisión vocal pueden construir una forma de expresión circunscrita a un

polifonía el principal antecedente en el uso de sonogramas proviene del etnomusicólogo Lortat-Jacob, Bernard (1993).

¹¹ Las transcripciones temporalizadas han sido realizadas por los etnomusicólogos Maurizio Agamennone y Serena Facci (1982) para analizar las polifonías de tradición oral italiana de zonas como Umbria, Istria y Calabria.

¹² Sobre los protagonistas de esta investigación ver: Apéndice 1. Cantadoras y cantadores.

sistema musical, este estudio no tiene como objetivo final encontrar la gramática que subyace a éste, aunque evidentemente puede ser inferida.

Todos los fragmentos de las canciones estudiadas aquí han sido transcritos en la tonalidad original partiendo de escalas temperadas. Las características de emisión vocal de los cardencheros no siempre mantienen afinaciones “precisas” con respecto a una tonalidad determinada; sin embargo, por criterios metodológicos los sonidos han sido transcritos con base a la nota La= 440 hz, señalando, mediante signos diacríticos, la continua variabilidad de la entonación. Esto a sabiendas de que, al hacer evidente la ambigüedad entre la correspondencia sonido-nota, hace fehaciente la imperfección de un sistema de notación tradicional para evidenciar un rasgo sumamente rico como es la fluctuación de altura en la voz.

Para la transcripción tradicional (empleada en el capítulo 5), los valores rítmicos han sido determinados según la pulsación natural del canto, evitando así “cuadrar” el ritmo vocal dentro de un metro predeterminado, por lo que en algunos casos se omite el número de compás aunque éste pueda ser inferido. Sin embargo, cuando las duraciones de los sonidos respondieron de manera evidente a condiciones de proporcionalidad sí se utilizaron tanto barras divisorias como indicaciones de compás.

Para la transcripción temporalizada se utilizó la cronometración proporcionada en el programa Sonic Foundry. Sound Forge 6.0. Asimismo, la duración de las heteroritmias y los *tempos* libres se determinaron con esta misma herramienta de cronometración, siguiendo como guía de patrón temporal la propuesta por el programa informático mencionado.

Cabe señalar que para el empleo de sonogramas no se estableció un criterio metodológico de tipo acústico, por lo que no se atienden los reportes frecuenciales, los comportamientos de fase, etc. El objetivo de su empleo fue más bien el de presentar un “dibujo vocal” preciso y fiel de la onda sonora emitida que, junto con la transcripción del fragmento representado, permitiera una mayor comprensión del comportamiento vocal y espacio-temporal en la canción cardenche.

1.7 Algunos apuntes sobre terminología

En cuanto a la elección del uso de algunos términos, se precisan a continuación algunos aspectos:

- 1.- Los protagonistas de esta manifestación musical serán denominados bajo el término de cantador o cantor y no cantante, ni músico:
 - a) Se excluirá el término cantante, porque tiene connotaciones que difieren de los empleados por los sapioreños para la definición de sus acciones. Como sabemos, el término cantante suele utilizarse para definir la profesión vocal de individuos cercanos a la música occidental, actividad que en este caso en particular no es pertinente, pero sobre todo porque son las propias cantadoras y cantadores quienes utilizan esta última designación, para referirse a si mismos (as) y no aquella de cantante.
 - b) No se empleará el término “músico” porque los cantadores no se consideran a sí mismos como tales. Según su propia definición, un músico es una persona que obtiene dinero a cambio de su música y ellos viven de su trabajo en el campo (entre otras cosas); ellos son campesinos, albañiles, etc. Además, estos cantores suelen identificar a un músico más como alguien que toca un instrumento que como alguien que canta.

Asimismo, y siguiendo una categoría de tipo émico (*emic*), también nos referiremos a ellas y ellos como cardencheras y cardencheros (como ya se ha hecho en estas primeras páginas).

2.- Se utilizará el término “cardencha” para hacer referencia a las canciones que conforman el repertorio de cardenches debido a que, para la comunidad, éste suele ser el nombre común para diferenciar este tipo de canciones de otras que no corresponden al *corpus* definido (por ellos) como tales. Para los pobladores de Sapioriz, una cardencha es una canción cardenche, de la misma forma en que un cantador o una cantadora son un cardencherero o una cardenchera.

3.- En las transcripciones de las entrevistas se omitirá el *sic* que precede a la transcripción de las palabras “mal dichas” porque, aunque se valora y gusta de la precisión en el uso del vocabulario, consideramos pertinente hacer manifiesta la riqueza y variabilidad del idioma. De igual manera evitando el *sic* y transcribiendo la palabra tal como fue pronunciada, se pretende destacar el sonido con que dicen lo que afirman para, de esta forma, recuperar en alguna medida el sentido oral del habla que tiende a perderse cuando se transcribe.

2. Marco teórico

De acuerdo con los objetivos de esta investigación, se ha conformado un marco teórico específico para cada uno de los aspectos a estudiar.

Para determinar las nociones de polifonía han servido como apoyo las discusiones planteadas por los siguientes autores: Arom, Simha 1985; Dahlig, Ewa 1993; Radulescu, Speranta 1993; Siron, Jacques, 1993; Kolinisky, Mieczyzlaw 1973; así como en las reflexiones reunidas por Agamennone, M. (ed.) en el texto *Polifonie, procedimenti, tassonomie e forme* (1996), conjunto de artículos imprescindibles para profundizar en un debate que atañe a la forma y desarrollo de las diversas formas de expresión polifónica en algunas músicas de tradición oral

Para precisar el estudio doble de contexto cultural y complejo vocal polifónico, se han considerado los estudios realizados por Bernard Lortat Jacob acerca de los cantos de Castelsardo, Cerdeña (1993 y 1996).

Para el estudio de la voz se ha recurrido, a manera de antecedente general, al ya histórico método cantométrico (*cantometrics*) de Alan Lomax (1962; 1968).

Con la finalidad de comprender la zona de fonación como un determinante cultural y no solamente fisiológico, se ha recurrido a la distinción de los 4 mecanismos o modos vibratorios laríngeos propuestos por Michèle Castellengo (1993) y Hugo Zemp (1996).

Asimismo, han sido útiles las consideraciones reunidas en el libro-CD “Les voix du monde” coordinado por Hugo Zemp (1996) y los estudios fisiológicos desarrollados por Guy Cornut (1985).

Para llevar a cabo el análisis del canto se determinaron dos perspectivas una ética (*etic*) y otra émica (*emic*). Sin pasar por alto la concepción que de estas distinciones hace Marvin Harris, (mental émico-conductual ético) para hacer referencia a las ideas y conceptos del actor en la cultura y para referirse no al pensamiento idealista sino al hecho de producir, de cumplir un propósito, de ser útil –respectivamente-, tomamos como punto de partida los planteamientos de Kenneth Pike.

Para aprehender el fenómeno temporal se aplican las “Unidades Semióticas Temporales” desarrolladas por el MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille) y se aplica la transcripción temporalizada propuesta por Maurizio Agamenonne y Serena Facci.

Para el estudio del silencio y a modo de antecedente general se han estudiado las ideas de John Cage en torno a este tema partiendo de la afirmación de que el silencio no existe sino que éste es también sonido. Asimismo, siguiendo las ideas de este compositor, se ha considerado el tiempo como duración y no como ritmo a fin de mostrar la continuidad de sonido y silencio.

Si bien los temas centrales de la investigación son el estudio de la polivocalidad, del canto, así como la espacio-temporalidad y el silencio en la canción cardenche, otras cuestiones colaterales han surgido dentro del proceso de indagación. Éstas han precisado un marco teórico específico como es el caso del estudio referente al texto verbal tan importante en la canción, forma privilegiada de texto literario y música. Para su estudio hemos tenido presentes los aspectos locutivos, ilocutivos y perlocutivos propuestos por Paul Ricoeur (Ricoeur, 1995), asimismo basándonos en los postulados de la Dra. Beristáin (Beristáin 1997) hemos estudiado la métrica de la canción cardenche tan importante para advenir los acentos rítmicos de la versalización y su confluencia con la música. Como se verá el resultado de este estudio es coincidente con nuestra primera hipótesis acerca del carácter heterofónico de la canción cardenche en contraposición a la polifonía *a secas* o a la homofonía¹³ con que suele identificarse esta manifestación polivocal, ya que como demostraremos en el apartado 2.3 La canción cardenche mantiene una versalización amétrica y **heterométrica** con **pausas** métricas entre los hemistiquios.

Con la intención de indagar sobre el momento de la recepción de la canción hemos establecido ciertos “horizontes de escucha” con la finalidad de comprender esta manifestación sonora desde la confluencia de Poiesis y esthesis en la producción del canto proponiendo por un lado, una recuperación de la diacronía al observar los cambios ocurridos en los procesos de escucha dependiendo de las circunstancias sociales específicas en momentos históricos relevantes. Para ello nos hemos servido de modo general en las teorías de la recepción propuestas por H.R. Jauss (1978), François Delalande y J.J. Nattiez (1981).

Otro aspecto que ha merecido nuestra atención, si bien de manera muy general, son las cuestiones de género implícitas por un lado en la división del repertorio así como de los espacios simbólicos en la producción específica de la canción. Los estudios de género en etnomusicología provenientes de Susan McClary (1991), Carolina Robertson (1989) y Ramón Pelinski (2000) nos han valido como antecedentes generales en torno a esta cuestión.

¹³ Cfr. Lozano 2002

Dentro del estudio del canto cardenche desde el momento de su ejecución nos hemos detenido en los aspectos gestuales de su producción considerando que, el acto de cantar implica al cuerpo entero. Partiendo de los postulados de Roland Barthes en torno al gesto (Barthes 1986), determinamos la experiencia corporal como portadora de información. Asimismo, partiendo de la distinción establecida por François Delalande entre *geste effecteur* y *geste évoqué* (Delalande 1997), hemos identificado distintos aspectos en los que la gestualidad se ve comprometida en el momento de cantar.

La atención puesta en la gestualidad corporal nos ha llevado también a la expresión de ésta mediante la palabra. Durante el trabajo de campo, hemos advertido que las expresiones verbales en donde el cuerpo jugaba un papel determinante eran expresadas por las y los cardencheros mediante metáforas. Basándonos muy someramente en la propuesta de Roman Jakobson (Jakobson 1963) en donde la metáfora es concebida como una herramienta de conocimiento y a las experiencias de la vida cotidiana manifestadas de forma metafórica (Lakoff y Johnson 1986) hemos hecho evidentes las conceptualizaciones creadas por las y los cardencheros para expresar la relación que ellas y ellos tienen con su canto, así como para referirse a los atributos de su voz en cuanto a formación polivocal se refiere, ya que como se verá, ambos aspectos son definidos por ellas y ellos a partir del uso de metáforas.

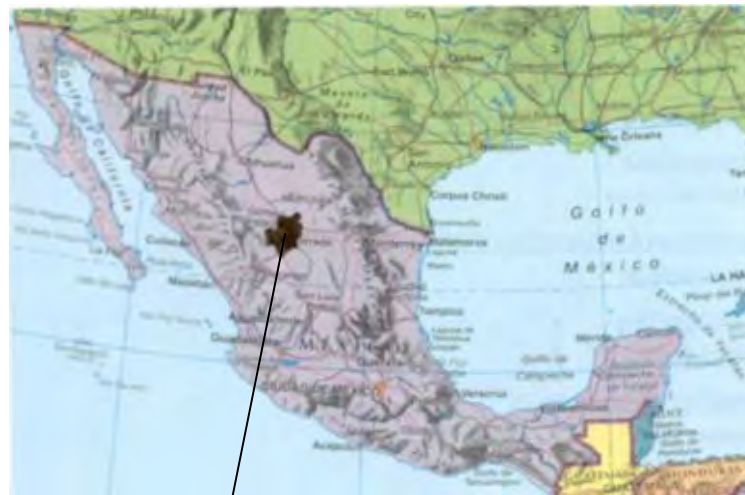
Así, nuestros útiles analíticos parten de una fundamentación teórica proveniente, principalmente, de bibliografía francesa e italiana pero también de ciertas investigaciones nacidas en Polonia, Rumania y Europa del este ya que éstas nos proveían de un buen modelo de trabajo (al que por otro lado, es difícil igualar), debido a la disciplinada organización de sus útiles analíticos musicales sin detrimento alguno de la atención a sus circunstancias socio-culturales e históricas.

CAPÍTULO 2

LA COMARCA LAGUNERA Y SAPIORIZ, DURANGO. UBICACIÓN,
DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA Y CULTURAL

1 La comarca lagunera

1.1 Ubicación geográfica



acta topográfica del Municipio de La Loma, Durango (frag.).

La comarca lagunera o Región de la laguna, como es conocida comúnmente, se localiza en los extremos suroeste y noroeste, respectivamente, de los estados de Coahuila y Durango. Esta integrada por 16 municipios, 11 pertenecen al estado de



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Durango y 5 al de Coahuila¹⁴. Tiene una altura media de un poco más de 1000 metros sobre el nivel del mar. Los principales ríos son el Nazas y el Aguanaval. El primero corresponde al municipio de Lerdo y el segundo entra por el sur del municipio de Torreón, desplazándose hasta el oeste, sirviendo de límite a los estados de Coahuila y Durango. Hasta antes de la construcción de las presas Lázaro Cárdenas y Francisco Zarco, que en la actualidad regulan el afluente de estos ríos, el Nazas y el Aguanaval, al no desembocar en el mar, propiciaban la formación de lagunas, de ahí el nombre de esta región. Siguiendo el consejo de los investigadores Enríquez Terrazas y García Valero: “Independientemente de la división político-administrativa, según la cual parte de la comarca pertenece a Durango, y otra a los municipios coahuilenses de San Pedro, Matamoros, Viesca, así como al de Torreón a partir de 1893 y al de Francisco I. Madero desde 1936, debemos considerar estas tierras como una entidad histórica, vertebrada por los ríos Nazas y Aguanaval” (Enríquez, T.; García V. 1989:141)

El terreno es en buena parte una planicie. El clima es seco y extremo. Las comunidades son principalmente agrícolas y ganaderas. La flora y la fauna se compone de coyote, víbora y liebre, así como animales de corral tales como guajolotes, gallinas y marranos. La vegetación está formada por variedades como el huisache, mezquite, pinabete, y diversos tipos de cactus como el cardenche.

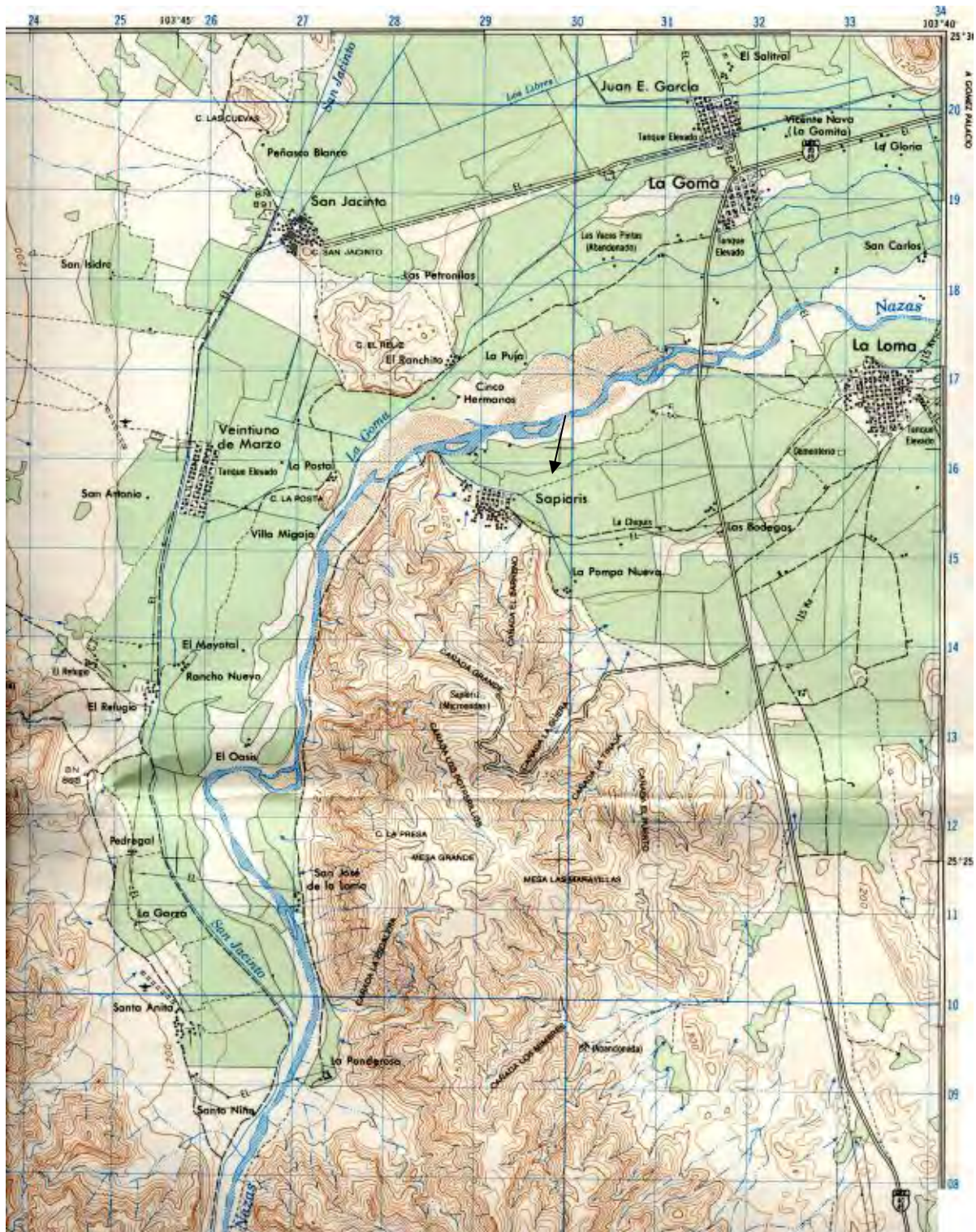


cardenche (Fotografía 2)

¹⁴ Los municipios correspondientes al estado de Durango son: Gómez Palacio; Lerdo; Tlahualilo de Zaragoza; Mapimí; San Pedro del Gallo; San Luis Cordero; Rodeo; Nazas; Cuencamé de Ceniceros; General Simón Bolívar y San Juan de Guadalupe. Los municipios correspondientes al estado de Coahuila son: Torreón; Matamoros; San Pedro de las colinas; Francisco I. Madero y Viesca.

2 Saporiz, Durango

2.1 Ubicación geográfica



Carta topográfica del Municipio de La Loma, Durango (frag.). Escala 1:50,000, carta GI3D34, Instituto de Estadística Geografía e Informática INEGI, México. (Saporiz y poblados aledaños. Fotografía 5)

El poblado de Sapioriz está situado a 2 km. del Municipio de La Loma al cual pertenece y cuya cabecera municipal es Lerdo, Durango ¹⁵.

Sapioriz está situado aproximadamente a 18 km. de Gómez Palacio, Durango; a 16 kms. de Lerdo, Durango y a 20 kms. de Torreón, Coahuila.

Al rancho de Sapioriz se accede por la carretera federal dirección Durango, a 500 m. de la desviación de “Los puentes cuates”. Dentro de los sistemas de transporte se cuenta con autobuses cada hora, con salidas desde el centro de la ciudad de Torreón en las afueras del mercado Alianza, situado en las calles de Musquiz y Juárez. Éstos pertenecen a La Sociedad Cooperativa de Transportes Ejidales¹⁶.

Durante el trayecto a esta comunidad se advierte un paisaje semidesértico con vegetación de matorrales y cactáceas. De la fauna perceptible a nuestro paso, hay variedad de aves pequeñas conocidas en la región como “chanates”, y si esta carretera se transita al atardecer, se verá un número apabullante de aves similares a los zopilotes conocidas como “auras”. Si es que la contaminación hoy todavía las deja volar, estas aves antes del anochecer llenan el cielo con enormes círculos móviles creados por el vuelo de sus enormes parvadas. La orografía está conformada por grandes cerros, de entre ellos destacan el de *La Ballena*, a cuyo pie se encuentra el poblado de León Guzmán, en donde se hallan yacimientos de mármol. Desde esta carretera se pasan (sin entrar en ellos) el poblado de León Guzmán, arriba mencionado y el de La Goma, poblados que antiguamente también albergaron una gran cantidad de canciones cardenches.

A unos metros más adelante se cruzan “Los puentes cuates” que atraviesan al Río Nazas, sitio en donde se encuentra el municipio de La Loma¹⁷ y el “cruce de Sapioriz”, un camino de terracería, de aproximadamente 3 kilómetros, que conduce al interior del rancho.

2.2 Toponimia

Sapioriz fue un indio Irritila, su nombre ha sido recuperado en este poblado como un recuerdo del pasado indígena de esta región.

¹⁵ ver Fotografía 2 y 3

¹⁶ son autobuses de segunda clase y a decir del boleto de compra por viajes “el pasajero está asegurado contra accidentes”

¹⁷ ver Fotografías 2

2.3 Demografía, educación, salud y vivienda

Según el último censo de población y vivienda, Sapioriz cuenta con 2,500 habitantes. Las calles son de terracería y el trazado de éstas es una cuadrícula con paralelas y perpendiculares. Entre más cerca están del centro, presentan una organización por cuadradas o “manzanas” más evidente, y a medida que se alejan de éste, el trazado se conforma más irregular. De la misma manera, las casas más céntricas tienen una ubicación uniforme al trazado de las calles, siendo los materiales de construcción de varilla, ladrillo y cemento de hormigón (en algunos casos éste está pintado), a diferencia de las viviendas construidas en las zonas alejadas del centro, que están construidas con ladrillos de adobe. Las casas conservan elementos tradicionales como el horno de leña o la cerca formada por ramas y troncos secos.

A medida que la ubicación esté más cercana al centro del poblado, se notará una tendencia mayor a las construcciones de “tipo urbano” (de varilla, ladrillo, cemento, pintura) y al alejarnos de éste, el predominio en la forma y conformación de las casa será “más rural” (adobe, techo de teja o lámina sin pintar).

La comunidad cuenta con una escuela de educación preescolar y primaria y un dispensario de salud (el centro de salud más cercano y la escuela secundaria están en Lerdo).



Vivienda de tipo urbano (Fotografía 6)



Vivienda tipo rural (Fotografía 7)

2.4 Aspectos sociales, políticos y religiosos

La organización social está constituida principalmente por la familia (en sus variantes de: matrimonio y unión libre). La desintegración conyugal no es muy frecuente en esta zona. En términos generales, la relación hombre-mujer responde al sometimiento de ella frente a su marido y los cambios en este aspecto se dan lentamente, con sus debidas excepciones.

Actualmente el gobierno municipal pertenece al Partido Acción Nacional (PAN), pero en la región de Sapioriz, así como en los demás ranchos de La comarca lagunera existe un gobierno comunal, compuesto por un comisariado ejidal y un juez; este último es elegido por la comunidad, y aunque no necesita tener estudios de abogacía, tiene la capacidad para resolver casos de índole jurídica. Su elección se lleva a cabo cada tres años. El comisariado ejidal está compuesto por un comisario, secretaria, tesorero y dos vocales; el comisario tiene que ser titular de la tierra y para ejercer su cargo debe contar con el título de propiedad de ésta; dicho título una vez asignado debe tener dos sucesores; así cuando el titular fallece éste ya conoce de antemano quién le reemplazará y a su vez, éste, a quién sucederá. El titular de la tierra toma todas las decisiones con respecto al trabajo que en ella se ejecuta, así como en las diversas actividades de la ranchería (fiestas patronales, celebraciones, etc.).

Aunque la religión predominante es la católica, cada vez cobra mayor fuerza la iglesia protestante. En Sapioriz hay un templo católico y dos evangélicos, pero también hay presencia de mormones y testigos de Jehová. La fuerza que está tomando la religión evangélica ha influido en la ejecución del canto cardenche (entre otras formas de conducta tradicionales) ¹⁸.

Otra forma de ayuda “espiritual”, sincretismo entre conocimientos tradicionales y prácticas católicas, es la basada en sanaciones mediante hierbas, limpiezas y oraciones, para quitar “las malas energías que tiene el cuerpo debido a las envidias” ¹⁹.

¹⁸ sobre este tema ver capítulo 5, 1.3.1 La “pastilla”

¹⁹ Yolanda, sobrina del cardenche Juan Sánchez Ponce y colaboradora “informante” de este trabajo, es la sanadora del pueblo. Mediante sueños ha ido aprendiendo su oficio y ha descubierto lo que ella denomina su “don”.



Templo católico (Fotografía 8)



Templo evangélico (Fotografía 9)

2.5 Actividades y aspectos económicos

Hasta hace muy poco tiempo la mayoría de la gente de Sapioriz se dedicaba a la agricultura, sembraba sandía, melón, tomate, col, alfalfa, chile, maíz, trigo y lechugilla. La producción del algodón sufrió un fuerte colapso y aunque desde hace dos o tres años hay una recuperación del cultivo, el rendimiento ya no es lo que fue.

Desde hace aproximadamente dos décadas, los campesinos de esta zona, antiguos pizcadores de algodón, trabajaron “tallando pita”. La pita es una fibra similar al ixtle que se obtiene de la lechugilla, una cactácea de esta zona. De la pita se obtenían los hilos para coser y para fabricar cuerdas²⁰.

Tras el reparto agrario de 1936, algunos campesinos consiguieron la propiedad de la tierra que trabajaban y actualmente quienes la han heredado continúan su cultivo y venden la cosecha, o bien viven de la renta de su trozo de tierra.

Sin embargo, desde hace ya varias décadas, la ganadería es la actividad económica que está cobrando mayor importancia no sólo en Sapioriz sino en toda La comarca lagunera. En poblados aledaños a Sapioriz como La Goma, El Ranchito y León Guzmán, se desarrolla la cría de ganado vacuno para la producción de leche y

²⁰ Don Toño Valles, cardenhero de Sapioriz, todavía recuerda que cuando él era niño mucha gente se ganaba la vida sacando hilos en la talla de pita; al respecto nos cuenta, lleno de risas, la siguiente anécdota:

Un campesino, igual que nosotros, que se la vivía tallando pita en aquel tiempo, y fue a comprar un pantalón, y luego le dice la del almacén: - “¿Qué busca señor?” - , - pos un pantalón- , -“¿Y qué talla?”- , - pos pita-. (Conversación personal con Don Antonio Valles, 14 de enero de 2000, Sapioriz, Durango)

carne. En todos estos poblados también es común la reproducción de ganado mayor (caballos, burros y mulas) para facilitar el trabajo de transporte, arado y carga. En Saporiz conviven en el campo tractores y camiones con carros tirados por mulas.

Algunas familias cuentan con medios de autosubsistencia a través de la cría de ganado menor, como son: marranos, conejos y aves de corral (principalmente guajolotes y gallinas).

Otro medio de manutención en Saporiz es el pequeño comercio. Existen en el rancho cuando menos dos tiendas de “abarrotos” sustentadas a nivel familiar.

Aunque la mayoría de las mujeres trabajan en el hogar otras están empleadas “en las casas” haciendo la limpieza en viviendas de Lerdo o Torreón.

Hay quienes, como Doña Manuela, esposa de Don Toño Valles, han conseguido un financiamiento gubernamental a través del plan “Solidaridad” financiado por el PRI (Partido político que estuvo en el gobierno municipal durante el sexenio de 1995 a 2001) para la formación, en este caso, de una “carnicería”.

Algunos pobladores también se emplean como conductores de autobuses rurales, interurbanos y foráneos.

Actualmente los jóvenes prefieren emplearse como obreros en las empresas lecheras antes que trabajar bajo el rayo del sol en el campo como lo hicieron durante años sus padres y abuelos.

Otros viven de la albañilería construyendo casas, canchas deportivas, pero sobre todo pozos de contención para la acumulación y reserva del agua, (como es el caso del cardenhero Don Guadalupe Salazar), ya que la sequía y los errados planes de rehabilitación han llevado a la región lagunera a una situación económica y ecológica cada vez más crítica ²¹.

²¹ Apunta Dionisio Torres, uno de los herederos de aquellos ejidatarios, luchador social del ejido de Pamplona en Tlahualilo, que “En 1963, hubo una sequía terrible, y llegó el gobierno con los egresados de Chapingo, con un plan de rehabilitación de La Laguna, “con tecnología de punta”, que consistía en acabar con las filtraciones que, según ellos, había en los canales, por lo que decidieron revestirlos, y con esto los álamos ya no recibieron agua, los mataron de sed, la peor muerte en el desierto... y se desgració el ecosistema, porque ya no hay acuíferos”(Rojas, Rosa (enviada) “Agoniza la Comarca Lagunera por sequía y contaminación ambiental” en *La Jornada*, sección Sociedad y Justicia, lunes 19 de junio de 2000, México, D.F.)

La sobreexplotación de los mantos acuíferos ha provocado un descenso considerable en la economía lagunera en general y en la región de Sapioriz en particular. La contrarreforma salinista al artículo 27 constitucional, que demolió el aparato estatal de protección a la agricultura, acentuó los problemas del campo introduciendo en el mercado las tierras y aguas ejidales, consolidando lo que se ha denominado en la región como “neolatifundismo del agua”. Por esta razón, muchos pequeños propietarios tienen que rentar de un 70 a un 80 por ciento de los derechos del agua y muchos de los campesinos de Sapioriz son jornaleros de estos ‘pequeños propietarios’.

Actualmente, la mayoría de las tierras son usadas en beneficio de la producción ganadera, lo cual ha generado, según cuentan los laguneros, una desproporción en el uso del agua, sobretodo cuando se sabe que esta es una zona semidesértica.

Casi todos los 4 millones 383 mil litros de leche –20 por ciento del total nacional, que rinden aquí diariamente 180 mil vacas en ordeña –otras 300 mil reses están en crianza-, se producen en esta zona semidesértica (...) esto es una locura y es criminal: se lleva mil litros de agua producir un litro de leche²².

Entre otras, esta situación ha propiciado el aumento en la emigración hacia el norte de un gran número de campesinos *sapioreños*, algunos de ellos cardencheros, quienes han pasado largas temporadas en Piedras Negras, Acuña, Ciudad Juárez y en “el otro lado”, como llaman los pobladores a los diferentes lugares de Estados Unidos, donde suelen emigrar²³.

El fenómeno migratorio evidentemente ya ha cobrado su precio dentro de Sapioriz haciendo de este poblado un sitio de contradicciones y fragilidades en donde conviven, entre muchos, los problemas urbanos con los rurales, la supuesta modernización tan reiterada por los gobiernos mexicanos y la contraposición del “progreso” del vecino del norte frente a las maneras tradicionales de vida y subsistencia. En esta realidad, a veces conflictiva, conviven el canto cardenche al

²² cit en Rojas, Rosa (enviada), “Agoniza la Comarca Lagunera por sequía y contaminación ambiental” en *La Jornada*, sección Sociedad y Justicia, lunes 19 de junio de 2000, México, D.F.

²³ “en muchos lugares, los ejidatarios que aún quedan (...) suspiran para que en su rancho se instale una maquiladora, aunque pague poco, aunque contamine, para que sus hijos, convertidos en flamantes proletarios, no emigren”. (cit en Rojas; Rosa (enviada) “Agoniza la Comarca Lagunera por sequía y contaminación ambiental” en *La Jornada*, sección Sociedad y Justicia, lunes 19 de junio de 2000, México, D.F.)

anochecer (cada vez menos) y el equipo de sonido recién traído “del otro lado” (cada vez más); el correo postal y el *e-mail*; el burro y la motocicleta; la lentitud y la velocidad; y las muchas dicotomías diarias con las que habrán de convivir, a partir de ahora, las gentes de Sapioriz.

La cercanía de estas ya norteñas tierras con el moustruo más norteño aún se dejan sentir cada vez con más impulso, aunque la gente que regresa de Estados Unidos siempre vuelve (si lo hace) añorante y contento de su polvorienta tierra de cardo y viento.

En mi última estancia en esta región aún no llegaba Internet, pero desde hace aproximadamente dos años, algunas familias cuentan con computadora en casa. Actualmente basta con poner la palabra sapioriz en algún buscador de la red, y éste lleva a navegar no sólo por la región y sus paisajes, sino incluso invita a dejar mensajes a sus pobladores que es decir a sus mujeres, y a sus hombres, a sus hijos, a sus amigos, a sus padres, y a sus compadres, para que aquellos que se encuentren lejos, miren alguna foto y cuelguen otra suya en la red. Colgadas de la sonrisa o de la lágrima mirando como los fondos desérticos del www.sapioriz se van “modernizando”, podremos imaginar que “al otro lado” no sólo de la pantalla, sino de la barda en donde aguardan los “coyotes” y la “migra”, habrá algún sapioreño, dándose ánimos para brincar, acardenchándose el recuerdo y el alma, con alguna espina, de esas que aunque no se ven, cuando entran ya no salen.

2.6 Manifestaciones musicales, fiestas y costumbres

Las celebraciones más tradicionales de Sapioriz son las navideñas, en donde se realizan Las Pastorelas y Las Posadas.²⁴ Dentro de las festividades pertenecientes al ciclo agrícola y dentro de las festividades patronales, se festejan el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe y el 15 de mayo, día de San Isidro Labrador acompañadas de Danza de Matachines, Danza de la Pluma y Danza de Indios. Aunque estas danzas han ido cayendo en desuso, todavía se siguen realizando y según pude comprobar durante mi estancia en la región, en el mercado “Alianza”, en Torreón, todavía se vendían todos los aperos para realizarlas. A decir de Don Fausto Martínez, vendedor de este mercado, si estas danzas aún se mantienen es porque muchas personas tienen que hacer “reliquia”²⁵.

²⁴ Sobre este tema, ver Capítulo 4, 2.7 Repertorio y ocasión

²⁵ Tener “reliquia” es adquirir un compromiso con la Virgen o con algún santo para conseguir algún bien o solucionar algún problema. En algunas otras zonas de México, a este tipo de “negociación con lo

Cuando alguna familia ha tenido que hacer una “reliquia” tiene que continuar el rito con la elaboración de una comida para ofrecerla a sus parientes y amigos e incluso a los invitados espontáneos. El plato principal es un “asado”, chile colorado con carne de puerco. Y el que se suele hacer con mayor frecuencia en estas celebraciones de reliquia es el de “las siete sopas”, una mezcla de siete sopas distintas en el mismo plato. Se cuenta que cuando se va a hacer reliquia a algún santo, cada que van al mercado a hacer su compra, las mujeres guardan una bolsita de sopa de pasta y van haciendo “el juntado” al tiempo que van “engordando” al marrano. El platillo de “las siete sopas” también se usa en bodas, bautizos o fiestas de XV años.

Es muy común que se realicen con frecuencia “los bailes”, que pueden organizarse o bien para celebrar algún aniversario o en general alguna festividad relacionada con el ciclo de vida. En éstos, como últimamente en casi todos los festejos de la comunidad, se usa “la discada”: carne de puerco o de res con vísceras asadas en un “disco” de arado de tractor, el cual se usa como sartén.

Actualmente casi todas las festividades se celebran con una “discada” mientras toca algún grupo norteño; en Sapioriz hay varios; está: “Los conejos” en donde Félix Andrade toca la guitarra y el tololoche; Severino Andrade, la tarola y Javier (¿?) el acordeón; otro grupo de la región es el de “La Banda Arrieros” en donde tocan los hijos de Félix Andrade: Cruz Andrade y “el pico” tocan la trompeta; otra banda con integrantes nacidos en Sapioriz y La Loma es la de “Los cadetes de La Loma”, a la que recientemente cambiaron el nombre por el de “Los de La Loma”. Uno de los integrantes de esta banda es el marido de Ofelia Elizalde, hija de los cardencheros Don Eduardo Elizalde y Doña Marianita García, grandes colaboradores en la realización de este trabajo.

divino” también se le conoce como “manda”. El compromiso se da mediante un “intercambio de favores”; así el fiel, a cambio del ofrecimiento de su trabajo, su cansancio y su energía física y espiritual puesta en una danza, le pide a la Virgen o al santo que le “haga el milagro” y le salve a su hijo, marido, esposa, etc. de tal enfermedad, vicio, etc. Si el milagro se realiza, quien pidió “la reliquia” queda en deuda con la divinidad, por lo que tendrá que realizar una danza por el tiempo en que se haya establecido “la negociación” que por lo general suele ser de al menos cinco años. Esto evidentemente obliga a que las danzas se repitan y es un factor que hace posible su continuidad. Las principales danzas de la región son las Danzas de Matachines, Danza de la pluma y Danza de Indios.

De los acontecimientos festivos y musicales arriba descritos los cardencheros no forman parte activa como cantadores. A pesar de que sus canciones son de amor no cantan en bodas. Al preguntar por esto a Don Juan Sánchez Ponce, éste respondió que a la gente estas canciones “les suenan tristes”.

“cuando estamos cantando, nomás nos preguntan: ¡achis!, ¿pos quien se murió? (...) y luego a los jóvenes les da vergüenza y nomás se burlan – que si somos los bukis – dicen: “miren ya empezaron a cantar los bukis (...)”²⁶.

La única celebración comunal en donde los cardencheros han estado presentes es la del tránsito de la vida a la muerte. Cuando alguna persona de la comunidad moría, ya fuera en la propia localidad de Sapioriz o en alguna otra comunidad vecina, se mandaba traer a los cantadores e incluso a las cantadoras para acompañar la agonía del moribundo. Así, los cantos podían durar largas horas hasta que el cuerpo daba su último aliento. Ante este hecho, que me parece fundamental, siempre me he hecho la misma pregunta: ¿Porqué los Institutos de cultura que han estado presentes en Sapioriz para “revitalizar” el canto mediante talleres sólo han atendido los momentos de convivencia entre compadres –sotol en mano- descuidando este acto tan necesario y no menos “tradicional”?.

Lo cierto es que los propios cardencheros tampoco han puesto mucho interés en este tipo de acontecimientos tan irremediables, como ya veremos en esta investigación en el Capítulo 4.

²⁶ Entrevista personal con Don Juan Sánchez Ponce, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

CAPÍTULO 3

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA. UN INTENTO DE RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA CANCIÓN CARDENCHE

En términos generales, la población lagunera se fue conformando a partir de grupos emigrantes en diferentes etapas históricas. Tras el exterminio y la dominación a que se vieron sometidos los grupos indígenas que conformaban la población original de la laguna hasta la llegada de los españoles, provenientes -en su mayoría- de Navarra, se pueden definir dos etapas de repoblación en esta región. Esta circunstancia, nos puede dar algunas pistas para la reconstrucción histórica de la canción cardenche. No es la intención de esta tesis asentar conclusiones al respecto ni mucho menos dilucidar acerca de su origen. Sin embargo, consideramos necesaria la elaboración de una contextualización histórica que nos permita observar el modo en que a esta manifestación vocal se le han atribuido distintas teorías acerca de su procedencia y desarrollo, en función de sus contingencias históricas, por lo que propongo elaborar no únicamente una narración de los datos históricos ocurridos en la región sino además, imbrincar en ésta ciertos supuestos en torno al nacimiento y al proceso de cambio, ya sea del canto, o bien de la canción que hasta ahora se han manejado como posibles y que se hayan dispersos en documentos previos a esta investigación.

1. La población originaria

La población originaria de La comarca lagunera anterior a la llegada de los españoles poco tiene que ver con la que encontramos ahora. La región conocida como aridoamérica tuvo un destino distinto al mesoamericano. En ésta, la colonización no consiguió hibridaciones tan características como en el centro y sur de México, y en términos generales la resistencia y huída, así como el exterminio, fueron significativos en casi toda la región aridoamericana; si bien algunos grupos indígenas, entre ocultamiento, mestizaje o sincretismo han resistido culturalmente,²⁷ la población indígena en La comarca lagunera se extinguió casi totalmente.

²⁷ Tal es el caso de K'miais de Baja California, Kikapues de Coahuila, Tepehuanos en Durango o bien en oasisamérica, raramuris, cahitas en Chihuahua o Seris en Sonora, etc.



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.

“(…) entre enormes dificultades y vicisitudes en la domesticación indígena, entre la explotación de minerales y la enseñanza del cultivo de la tierra y el aprendizaje del cristianismo, la destrucción de las misiones por catástrofes, inundaciones, la huida de los pobladores primitivos, el hambre, la sequía, el ataque salvaje de tribus a las misiones, la reconstrucción de las mismas misiones, habría de transcurrir el tiempo hasta 1778 en que el fraile Juan de Morfi habría de informar de la extinción de pueblos evangelizados de estos lugares, que sumaban aproximadamente 15 pueblos en el Bolsón de Mapimí, que se han distinguido por la barbarie de sus tribus a excepción de Parras que conservaba ocho familias de antiguos chichimecas e indios de todas castas en número 147 (Soto, 1994:19).

Como sabemos, los pueblos del Centro de México denominaron chichimecas a los grupos indígenas que habitaron la región de aridoamérica. Aunque ésta es una denominación genérica, entre estos grupos existe una distinta filiación lingüística y cultural con características propias. Los chichimecas fueron los indígenas más reacios a subyugarse ante el poder colonial, y se cuenta que preferían el exterminio al sometimiento.²⁸ Los chichimecas fueron grupos nómadas, y a decir de algunos “bárbaros, salvajes, indómitos, indolentes, incivilizados” (Rodríguez, 1995:27)²⁹.

De los grupos de chichimecas que aún sobreviven, se encuentran los Pames (unos quince mil en el estado de San Luis Potosí) y los Jonaz (unos mil en Guanajuato) (Nava 1999, Vol III: 618).

²⁸ Cfr. Nava, Fernando. *chichimeca*, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol III, 1999:618

²⁹ En la región de La comarca lagunera y sus alrededores, estos grupos han sido considerados bajo diferentes denominaciones atendiendo a su aspecto físico (Borrados, Coyotes, Babosa, Gavilanes, Camisetas, Guajolota, Quachichiles, Manos prietas, Cabezas (pertenecientes al grupo de los Irritilas, Pies de venado, Rayado.) o por el sitio en el que habitaban (Laguneros, Coaguilas, Salineros, Mezcales, Zacatecos, Copala, Conchos, Mayos) (cfr. Churruca, Peláez, *et al.* 1994:94). Así también, “los antiguos cronistas los distinguieron (específicamente a los Laguneros), en tres grandes grupos: 1) los del Valle de Parras: Irritilas, Miopacoas, Meviras, Hoeras y Maiconeras, 2) los de La Laguna: Paogas, Coviseras, Vasafalles, Ahomamas, Yanobopos y Daparabopos”. Orozco y Berra agregan a los Mamazorras, Meguales, Salineros y Baxaneros; mientras que el Dr. Pablo Martínez del Río, afirma que ni los Rayados ni los Baxaneros pertenecen a la zona de La Laguna; por su parte, el obispo De la Mota y Escobar señala que a la orilla del río “que lleva por nombre de las Nazas, hay más de mil personas de nación Mexues y Ocolas” (cfr. Santibáñez 1992:135)

Los que conformaron nuestra región de estudio fueron los Irritilas, pertenecientes al grupo Taño-Azteca del subgrupo Yuto Azteca (Santibáñez 1992:135), quienes para su estudio han sido aglutinados en el grupo de Laguneros. Sin embargo, es importante tener en cuenta que debido al carácter nómada de éstos, el mismo territorio alojó grupos de Tobosos, quienes habitaban en la región de los bolsones, así como de Zacatecos y Apaches, quienes llegaron hasta Jimulco al sur de Torreón (cfr. Santibáñez 1992:137-139; Churruca Peláez, Agustín et. al 1994:95). Sin embargo, es difícil trazar linderos estables entre habitantes tan movedizos.

Una teoría acerca del origen del canto cardenche (que no de la canción) defiende que sus características provienen de la imitación que hacían los antiguos habitantes de los sonidos de animales.

“Sus antiguos habitantes, -negros, indígenas y castas-, ya lo interpretaban al imitar los aullidos de los coyotes o cantando en las cuevas y haciendo una segunda voz, la que producía el eco” (Martínez, 1999:14).

2. Migraciones y población naciente. El caso de las “repueblas”

2.1 Colonización y período de evangelización

Tras haberse realizado las expediciones en Zacatecas, éstas se continuaron al Norte a partir del año de 1554 a cargo del joven vasco (se dice que apenas contaba con 16 años) Francisco de Ibarra³⁰ quien denominó a estas tierras norteñas Valle de Guadiana (hoy Estado de Durango). Las expediciones del Capitán Francisco de Ibarra culminaron con la formación de la Provincia de la Nueva Vizcaya y la fundación del Valle de Guadiana, territorio general que enmarca nuestra zona de estudio.

³⁰ Cabe señalar que la casa de los Ibarra jugó un papel determinante en la conquista de la Nueva España: Miguel de Ibarra acompañó a Nuño de Guzmán en la conquista de la Nueva Galicia y de la misma familia, Diego de Ibarra formaría también un lugar determinante en la historia de la Nueva Vizcaya. Fueron los veteranos de la Nueva Galicia quienes tras los descubrimientos mineros de Zacatecas arreglaron una expedición en agosto de 1546, (a cargo de Miguel de Ibarra) para ir a las tierras “más allá” de Zacatecas (cfr. G. Saravia 1978:90-95) pues Nuño de Guzmán deseaba que aquellas tierras del norte fueran parte del Reino de la Nueva Galicia (cfr. Gallegos, José Ignacio 1974:23). Sin embargo, años más tarde sería don Diego de Ibarra quien pediría al Virrey de la Nueva España una concesión para que esa región fuera conquistada por su sobrino Francisco de Ibarra. A partir de este momento (1554) la figura de Francisco de Ibarra será una constante en la historia de la Laguna.

A diferencia del procedimiento de conquista llevado a cabo en la Nueva Galicia o en el centro y sur de México y que contaban con poblaciones ya consolidadas a las que había que someter, adoctrinar, etc. Ibarra, se encontró –como antes señalamos- con una población heterogénea y nómada. Se conoce, sin embargo, la existencia de algunos poblados organizados más o menos de manera sedentaria, llamados Chalchihuites, o de la región de Cacari y Canatlán, (las tres al norte de Durango) y de algunas congregaciones de indios Tepehuanes, y en Topia una población de indios organizados llamados Acaxee (G.Saravia 1978:248), salvo estas comunidades con organización de tipo sedentario, la conquista se realizó a partir de una interesante estrategia de migración que ocurrió, además, en unión con el proceso de evangelización. Veamos la siguiente descripción:

“Los medios de que se observa que más se valía Ibarra eran los de la catequización por medio de los religiosos que casi siempre llevó consigo, y los del ejemplo que de otros indios podían tomar aquellos indios a quienes conquistaba, y por eso vemos que primero Fray Jerónimo de Mendoza y sus compañeros que llegaron después a reforzar sus trabajos en la zona comprendida entre Nombre de Dios y Zacatecas, y después Fray Pablo de Acevedo, Fray Juan de Herrera y los otros franciscanos que fueron compañeros de la hueste de Ibarra, fueron constantes auxiliares del conquistador (...). Además, (...) se hizo acompañar en sus expediciones por indios del interior del país, capacitados ya para prestar sus servicios en las empresas que se iban estableciendo, y también internó en su provincia un buen número de negros que pudieron prestar contingente de alguna importancia como clase trabajadora” (G. Saravia 1978:249).

El proceso de evangelización en la Nueva Vizcaya fue iniciado por misioneros franciscanos. La primera incursión que se tiene datada es la de 1556 a cargo de Fray Juan de Tapia quien venía de las misiones establecidas en Nayarit. Las primeras descripciones inscritas realizadas a los pobladores laguneros fueron hechas por Fray Pedro de Espinareda en 1567 (Gallegos, Ignacio 1974:157). Por su parte, los jesuitas arriban a tierras laguneras en el año de 1594 (Alessio Robles, Vito 1931:241)³¹. Desde

³¹ El historiador Gildardo Contreras Palacios señala que los misioneros jesuitas llegaron a Durango en 1592 (Contreras Palacios 1994:13)

finales del siglo XVI y principios del XVII el lugar en donde desembocaba el río Nazas, con todo el Valle de Parras y Viesca al suroeste fue denominado misión de Parras y Laguna de San Pedro. En 1598 se funda la Misión de Santa María de Parras por el jesuita Juan Agustín de Espinoza (Contreras P. 1994:13)³². Éste dato es de interés para nuestro estudio ya que esta misión es la que comprende los puestos principales de las rancherías que fueron de los Mayranas y los Irritilas, indígenas pobladores, éstos últimos, del actual Sapioriz.

Si bien se tiene registrado que ya desde el periodo clásico (200-900 d.C.) y el posclásico temprano (900-1200 d.C.) Mesoamérica alcanzó su mayor expansión hacia el norte como consecuencia de intereses en la producción minera, (de la región de Altavista al Nte. de Zacatecas provenía la turquesa, mineral muy apreciado por las culturas mesoamericanas. (Solanes, Carrano, *et al*, 2000:15,47). Lo que podemos denominar como “primera repuebla” de la laguna, ocurre durante el siglo XVII que, como señalábamos líneas arriba, coincide con el proceso de evangelización por parte de los jesuitas y la “muy evidente comunicación entre grupos de religiosos”, ya que el centro directivo de las misiones de esta zona se encontraba en el centro de Guadiana, (nombre con el que entonces se le conocía a la ciudad de Durango). Guadiana también era capital de la Nueva Vizcaya, reino al que pertenecía nuestra región de estudio (Churruca, Agustín, *et. al* 1994:95-96).

Pero esta repuebla no ocurre únicamente por fines de conversión religiosa sino además por necesidad de mano de obra indígena cautiva y gratuita para repoblar la zona y así someter y convertir a los indígenas “salvajes e indómitos” de estas tierras. Como mencionamos, la “estrategia” de los colonizadores liderados por Ibarra consistió en hacer aliados suyos a los indígenas mesoamericanos conversos y, junto con ellos y los evangelizadores, emprender la colonización en la Nueva Vizcaya.

Así, durante el siglo XVII la región lagunera fue poblada por indígenas establecidos en la Sierra Madre Occidental (Sinaloa, Tepehuanos, Mayos) y por mesoamericanos (Tlaxcaltecas, Tarascos, Otomies, Totonacas y Mixtecos) (Churruca Peláez, Agustín *et. al* 1994: 95-96).

³² El jesuita Juan Agustín de Espinoza junto con el capitán Antón Martín Zapata, parten a Cuencamé llegando al Valle del Pirineo o de Parras para fundar en este lugar la misión cabecera de La laguna, hecho asentado el 18 de febrero de 1598 (cfr. <http://www.destinationlaguna.com>; ver también Corona, Paer Sergio. *Archivo Histórico Juan Agustín de Espinoza*, Universidad Iberoamericana, Torreón (existe una versión on-line de este archivo en: www.lag.iua.mx/archivo/ fecha de consulta mayo 2007)

Hemos de señalar, que los Tlaxcaltecas no eran considerados propiamente como indígenas. “Tlaxcalteca era el que quería apuntarse como miembro de la colonia Tlaxcalteca y dejaba de serlo cuando decidía apartarse del grupo (...) Mientras que indígenas eran los descendientes de los chichimecas” (Churruca Peláez, Agustín, 1994:73). Al respecto, el historiador Gildardo Contreras afirma que en la Población de Parras no existieron Tlaxcaltecas, sino que eran los indios los que se hacían llamar así para recibir los privilegios del Virrey (Contreras Palacios, Gildardo 1999:35)³³. Los Tlaxcaltecas podían “usar armas y montar a caballo, así como anteponer en sus nombres el de Don (...), estaban exentos de pagos y sus autoridades debían ser electas por ellos mismos” (Santibáñez 1992:134). La razón de estas ventajas se debía a que los españoles buscaban la protección Tlaxcalteca (que no eran sino chichimecas convertidos) para defenderse de los ataques de Tobosos, Caextles, Acaxees y Apaches.

Con las expediciones de exploración, conquista y evangelización por parte de los españoles, la zona norte de la entonces Nueva España quedó definida en haciendas, ranchos y misiones clericales. Durante la segunda mitad del siglo XVI quedaron conformados las regiones del Reino de la Nueva Vizcaya en lo que ahora son los territorios de Durango, Chihuahua, Sonora, Sinaloa y parte de Coahuila, así como las dos Californias y Nuevo México. Hasta mediados del siglo XVIII se realizaron las principales fundaciones de pueblos en estas zonas, formados por grandes latifundios y las nacientes haciendas. En la región de la laguna, los franciscanos fundaron Cuencamé y los jesuitas fundaron San Pedro, Santa María de Parras, San Juan de Castas (hoy León Guzmán) y Mapimí (Jarquín 1990: 216). En 1731 se funda San José y Santiago del Álamo de Parras (hoy Viesca) (Contreras 2005: 1).

Nuestra región de estudio quedó delimitada a la misión de Santa María de Parras, recibiendo el poder político y eclesiástico desde La Hacienda de la Santísima Trinidad, ubicada en el actual Municipio de La Loma del que Sapioriz también, actualmente, forma parte.

Sobre la población indígena originaria, la investigadora Ma Teresa Jarquín señala:

³³ En el archivo de Maria y Matheo de Parras, Exp. 556, 20 de febrero de 1788, Marcelo Constantino pide se le expida una constancia por ser indio puro y gozar de privilegios por tal motivo. (cfr. Contreras Palacios, 1999:71)

“La población indígena tuvo poca importancia ya que fue diezmada paulatinamente por las enfermedades europeas y en 200 años casi se extinguió” (Jarquín 1990:216).

Sin embargo, también se tiene conocimiento de que todavía durante la segunda mitad del siglo XIX grupos de Apaches y Comanches aún rondaban la zona norte del país ³⁴.

Ahora bien, una de las teorías del origen de la canción cardenche encuentra su antecedente en las prácticas polifónicas hispánicas de los siglos XVI y XVIII.

Como sabemos, una gran cantidad de canciones y de instrumentos musicales europeos han pervivido en América debido a que estaban insertos en contextos religiosos, contribuyendo, así, a la formación de nuevos recursos y discursos musicales, entre ellos el de la polifonía.

Como señala la musicóloga Yolanda Moreno Rivas:

“[Durante la Colonia] se cultivaron los antiguos modelos de música polifónica obligatorios en el comentario de la liturgia religiosa y las capillas musicales catedralicias exigieron a sus músicos, hasta muy entrado el siglo XVII, el conocimiento del canto llano, el respeto a las fórmulas establecidas para los salmos y el dominio del contrapunto” (Moreno, Rivas 1995:30).

También se ha dicho que en México ya se cultivaban recursos polifónicos desde mucho tiempo antes de la llegada de los españoles. El etnomusicólogo mexicano Arturo Chamorro afirma que, la polifonía en México ha venido desarrollándose por dos caminos, el de la práctica apegada a los cánones de la enseñanza musical cristiana y el de la interpretación nativa anterior al proceso de conversión (Chamorro, 1994:21).

A decir de la musicóloga Moreno Rivas:

“Fue en el campo donde surgió un arte sonoro que podríamos considerar distintivamente novohispano, y que a través de obras destinadas al culto

³⁴ De hecho, la intensificación de los ataques de estas “tribus bárbaras” fueron provocadas y utilizadas por los norteamericanos como una estrategia más para realizar la invasión que, concluiría en 1848 con la mutilación del territorio nacional. (cfr. Navarro Gallegos, 2001:194)

religioso se significó en el carácter ornamentado y alegórico de cientos de cantatas y villancicos (...)” (Moreno, Rivas 1995:30)

Uno de los indicios más determinantes acerca del cantar lagunero proviene del jesuita cordobés Andrés Pérez Ribas quien realizó su labor evangelizadora precisamente, en la zona norte que nos compete. Pérez Ribas, gran cronista como fue, nos dejó un monumental legado de 13 volúmenes de su obra, ya publicada en 1645 que lleva por título: *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras de nuestro orbe: conseguidos por los soldados de las milicias de la Compañía de Jesús en las milicias de la Nueva España*. Pérez Ribas narra como en la misión de Parras, los Irritilas y muchas naciones de la Laguna y sus alrededores, celebraban las fiestas de la natividad a principios del siglo XVII:

“Por los años seiscientos y siete (...) ordenaron su baile y cantando sus letras, ya no bárbaras, sino cristianas, aunque al modo que la dictaba su sincera capacidad (...) los cánticos traducidos de su lengua en que los cantaban decías así; Digno es Dios nuestro Señor de ser alabado; mucho nos alegra la Pascua de Nuestra Señora; alaben los hombres a Nuestra Señora y Madre; adoremos el lugar donde está Nuestra Señora, Madre de Dios y Señor Nuestro (...). Estos motetes se repetían y **cantaban con el tono y pausa que ellos** usan, al modo que en canto de órgano **se detiene y repite el canto**³⁵ breves versos” (Pérez de Ribas 1944: 264-265)³⁶

Sin duda alguna, esta descripción del misionero, es de gran valía para tender la red de este entramado histórico de la canción cardenche.

Las primeras referencias etnomusicológicas (o bien, antropológicas) que tenemos sobre el origen de esta manifestación vocal, señalan una clara muestra de adopción de técnicas polifónicas con factura hispana como veremos a continuación:

La Dra. Irene Vázquez Valle, a principios del año de 1977, visitó la región lagunera con el fin de realizar el registro sonoro de las manifestaciones musicales de ésta zona. Aquella, fue la primera incursión realizada por una antropóloga, a tierras laguneras. Las grabaciones de campo allí obtenidas así como las notas realizadas por el musicólogo Roberto Portillo, (ambas) bajo el auspicio del Instituto Nacional de

³⁵ Las “negritas” son nuestras

³⁶ Este cita también es mencionada en la investigación del etnomusicólogo Héctor Lozano 2002:150

Antropología e Historia, dieron a conocer la canción cardenche fuera de la ranchería de Saporiz y sus poblados vecinos a partir de la grabación discográfica titulada “Tradiciones musicales de la laguna. La canción cardenche”³⁷.

Este registro y las notas que en él se anexan, conformarán el punto de partida para dar a conocer, fuera de la región (e incluso también dentro de ella) esta manifestación vocal.

Desde sus aspectos musicales, se le otorgará un “origen hispánico”. Sin embargo, tal vez por motivos político-nacionales, al mismo tiempo se le explica como un género “de origen campesino”.

“Este género es de origen eminentemente campesino” (Vázquez 1978: 2).

Por su parte, el etnomusicólogo Héctor Lozano en su tesis de licenciatura afirma que se distingue el pasado colonial en los cantos polifónicos de tipo religioso, llevados a cabo en la región Lagunera, a través de los trabajos de evangelización mediante posadas, pastorelas y nacimientos. El etnomusicólogo realiza un análisis comparativo entre algunos villancicos pertenecientes al cancionero musical español de los siglos XVI y XVII, y algunos cantos de pastorelas de la región. Sin embargo señala que: “Las pastorelas aparecen en la Región Lagunera hacia la segunda repuebla, por el año de 1850, son un género introducido por los jesuitas; la época de aparición del canto cardenche en la región debe ser posterior, y muy cercana a estos años “ (Lozano 2002:161) y más adelante, a manera de conclusión afirma: “los cantos religiosos de manera polifónica, llegaron a la Región Lagunera hacia mediados del siglo XIX, al inicio de la segunda repuebla llevada a cabo por los jesuitas, y el canto cardenche tuvo su aparición en la Región Lagunera a inicios del último cuarto de este siglo mencionado” (Lozano 2002:161, 174).

Sobre la explicación de la segunda repuebla y sus contingencias históricas en relación con el origen de la canción cardenche procederemos más adelante, queden indicadas hasta aquí, las investigaciones que señalan los procesos de evangelización (primera repuebla) y el legado polifónico hispánico como antecedentes de la canción.

³⁷ Cfr. *Apéndice 2: Creación de fuentes y Revisión comentada de las fuentes utilizadas*

Siguiendo con el proceso de colonización, ya hemos señalado que la estrategia de conquista en la Nueva Vizcaya requirió de emigrantes indígenas y de negros. Los asentamientos de poblaciones negras en el Norte del país corresponden a dos periodos históricos distintos, y como podría suponerse, de ellos proceden dos teorías distintas acerca del origen de la canción. Continuando con la narración de forma cronológica, procederé a describir los sucesos referentes a la población de origen africano traída por los españoles y sus referencias a la canción cardenche, y en su momento, haré alusión a esa otra población negra asentada en la región lagunera.

2.2 La población con origen africano

Según los libros de bautismos consultados por el padre Agustín Churruca, los pobladores africanos de la Laguna provenían de Angola y se encontraban como esclavos para realizar los trabajos más pesados en las haciendas y en la minas. Los apellidos denotaban su lugar de origen. Se tiene registrado por ejemplo, Juan de Angola, (padrino, 21 de diciembre de 1617), María Angola (3 de enero de 1630). (Churruca, *et. al.* 1994:79-92).

Más tarde, los apellidos de éstos fueron tomados del esclavista. Tal es el caso de los apellidos Cárdenas, Aguilar, Amaya, etc. A decir del padre Churruca, el adoptar apellidos permitió a los negros salir del precario nivel social en que se encontraban, situación que aprovechaban, sobre todo, los esclavos libertos quienes además buscaron y lograron mezclarse con indígenas, españoles o bien con hombres y/o mujeres de su propia casta. (Churruca, *et. al.* 1994:79-92). Lo anterior propició que alrededor del año 1637 se generara un proceso paulatino de afromestizaje, mismo que quedó definido entre los años que van de 1660 a 1675.

En el archivo María y Matheo de Parras (Exp.390), se registra una petición de licencia al Sr. Vicario y Juez eclesiástico por parte de un mulato esclavo del Álamo para poder casarse con “dama española”. (Contreras, Palacios 1999:63). Sin embargo, durante todo el periodo del virreinato se continuó importando población negra esclavizada para cubrir la demanda de trabajadores. Tanto indígenas como mestizos, negros y castas eran “hombres sin derecho a tierra y que afluyeron masivamente a las haciendas, ingenios y minas” (Navarro 2001:39).

Como ya hemos mencionado, el investigador Roberto Martínez defendía que la población negra y no sólo la indígena participaban de la “imitación de sonidos de los animales de las cuevas”, hecho que se tiene registrado como uno de los antecedentes del canto.

Resulta interesante notar la existencia de un sentimiento de apropiación a través de la reivindicación del canto cardenche como “creación de la población originaria” a la vez que se hace evidente una necesidad de identidad colectiva a través de la idea de un cantar nacido de la gente de la propia región. Nótese que en su teoría: (“Sus antiguos habitantes, -negros, indígenas y castas ya lo interpretaban al imitar los aullidos de los coyotes o cantando en las cuevas y haciendo una segunda voz, la que producía el eco” (Martínez 1999:14)), no se hace ninguna mención a la población española ¿cómo habrían podido llegar entonces los negros, que en este caso, sí son considerados parte de los “antiguos habitantes de la Laguna”? Lo importante para esta concepción es la condición identitaria del canto.

2.3 Independencia, postrimerías del siglo XIX y Revolución

Al final de la época colonial, la provincia de la Nueva Vizcaya consiguió un desarrollo económico sustancial fincado en la minería, la ganadería y la agricultura. El descubrimiento de importantes centros mineros en Zacatecas y el asentamiento de los españoles en esa zona impulsaron a una colonización mayor hacia el norte, en donde también se encontraron importantes asentamientos de oro, plata, cobre, mercurio y mármol ³⁸, lo que constituyó una de las actividades productivas más importantes para la corona española.

Así mismo, la ganadería y la agricultura fueron adquiriendo relevancia. Los hispanos consiguieron la cesión de tierras por parte de la Corona con la condición de mantenerlas en funcionamiento y así surgieron las grandes propiedades agrícolas y ganaderas. Éstas dieron lugar a la creación de haciendas y latifundios que caracterizaron por tantos años a esta región. Los laguneros y los emigrantes asentados

³⁸ Actualmente, a unos pocos kilómetros antes de llegar a Sapioriz, yendo sobre la carretera que va al municipio de La Loma desde la ciudad de Lerdo, se encuentra una zona marmolera, cuyos yacimientos son extraídos, vendidos y exportados a EU.

en esta zona, para sobrevivir, se vieron obligados a prestar sus servicios en las haciendas y feudos por tiempo indefinido y de generación en generación.

Con las haciendas y latifundios se crearon también los ranchos como formas de propiedad o de tenencia de tierra en proporciones más reducidas.

Aunque se dice que la Corona y algunas autoridades provinciales emitieron leyes para proteger a los peones, a los negros, castas e indígenas de la esclavitud y evitar los abusos europeos, la realidad fue diametralmente distinta. Como sabemos, la economía colonial dependía en gran medida de la fuerza de trabajo de la población subyugada. De esta manera, se exacerbó la latente insumisión de estos pobladores, produciendo continuas sublevaciones que coincidieron con un debilitamiento económico, político y social en la península.

“Hacia los albores del siglo XVIII la composición étnica y social de la provincia condensaba el conjunto de transformaciones que se habían producido en el tránsito histórico de la sociedad colonial. El complejo y variado mosaico de fenómenos económicos, políticos, raciales y culturales que fueron emergiendo y desarrollándose en la formación social novohispana evidenciaban que ésta era una realidad cambiante. Las formas de producción despótico-tributarias de los primeros tiempos de la colonia fueron paulatinamente cediendo el paso a nuevas formas de relación económica, propias de una fase mercantilista, pero en cuyo seno empezaban a despuntar procesos y relaciones de tipo capitalista (...) En la nueva Vizcaya, al igual que en el virreinato, todo este ejercicio estaba reservado a los españoles europeos y a un reducido número de criollos” (Navarro Gallegos 2001:40).

Ya desde finales del siglo XVII, el imperio español había entrado en una grave crisis con respecto a los otros países de Europa, quienes lograron una mejor economía. Con vistas a sanear tal conflicto, se reorganizó el imperio mediante las reformas borbónicas lideradas por Carlos III. Es importante señalar al respecto, el suceso conocido como *La Programática Sanción* para reducir los fueros eclesiásticos dictando así la expulsión de los jesuitas³⁹. Las reformas borbónicas propiciaron además la

³⁹ La programática Sanción fue dada por Carlos III en El Pardo el 2 de abril de 1767. Se tiene registrado que los jesuitas salieron de Sonora el 25 de agosto de 1767, el 20 de mayo de 1768 partieron en el navío “El príncipe” permaneciendo al garete en aguas del Golfo de California, finalmente, el 26 de mayo de

redefinición territorial de la Nueva España, que desde sus inicios en 1776 fuera constantemente reconstituida hasta el fin del periodo colonial, de tal suerte que a principios del siglo XIX la Nueva Vizcaya pertenecía ya a la Intendencia de Durango.

Como ya es sabido, en 1808, a pesar de su aparente estabilidad, la Nueva España evidenciaba una intensa convulsión social y en la Península Ibérica continuaba la crisis. En ese año, Napoleón Bonaparte invadía España provocando la caída del monarca Carlos IV y colocando en su lugar, a su propio hermano, el famoso “Pepe botella”, Don José Bonaparte. Ante este hecho, la Nueva España se quedó sin monarca y los criollos que no estaban dispuestos a defender los intereses de la oligarquía española alzaron la voz, junto con el garrote y el arma, dando lugar, a la guerra de Independencia iniciada en 1810. Como sabemos esta guerra fue larga y nada homogénea, comenzó como un “grito” en contra del protectorado francés en que se había tornado España y a favor de Fernando VII, hasta conseguir los matices republicanos que adquirió más tarde y que llevaron a que, once años después, México, o la entonces Nueva España, consiguiera la independencia de la Corona peninsular.

Aunque la intendencia de Durango fue la más reacia a reconocer el Plan de Iguala, el 3 de septiembre de 1821 fue firmada el acta de rendición de las tropas españolas, a las que se les otorgó un plazo de 3 días para abandonar la entonces ya conformada ciudad de Durango, autorizándoles la estancia, eso sí, a todos aquellos españoles –civiles, religiosos y militares- que reconocieran la Independencia de la nación mexicana.

No nos vamos a detener más en este episodio histórico salvo para mencionar que, si la guerra afectó profundamente al comercio, a la ganadería y a la agricultura, y ante la escasez de una gran variedad de productos, entre ellos los textiles, hubo la necesidad de establecer pequeños talleres artesanales para la fabricación de telas. “A partir de este periodo se inició el cultivo del algodón en las tierras ribereñas del Nazas” (Navarro, 2001:69). Este dato es relevante, ya que fue la producción del algodón, principalmente, lo que dio lugar al medio de subsistencia en el que se desarrolló el canto cardenche.

Como señala la musicóloga Yolanda Moreno, “al iniciarse la Independencia, el indio músico había perdido su posibilidad de inserción en el nuevo esquema social, en

1769 se embarcaron rumbo a España desde la Habana (cfr. Montané Martí Julio, *La expulsión de los jesuitas de Sonora*, Enciclopedia Encarta, versión on line: <http://www.monografias>. Com fecha de consulta 5 de mayo de 2006

tanto que su música se retiró a los pueblos, a las rancherías y a la marginación” (Moreno, Rivas 1995:53).

Para el año de 1826 ya habían aparecido en Durango las primeras máquinas despepitadoras de algodón, importadas de Estado Unidos por algunos norteamericanos y hacendados duranguenses –entre ellos, Juan Nepomuceno Flores- dedicados a extender el cultivo del algodón por la ribera del Nazas (Navarro Gallegos 2001:143). Asimismo, hacia finales de la segunda década del siglo XIX había más de cuarenta fábricas de sotól ubicadas principalmente en la región de Mezquital⁴⁰.

El auge de la producción algodonera se registró a partir de 1837, cuando el gobierno mexicano prohibió la importación de algodón en rama y semielaborado con el objeto de impulsar la producción nacional y, junto con ello, proteger y favorecer el desarrollo de la industria textil del país (cfr. Navarro Gallegos 2001:221). Este hecho obligó el incremento de la población campesina, iniciándose así una “segunda repuebla” de inmigrantes procedentes de Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato y Puebla. Los investigadores Enríquez y García señalan que “en vista de que la población inmigrante había padecido en sus lugares de origen, además del despojo de sus tierras, el trabajo forzado, los males y abusos de la tienda de raya, no es de extrañar que considerara su nueva situación en la Laguna sumamente ventajosa (...) el trabajador lagunero percibía uno de los salarios más altos del país.” (Enríquez T.; García V. 1989:145).

Durante los años de mayor producción algodonera que van desde la segunda mitad del siglo XIX hasta ya entrado el siglo XX, se formaron los mejores grupos de cardencheros. Es posible que antes ya existieran éstos, cosa que no podemos precisar, pero dado que la cardencha se daba después de la labor, de la pizca del algodón, los datos bibliográficos apuntan que por estos años y “para la diversión de todos los días, nacida de aquellos horizontes, fruto de muchas horas pasadas debajo de algún huizache, la canción cardenche daba calor y alegría al cotidiano convivir de la peonada” (Enríquez T.; García V. 1989:175).

Entre los trabajos que señalan la época de “la segunda repuebla” en la laguna como propiciadora de la polifonía lagunera, están las del etnomusicólogo Héctor Lozano, que ya hemos señalado líneas arriba. Lozano, defendiendo la factura hispánica de esta manifestación vocal argumenta además que: “los cantos religiosos de manera polifónica, llegaron a la Región Lagunera hacia mediados del siglo XIX, al inicio de la segunda repuebla llevada a cabo por los jesuitas, y el canto cardenche tuvo su aparición

⁴⁰ Ya veremos a lo largo de este estudio la importancia que tiene el sotól para las gargantas de los cantadores

en la Región Lagunera a inicios del último cuarto de este siglo mencionado” (Lozano 2002:174).

Existe, además otra teoría que también señala la aparición del canto cardenche durante la segunda mitad del siglo XIX. Continuemos con la historia:

Algunos años antes de que ocurriera la invasión norteamericana -misma que se encargó de poner a los grupos indígenas del norte [apaches y comanches] en contra de los propios duranguenses⁴¹ como una estrategia más para lograr esa nefasta invasión al país que terminó con la apropiación de más de la mitad del territorio mexicano-. Se presentó en Saltillo, Coahuila, un grupo de negros mascogo, quienes habían escapado de las plantaciones británicas del Sur de Carolina y Georgia asentándose en la Florida española a inicios del siglo XVII. Cuando ésta se anexó a los Estados Unidos en 1821, los blancos esclavistas iniciaron lo que se conoce como “guerras seminoles”, en las que los indios seminoles tuvieron como aliados a los negros mascogo.

En 1843 los negros seminoles se presentaron ante el gobierno federal para trabajar en los cultivos de algodón, éste, les otorgó unas tierras en lo que fue el rancho de El Nacimiento, latifundio de Jacobo Sánchez Navarro, expropiado por derecho presidencial el 2 de agosto de 1852.

Según señala el Historiador Gildardo Contreras, en 1859 los mascogo se asentaron también a las orillas del Nazas como trabajadores campesinos despepitadores de algodón: “La historia de los mascogo durante su estancia en tierras laguneras es muy pobre, vaga y fragmentada debido a la falta de datos, y se cree que los archivos de Parras, destruidos por los maderistas en 1911, pudiesen haber aportado datos al respecto. La tradición oral y los recuerdos son muy escasos ya que la mayoría de los mascogos permanecieron en la Laguna por cinco años” (Contreras, Palacios 2007).

⁴¹ “Y pensar que todo se lo debemos a esos infames enemigos norteamericanos que empujan sobre nosotros las hordas sanguinarias de los salvajes, y que dirigen sus operaciones con una astucia y una ferocidad sin ejemplo! estos son los medios con que hace la guerra una nación que se llama ilustrada y justa, y que no es sin embargo, más que una reunión de viles salteadores y cobardes asesinos” (Vid. El Registro Oficial, 22 de octubre de 1846, cit en Navarro 20001:194) Desde luego, años, siglos más tarde, nos llena de indignación encontrar frases como ésta y mirar que hoy día, en plena guerra de invasión iraquí, las cosas nada han cambiado. Aquel “destino manifiesto” que daba derecho a la nación norteamericana para adueñarse del territorio mexicano y creer que la Providencia los había elegido para preservar la libertad, esto es, para disponer de los territorios de otros pueblos que a su juicio son incapaces de “aquilatar los beneficios de la vida civilizada y democrática, tal como la entendía (entiende) la sociedad norteamericana” (Navarro 2001:192) nos habla de las atroces injusticias que todavía hoy se siguen cometiendo.

Se sabe que, en 1865 el presidente Benito Juárez les ratificó la posesión del latifundio conocido como El Nacimiento, que desde entonces fue bautizada como “Colonia Benito Juárez”.

La presencia de estos grupos de campesinos negros hace suponer la posibilidad de una población cohesionada que favoreció el canto grupal.

Al respecto, el Lic. Francisco Cázares, subdirector del Instituto de Cultura de Torreón, me comentó lo siguiente:

“La vez pasada vino Victor (...) una persona de aquí de Torreón que ha hecho investigaciones sobre biodiversidad, me dijo: “tengo un secreto, te lo voy a decir a ti, es sobre la canción cardenche, mira, ésta viene de los negros de EU que Juárez trajo para acá para vender algodón (...)” – Y añade Francisco Cázares: “Y tú dirás Montse, pero yo no lo siento así, sí hay unas cancioncillas de aquella época, pero eran entre mucha gente, imitaban instrumentos musicales con la boca, era un tipo de canción más grupal (...) pero la cardencha no tenía nada que ver con los negros que vendían algodón (...)”⁴².

Por otra parte, el ingreso de emigrantes indígenas del sur que poblaría y constituiría, además, lo que hoy es la población de la Comarca Lagunera aportaría, sin duda, no sólo mano de obra para el cultivo, sino también comportamientos, experiencias y costumbres culturales. La etnomusicóloga y etnohistoriadora Patricia García, durante una investigación de campo realizada en la población de Sartaneja, municipio de Cuernavaca, Guanajuato, registró, durante la semana santa de 1995, unos cantos, reconocidos dentro de esta comunidad como alabados⁴³, con características muy similares a las de la polivocalidad lagunera. Asimismo, los historiadores Enríquez Terrazas y García Valero, arriba citados, afirman que “Del sur llegaron pastorelas, alabanzas y coloquios, procesiones, nacimientos y posadas” (Enríquez T.; García V. 1989:175).

Sobre este mismo tema, basándose en el libro del músico y folclorólogo Vicente T. Mendoza, *La canción Mexicana*, el investigador Vicente Mendoza señala que: “La canción *El álamo de Parras* que procede de San Luis Potosí, donde se cantaba alrededor

⁴² Entrevista personal con el Lic. Francisco Cázares Ugarte, Torreón, Coahuila, 13 de enero de 2000

⁴³ sobre los alabados ver Capítulo 4, 2.7 Repertorio y ocasión

de 1908, (...) aparece en el repertorio cardenche como *Yo ya me voy a morir a los desiertos.*” y agrega los siguientes versos:

“Yo ya me voy para ese Álamo de Parras
y voy *deregido* a la estrella del oriente”

que en versión cardenche quedaría adaptada como:

“Yo ya me voy a *morir a los desiertos*,
me voy *del ejido* a esa estrella marinera” (Mendoza 1991:17)

De la misma manera, las letras de otros textos atestiguan la procedencia sureña de los nostálgicos compositores como aquel de la canción cardenche “eres como la naranja” que dice:

“Me he de comer una lima
de los limares de **Puebla**,
yo he de seguir con mi idea,
aunque a mi tierra no vuelva”.

Durante el periodo que va de mediados del siglo XIX hasta ya instaurado el Porfiriato, la región lagunera consiguió mantener el auge económico que la caracterizó en aquellos años, gracias, principalmente a tres factores determinantes: 1) el cultivo del algodón y en general el uso de la tierra y su productos; 2) el desarrollo de la industria y el comercio; 3) la instauración de la línea del ferrocarril Central que unía Ciudad Juárez con la capital del país, acontecimiento ocurrido el 23 de septiembre de 1883. Cinco años más tarde, el 1 de Marzo de 1888, la línea del Ferrocarril Internacional Mexicano pasó por Torreón (Enríquez T.; García V. 1989:160).

Con las líneas de comunicación ya instauradas y procuradas por los mismos hacendados y administradores de la región, se construyeron importantes empresas despepitadoras, que permitían la extracción de aceite y pasta de la semilla del algodón,

además de empacadoras de fibra, fábricas de hilado y tejido así como fábricas de jabón; estas innovaciones, acrecentaron tanto la población de peones como la de empresarios extranjeros que llegaron principalmente de EU, Alemania, Siria y China. Aparecieron así industrias con apellidos Brittingham, Kissinger, Levín, Purcell, entre otros.

A principios del siglo XX se contaba con maquinarias construidas en Inglaterra y se elaboraban percales al “estilo francés”, esto constituiría una población heterogénea que, en cierta medida, conformaría la tercera repuebla de la región.

Si bien, estos acontecimientos propiciaron un panorama económico favorable debido, en gran parte, a la inversión extranjera en la minería y la agricultura, y principalmente en la región lagunera debido al auge en la producción del algodón, estos mismos hechos también generaron un sinnúmero de luchas internas, económicas y de seguridad social que debilitaron el norte del país incidiendo sobretodo en la zona norte de Coahuila. La escasez del agua, debido a las crecientes sequías y al uso incorrecto de los mantos acuíferos, provocó que disminuyeran considerablemente las cosechas de algodón y que los campesinos sembraran maíz y frijol (granos que no requerían de grandes cantidades de agua para ser cosechados). Los descontentos sociales se dejaron sentir.

Precisamente fue la región de Sapioriz, perteneciente a la Hacienda de La Loma⁴⁴, la que conformó uno de los escenarios relevantes durante el periodo revolucionario: la de convertir a sus pobladores en protagonistas de la revolución, (aunque, a decir de la historiadora Altamirano, los intereses revolucionarios respondían más a disputas internas entre poblados que a elementos propios de la revolución)⁴⁵, y la de presenciar

⁴⁴ La Hacienda de La Loma, como se mencionó anteriormente, llevó por nombre original en tiempos de su fundación el de Hacienda de la Santísima Trinidad, fue sede de latifundistas apoyados por Porfirio Díaz y escenario de cantos cardenches (frente a ésta todavía se encuentra un montículo perteneciente a un antiguo basurero). Su construcción data de 1821 con una ampliación realizada en 1854. Junto a la Hacienda, hoy Museo de La Loma, se encuentra una iglesia de estilo neogótico con una tumba que conserva los restos de los dueños de aquella propiedad: los hermanos José y Gracián Gardé provenientes de Uztarros, Navarra.

⁴⁵ El episodio histórico es el siguiente: Doña Paula, Vda de Gardé dueña de la extensa propiedad de la Hacienda de La Loma, proporcionó al gobierno la fuerza de trabajo de los rancheros de su hacienda para acabar con ese levantamiento que ponía en peligro sus propiedades, pero tanto los peones y trabajadores de la Hacienda de La Loma como sus vecinos, los pobladores de la hacienda de La Goma se pasaron a la fila de los revolucionarios, “más por problemas específicos de cada localidad que por los elementos políticos propios de la revolución” (Altamirano 1997:25).

en la misma Hacienda de La loma la constitución “Oficial” de la División del Norte durante el suceso conocido como “La toma de Torreón”⁴⁶.

Todavía la gente, hoy día, recuerda el acontecimiento. Don Beto Antúnez, campesino, nieto del gran cardencherero Juan Roca y hoy director del Museo de La Loma, muestra con orgullo la huella de un tiro de bala salido de ‘la calibre 34’ de Don Pancho Villa y dejada para la memoria histórica del actual museo. Fueron también Don Eduardo Elizalde y Doña Marianita, entre otros, protagonistas de aquellos años de huidas, miedos y miserias que fueron los de este episodio histórico, y que ellos presenciaron siendo aún niños⁴⁷.

El cardencherero Don Bernabé Fabela, nacido en 1911, ante mi pregunta acerca de sus recuerdos de la Revolución, elabora un singular resumen como testigo en primera persona, llevándonos en un parpadeo pero con la lentitud de su palabra, de la Revolución al Reparto agrario mismo que transcribo en las siguientes líneas:

“Mire Montse, cuando se acabó la guerra del 10, no pos siguió la cosa igual, hubo cantidad de presidentes, Obregón y Calles. Calles lo que hizo el 20 mandó matar a Villa, y por eso cuando lo mataron a él y a Ángeles volvió la cosa igual, estaba Calles de presidente y el jefe de aquí de Torreón era el general Escobar, hicieron un tratado de Ley, un cuartelazo, y siguieron recogiendo dinero a todos los bancos de allá, cargó el tren de puros pesos...entonces salió, y un día para el... en 1929, para el día del señor San José,- ‘taba yo por ’ai por eso me acuerdo-, para esto yo en el 28 me enojé con un gachupín, taba pollo yo, y se me quebró la reja del arado, y el gachupín me dijo: “tendrás que pagarla “ y yo le dije: “no pago nada”, y me fui. Me siguieron todos, y nos fuimos a la pizca del algodón, regresé hasta el 29, y me dijeron: “ese gachupín ya se fue, está otro nuevo. Don José Cueto”, ese me dio trabajo (...) pero cuando se paró el trabajo por la guerra de Escobar, (...) comenzaron a llegar tropas, aquí se acamparon ocho días, Cárdenas, no sabía del asunto. Me acuerdo yo que una tarde, el General Cárdenas se quería llevar a (¿?) Antúnez, que había sido asistente de Seferino Moreno en Sapioríz, se fue Cárdenas a Sapioríz, yo todavía me acuerdo, tenía una potranca muy bonita, ya cuando vino Cárdenas no la trajo, y luego salió de aquí a Jiménez, estaba Escobar y ahí se murió mucha gente. La guerra fue un momento, nomás pasaron los

⁴⁶ “Los triunfos en La Laguna representaron un importante abastecimiento para la División del Norte, el cuerpo del ejército más importante de las fuerzas constitucionalistas” (Altamirano 1997:97).

⁴⁷ Sobre las vivencias y recuerdos revolucionarios de estos cardencheros ver *Apendice 1. Cantadoras y cantadores. Breves historias de vida*

trenes con el dinero pal' otro lado y se acabó, mucho dinero se robó Escobar. Después Calles ya no cumplió y puso un interino y otro y otro y, cuando salió el otro fue cuando entró Cárdenas y fue cuando repartió la tierra”...⁴⁸

3. El reparto agrario

Durante los años en que se realiza el reparto agrario, la Comarca Lagunera, ya constituida por las poblaciones emigradas, entra en una nueva etapa marcada por la creación de ejidos comunales y el reparto de tierras. A principios de 1935, casi todos los peones se habían agrupado en organizaciones gremiales. En ese mismo año se declararon varias huelgas en las que exigían, principalmente, aumento de salarios, contratos colectivos de trabajo en las haciendas, disminución de las jornadas de trabajo a 8 horas y reglamentación de las jornadas en las distintas actividades agrícolas. La lucha se agudizó, y las huelgas se realizaron cada vez más y con mayor frecuencia, algunas estaban lideradas por miembros de la CROM⁴⁹ y del Partido Comunista quienes, desde años atrás colaboraban con los maestros rurales en la orientación ideológica de los campesinos de las Haciendas⁵⁰. Las incidencias de estos sucesos con el canto cardenche fueron importantes⁵¹; muchos de los campesinos cardencheros participaron en la lucha por la creación de ejidos y muchos otros se vieron beneficiados con la propiedad de algunas parcelas; tal fue el caso, por ejemplo del cantador Don Gabriel Valles, quien heredó sus tierras, beneficio del reparto del 36, a su hijo Don Toño Valles, actual cardenche y uno de los principales colaboradores para la realización de este trabajo.

En palabras de Don Beto Antúnez, responsable del Museo de La Loma y protagonista del cambio, el Reparto agrario se dio – según me cuenta- de la siguiente manera:

Durante los años treinta empezaron a formarse comités para gestionar ante el gobierno la repartición de tierras, entonces el Presidente, secretario y tesorero y consejo de vigilancia, todo eso formaba un organismo para manejar esa

⁴⁸ Entrevista personal con Don Bernabé Fabela, , La Loma, Durango, 16 de enero de 2000

⁴⁹ CROM son las siglas de la Confederación Regional Obrera Mexicana

⁵⁰ Cfr. Restrepo, Ivan: Eckstein, Salomón 1975: 13-38

⁵¹ ver capítulo 4, 2.4 El basurero

cuestión (...) y el que repartió aquí se llamaba Pedro B. Rodríguez Triana⁵², aquí se repartió en 1935. Algunos de mis parientes se hicieron ejidatarios y otros no quisieron (...) era de acuerdo al censo que se levantó con anterioridad.

“Y ¿cómo se llamaba el organismo?”- pregunto a Don Beto-.

Comité Particular Ejecutivo Agrario, este servía para tramitar ante el Departamento asuntos agrarios y colonización en esa época, antes de la Secretaria de la Reforma Agraria fue el Departamento de Asuntos Agrarios y Colonización, el DAAC, el que manejó el General Cárdenas. (...) La Loma tenía 57,000 hectáreas, esa era la porción que tenía antiguamente La Hacienda de La Santísima Trinidad, que después fue La Loma, de esas 57,000 se le quitaron tierras labrativas para aquí (La Loma) y se independizó Sapioriz, antes, Sapioriz y La Loma eran lo mismo, eran un puro ejido, ya en tiempos de Reparto se hizo su administración aparte. (...) Y actualmente La Loma es un ejido bastante productivo, es de los ejidos que no ha vendido sus tierras todavía de acuerdo a las Reformas que se le han dado al artículo 27⁵³. (...) ⁵⁴

Como ya hemos señalado, actualmente Sapioriz pertenece al municipio de la Loma. Éste municipio está formado por sectores de producción, de los cuales Sapioriz conforma una buena parte entre terrenos en propiedad, en renta y en sectores de ampliación. Sin embargo, como afirma Juan Reyes, oriundo del poblado de San Jacinto: “el reparto trajo cosas buenas pero igual: hay quienes tienen y quienes no”⁵⁵.

El Reparto agrario, es sin duda uno de los acontecimientos históricos más importantes para los cardencheros, en su condición de campesinos y tras vivir sometidos a las órdenes de los propietarios latifundistas, residentes casi todos ellos en Inglaterra,

⁵² El General Pedro Rodríguez Triana fue gobernador de Coahuila en tiempos de Lázaro Cárdenas

⁵³ Se refiere a la reforma constitucional realizada en el año de 1992 durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, cuyo efecto principal fue diversificar los mecanismos de incorporación de suelo de propiedad social al mercado inmobiliario urbano y provocar un auge del mercado libre

⁵⁴ Entrevista personal con Don Alberto Antúnez Sillas, 18 de enero de 2000, La Loma, Durango

⁵⁵ (cfr. Flores 1994: 60). Con respecto a la ineficacia del sistema ejidal, Roger Bartra afirma lo siguiente: “Los teóricos de la reforma agraria mexicana se han negado tradicionalmente a aceptar la ineficacia del ejido y el minifundio. Ello sería aceptar que la reforma agraria ha propiciado el desarrollo de un sistema de explotación y que ha abierto el camino del capitalismo (...) Algunos autores tratan de probar la eficiencia de los ejidos haciendo malabarismos con cálculos económicos, más no hablan de costos humanos. Desgraciadamente a este autor [Reyes Osorio] se le olvidó incluir en el renglón de “insumos” el valor de la fuerza de trabajo propia del campesino y ejidatario. Si se toma esto en cuenta la famosa eficiencia se torna en superexplotación; si se manipulan los datos en forma no científica, calculando el ingreso del campesino como beneficio y no como salario (es decir como insumo, como capital variable) sería fácil hacer pasar a la miserable economía familiar campesina mexicana como eficiente (...)” (Bartra 1987:31)

Francia y España, y haber conseguido organizar una sociedad colectiva mediante la creación de ejidos, el Reparto agrario, supone una época de libertad y de significativos cambios. En la memoria campesina, el general Lázaro Cárdenas, es una especie de “redentor” que se atrevió a romper la estructura feudal de la tenencia de la tierra, acabando con la hacienda y los latifundios.

Con el Reparto agrario, surgió la figura del comisariado ejidal -a la usanza socialista-, como representante del ejido ante el banco y las otras instituciones vinculadas al campo. "El comisariado trabajó bien al principio", recuerda don Manuel González Rodríguez, “primordial”⁵⁶ del ejido la Partida, en el municipio de Matamoros. "Pero luego se puso de acuerdo con el banco para traicionarnos. Así acabaron con el ejido colectivo” (Jáquez, Antonio 2003:3).

Con la entrega de la tierra, el Estado asumió el financiamiento del cultivo algodonero, a través del Banjidal, -antecedente de Banrural- y la construcción de la infraestructura hidráulica. En poco tiempo se establecieron unos 400 poblados ejidales y nuestra región de estudio se afianzó como la más importante productora de algodón en el país. Todavía durante la década de los años sesenta y setenta se cultivaba el algodón con relativo éxito, aunque la diversificación de cultivos ya se orientaba a la disminución de los campos algodoneros. Un hecho importante fue la creación de la presa “Francisco Zarco” puesta en funcionamiento a finales de los años sesenta. Localizada, como continúa actualmente, a 65 kilómetros de Ciudad Lerdo. Ésta presa, pronto se convirtió en un lugar de recreo para los sapioreños, hemos de anticipar que las poblaciones situadas en las márgenes del río Nazas, como lo es Sapioriz, guardan una estrecha relación con el río y con el uso del agua, para los cantores, como campesinos que en su mayoría eran y siguen siendo, la condición pluvial y la disponibilidad del agua para sus tierras es un hecho fundamental, y en cierta medida no es ajeno a la producción de la canción cardenche⁵⁷.

El episodio histórico del reparto agrario también creo sus líderes y sus caciques. Uno de ellos, guarda estrecha relación con la canción cardenche, este es Don Arturo Orona Flores, quien creara los servicios médico ejidales y encabezara la Unión de Sociedades Ejidales que agruparan la totalidad de ejidos de la Laguna y quien, en décadas posteriores, se desempeñara como Delegado Mundial de La Paz.

⁵⁶ Con este adjetivo hacemos referencia a los testimonios provenientes de campesinos laguneros, compilados en el libro *Los primordiales del 36*, Alfonso Flores Domene 1994. Ver Apéndice 2. Creación de fuentes y revisión comentada

⁵⁷ Ver capítulo 4, 2.7.1 Algunas consideraciones de género. Espacios simbólicos

Don Arturo Orona, hermano del ya clásico cardenhero Don Francisco Orona, fue un líder campesino con aspiraciones de poder político y su estandarte fue La canción cardenche. Sus compadres –cadencheros y campesinos- de toda la vida, fueron preparados por él para, cantos mediante, postularse como líder político más allá de la Laguna. Es a él a quien se debe la razón de la existencia del primer disco Lp grabado por el INAH en los años setenta.

Nos dice Don Beto Antúnez, que “aunque las cardenchas son canciones de amor”, para Don Arturo Orona, eran “canciones de protesta”- Así nos los explica desde el Museo de La Loma donde actualmente trabaja⁵⁸.

Lo cierto, es que la figura de Don Arturo Orona, guarda sentimientos ambiguos. Las políticas de supuesta autonomía y liberación que entonces enarbolaba se revirtieron con el paso del tiempo. Para algunos, no estuvieron claras desde el comienzo.

La periodista Olga Quiriarte señala:

El banco "se convirtió en un barril sin fondo, cada ciclo se multiplicaban las pérdidas. Los campesinos encontraron el modo de romper sus compromisos con el banco -vendiendo en sigilo su producción, el llamado algodón de luna-, a sabiendas de que se les volvería a dar crédito. El subsidio de la corrupción mantenía la paz social, es decir, el control político"(...)

Entre más se desmantelaba el ejido colectivo, más se reforzaba el control político, prosigue Olga: "Los políticos manoseaban las relaciones con los campesinos. Los líderes cenecistas se ponían su gorra y sus lentes oscuros para disfrazarse de campesinos, aunque más bien parecían gánsters. Los más famosos fueron Pedro Gallardo y Arturo Orona, una especie de místico que presumía de comunista -ponía los ojos en blanco cuando hablaba de Rusia- y se ocupaba, sobre todo, de publicar cartas de felicitación al presidente de la República en turno por cualquier motivo" (Jáquez, Antonio 2003:3).

⁵⁸ Entrevista personal con Don Alberto Antúnez Sillas, 18 de enero de 2000, La Loma , Durango. En relación con este tema, cfr. Capítulo 4, 2.4 El basurero

4. El advenimiento de la radio

A partir de la década de los años treinta y consiguiendo un auge importante durante los años cincuenta la influencia de la radio fue determinante para la creación de la imagen del “artista”, perfil, también eficaz, para unir identidad regional y política. Así, de mano de Don Arturo Orona, los cardencheros no se escaparon del “estrellato”. Así nos cuenta Don Regino su experiencia:

“(…) luego me agarró Arturo Orona y anduve mucho tiempo, mire, me sentía yo un hombre que era de mucha categoría (...) una vez nos vino a llevar a Cheto y a mí, me decían: “los esperamos a los tres para ir a Torreón, y eso sí, me pagaba, comía rebueno. Don Eduardo comió ahí también, había muchos cantadores distintos, taba la calle con gente pa’ca y gente pa’llá y empezamos a cantar ahí, como hombre de mucha esencia nosotros como que queríamos se unos hombres de mucha....me sentía orgulloso, ¡ah que payaso! y luego que dijeron: “ahora faltan los del trío de Sapioríz” y nos subieron así como a una escalera (...) y la gente nos miraba [pone cara y entonación de admiración]: “¡los cantadores de Sapioriz¡¡” y yo miraba “desde arriba” y empezamos a cantar ese canto que dice.... Hasta ni me acuerdo de la primera que cantamos... y nos retrataban para todos los rubros (...)”⁵⁹.

Al respecto Don Genaro Chavarría también señala:

“Sí, pos Don Arturo Orona fue el primero que nos empezó a sacar con la canción cardenche de los comunistas, de cuando andaba el comunismo aquí muy desatado con la canción cardenche. Todavía no había video pura radio y después vino de México Juan Montoya y Pepe Hernández ⁶⁰ y anduvieron preguntando por él, y hay anduvieron preguntando por él, y hay andábamos cantando cardenchas” ⁶¹.

Esta apuesta por hacer de la canción cardenche un símbolo de identidad regional en adscripción a una política determinada en un contexto que además lo permitía es, sin

⁵⁹ Entrevista personal con Don Regino Ponce, Sapioriz, Durango, 16 de enero de 2000 (ver Apéndice 1. Breves historias de vida)

⁶⁰ Juan Montoya y los Gorriones del Topo chico, Pepe Hernández, Pedro Yerena, Juan Salazar, entre otros, son considerados los representantes de la época de oro de la música norteña desde antes de la década de los años 50

⁶¹ Entrevista personal con Don Genaro Chavarría, Sapioriz, Durango, 15 de enero de 2000

duda un tema de gran interés que, al no ser objetivo central de nuestro trabajo, queda aquí señalado y abierto para trabajos subsecuentes.

Cabe sin embargo señalar dos puntos colaterales:

Suele decirse que la canción cardenche se empezó a cantar *a capella* porque no se tenían medios económicos para conseguir instrumentos. Esta suposición es falsa ya que se tiene información de la existencia de grandes músicos pobladores de la Comarca que tocaban arpa, violín, bajo sexto, acordeón, tololoche, flauta, guitarra entre muchos otros, en la misma época en la que se cantaban cardenchas en los basureros.

Don Bernabé Fabela, cardenche del municipio de La Loma, señala:

Había muchos musiquitos aquí en La Loma (...) tenía que poner bancas, necesitaba de una linterna para ir a llevarlas (a las muchachas) a su casa, casa por casa, yo hacía muchos bailes cada ocho días (...) y hay andaba buscando bancas y linternas para ir por las muchachas casa por casa y luego entregarlas una por una (...)

-“¿qué instrumentos llevaban los músicos Don Berna?”-

De viento, porque entonces había violín y tololoche y pitos (...) eran piezas tocadas, no cantadas, había unos músicos muy buenos en El Refugio (municipio vecino a La Loma y a Sapioríz), antiguos muy buenos, un señor que se llamaba Juan Martínez, tocaba el violín, era muy bueno. Lo que yo extraño mucho es la flauta, que en un baile en la madrugada, de lejos, nomás la flauta se oía ¿verda?, se oía el ruido, pero salía la voz de la flauta, hora no, pos ya pura saltadera, entonces no, agarraba el pelado a la bailadora y polkas, o lo que fuera, ora andan corriendo y bailan sueltos, y ¡no hay como bailar cerquita! (...) ⁶².

Lo cierto es, que para muchos de los músicos que crecieron en las ciudades de Lerdo, Gómez Palacio y Torreón, el acceso a la música instrumental fue, cuando menos, más evidente. A partir de la década que va desde finales de los años treinta y consiguiendo un auge importante durante los años cincuenta, se formó una infinidad de grupos, bandas, orquestas tropicales, típicas, tríos y solistas, muchos de los cuales

⁶² Entrevista personal con Don Bernabé Fabela, La Loma, Durango, 17 de enero de 2000

llegaron a tener prestigio internacional y a compartir escenarios con los artistas tópicos del momento; esto es, Agustín Lara, Pepe Guizar, Lupita Palomera, Amparo Montes, Toña la Negra, las Hermanas Águila, Emilio Tuero, entre otros.

La coyuntura se dio en gran medida por el nacimiento de la radio. En Torreón estaba la XEDN, en Lerdo la XEGZ, en Gómez Palacio la XETB, y todas las noches se transmitía desde la Ciudad de México la XEW, en donde muchos laguneros debutaron y probaron suerte en los concursos para aficionados que organizaba esta radiodifusora.

Destacaron por ejemplo el *Cuarteto de Cuerdas Lerdo* que tocaba vals, polkas, fox trot, etc. la orquesta *Cruz Blanca*, la orquesta de Tacho Villanueva, el trío *Huracán*, *El cuarteto melódico Gómez palatino*, la *Jazz Band Ojuela*, y solistas como la pianista Adela Campos Navarro y el famoso tenor Néstor Mesta⁶³.

Entre 1934 y 1936 se conformaron agrupaciones musicales patrocinadas por organismos civiles como La Banda de Música Municipal de Torreón, La Banda de Música No 2 del Estado, o bien La Típica de Policía que se formó en Torreón en 1943.

Por esos años se crearon los sindicatos de músicos (Sindicato de Filarmónicos Pro Arte y Trabajo P.A.Y.T fundado en 1925; Sindicato de Filarmónicos “Julián Carrillo”; Sindicato de San Pedro; Unión de Filarmónicos y Similares, entre otros).

El cine también influyó en el gusto musical de Los Laguneros. Ritmos como el mambo o el danzón fueron aprendidos principalmente por este medio. Gilberto Gallegos recuerda que fue viendo las películas de Carmen Miranda como le nació el gusto por la música tropical, y así formó el *Grupo Musical Montecarlo*:

Veíamos películas de esos cubanos que bailaban, tocaban güiro, clave y marimbol (...) ¿Cómo cree que le hicimos para los instrumentos? ¡fácil! de esos botecitos de tornachiles le tumbábamos lo de arriba y abajo y lo dejábamos hueco, íbamos a los basureros a conseguir unos cueros de gato o de chivo, de lo que sea, en aquellos tiempos tiraban los cueros de los chivos, los metíamos en agua y cal para que se ablandaran ya luego le quitábamos los pelos y los acoplábamos al botecito a base de alambres (...) el marimból, en aquellos años en la jabonera entregaban el jabón en cajas de madera, de ahí hicimos el mentado marimból (...) ⁶⁴.

⁶³ Para una descripción interesante sobre estas agrupaciones, testimonio oral de sus protagonistas, ver (Flores, Domene (coord.) 1994)

⁶⁴ cfr Flores 1995, 24-25

Los instrumentos se conseguían principalmente en Zacatecas; muchos de los pobladores laguneros los heredaron también de sus abuelos músicos venidos de San Luis Potosí, Guadalajara e Hidalgo quienes, llegados a La comarca, en tiempos del auge del algodón, trabajaron en la pizca o bien como empleados en las estaciones ferrocarrileras.

Los ferrocarriles propiciaron, además, que los viajes a la ciudad de México fueran más usuales, favoreciendo por un lado las *giras artísticas* y por otro, el que algunos músicos formados en el Conservatorio Nacional de México se asentaran en tierras laguneras como maestros de música. Tal es el caso del maestro Guillermo Martínez y del maestro Manuel Antonio Salazar, éste último autor de *La Marcha de Torreón*.

En la ciudad de Gómez Palacio a principios de los años cuarenta se abrió la Escuela de Música *Silvestre Revueltas*. El método de solfeo del maestro Hilarión Eslava tuvo gran auge por aquellos años y hubo quienes incluso lo estudiaron sin maestro. Otros músicos aprendieron directamente trabajando en las orquestas. La gran mayoría aprendió “de oído”, y para muchos su gran escuela fue “el talón”, como nos cuenta Adolfo Macías Salas, baterista y saxofonista e integrante de un buen número de orquestas:

Si usted es músico y se prepara leyendo música ¡que bueno! pero, si aparte usted se va al “talón”, es una escuela más, donde va a encontrar gente de todos los gustos.

No nada más le van a pedir una cumbia, ¡no! ahí le piden música de antaño hasta la más moderna. Cuando empieza uno como músico en “el talón”, es difícil porque los que empezamos ahí, tenemos que aprender lo que otros ya saben: otros gustos musicales, piezas antiguas, giros, improvisaciones, de todo. Los músicos del oficio aprendemos a ser más hábiles en el instrumento que tocamos, a ejercitar la memoria y a conocer a la gente ⁶⁵.

Algunos laguneros también fueron músicos de circo, otros trabajaron con las bandas y orquestas en fiestas particulares, en los bailes, en kermeses, en los aniversarios de los ejidos, en el Casino Lerdo, en el Club de Leones, en restaurantes y hoteles, en los

⁶⁵ cfr. Flores 1995,128

centros nocturnos ubicados en la *zona de tolerancia* (ubicada en la colonia Maclovio Herrera), pero principalmente “taloneando” de cantina en cantina.

Las cantinas se convirtieron en centro de reunión, lugar de ensayos, “oficina”, y principal espacio de trabajo.

De esta manera, cantinas como “La gota de uva” en Torreón, “El tecolote”, el “Salón Chihuahua”, “La Numancia” en ciudad de Lerdo o la “Imperial” en Gómez Palacio se hicieron famosas por su música; ahí se tocaron polkas, valeses, shotises, fox trot, canciones románticas, jotas aragonesas, tamboras zacatecanas, y se llenaron de sonidos de arpa, violín, saxos, guitarras, acordeones, trompetas y tololoques. Actualmente estas cantinas siguen funcionando como escenario y sitio de reunión de los músicos laguneros.

En aquellos años la radio también dio modelos auditivos y cabe mencionar aquí la influencia que tuvo ésta sobre el tipo de emisión vocal que se hizo de los oídos de algunos cardencheros. No es de extrañar que ciertas voces grabadas en el disco del INI en 1978, sorprendan por la forma *quasi* impostada que recuerda la voz de Jorge Negrete tan famoso por aquellos años ⁶⁶.

5. Institutos de cultura, apropiaciones desde la música popular urbana y

Mercado

Siguiendo nuestra contextualización histórica en intento de reconstruir la trayectoria de la canción cardenche, habría que mencionar dos momentos importantes hasta llegar a nuestros días.

El primero puede ser trazado por la relación que supone la inserción de entidades institucionales de carácter gubernamental como son el Instituto de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista, el Museo de Culturas Populares, entre otros, útiles como instrumentos del Estado nacional mexicano para propiciar, entre otras cosas, una patrimonialización de ciertas manifestaciones sonoras –entre ellas por supuesto La canción cardenche- en beneficio de un marco nacional estable, cercado y controlable.

Tras la aparición de Arturo Orona (por hacer de esta personalidad, sinécdoque de una situación histórica particular), podría continuar esta historia con la aparición del

⁶⁶ Sobre este tema ver Cap 5, 1.2.3 De la “afinación”

Instituto Nacional de Antropología en tierras laguneras. Si se mira con detenimiento el disco Lp de 1978 coordinado por la Lic. Irene Vázquez Valle⁶⁷, se advertirá el agradecimiento explícito a don Arturo Orona: “Toda esta investigación no hubiera sido posible sin la valiosa y desinteresada cooperación de muchísimos laguneros, con especial reconocimiento al destacado líder campesino don Arturo Orona...”.

A partir de este momento, los caminos de la canción cardenche han estado vinculados, de una u otra manera, con la creación de eventos, talleres, concursos de selección y apoyo creativo y económico, etc. de las Instituciones creadas por el Estado para este fin.

Sin embargo, a partir de la década de los años noventa otro modo de “difusión” ha aparecido en el panorama cardenche: La canción cardenche es llevada a los ámbitos de la música popular urbana. Los primeros en hacerlo fueron los integrantes del grupo mexicano “Los folkloristas” quienes, interesados en recopilar la música tradicional de los pueblos de Latinoamérica, editaron dos discos en los cuales se interpretan canciones cardenches⁶⁸.

Más tarde, en 1996, el grupo de rock mexicano “Jaguares” incluyó como “fondo” musical de la canción “El equilibrio”, la cardencha “Al pie de un árbol”. Utilizando la versión del INAH (1978) sin hacer explícita la razón de esta inclusión⁶⁹.

La inserción más reciente de canción cardenche en ámbitos urbanos es el realizado por la cantante Lila Downs en su última producción *La cantina*⁷⁰.

Con la edición de una cardencha bajo el sello de una productora de mercado transnacional ésta es llevada al ámbito de la denominada *World music*. La canción cardenche es despojada de sus elementos característicos de emisión vocal y entramado heterofónico para conformarse con su peculiaridad polifónica (aquí isócrona) tal vez más convincente para las convenciones del estándar discográfico.

El paso de una música originariamente rural a un ámbito urbano nos conduce a la observación de modificaciones formales, semánticas y funcionales a la vez que nos

⁶⁷ Ver Apéndice 2. Creación de fuentes y revisión de las fuentes utilizadas

⁶⁸ *cfr.* Folkloristas los, “Ándale y ‘ora sí”, *México*, CDP 1132, ed. Discos Pueblo,

Folkloristas los, “Yo ya me voy”, *México: horizonte musical*, CDP 1097, ed. Discos Pueblo. Ver Apéndice 2. creación de fuentes y revisión comentada de las fuentes utilizadas

⁶⁹ *cfr.* Jaguares los, “El equilibrio” (1996), *El equilibrio de los jaguares*, producido por Don Was, Los Ángeles, EU. Ver Apéndice 2. creación de fuentes y revisión comentada de las fuentes utilizadas

⁷⁰ *cfr.* Downs, Lila (2006), “Yo ya me voy”, *La cantina*, (Cd. 009463-46460-2-4), Narada Productions, Inc. Ver Apéndice 2. creación de fuentes y revisión comentada de las fuentes utilizadas

obliga a cuestionarnos acerca de los modelos idealizados en relación con el imaginario regional y asociados al concepto de “autenticidad”. Sin duda el análisis de los fenómenos de comunicación transcultural⁷¹ puede ser motivo para investigaciones posteriores.

En alguno u otro sentido, todo proceso de transculturación nos genera una tensión incómoda entre “lo auténtico” y su “revitalización” (*revival*). Como señala Josep Martí (1996) “los productos del folklorismo, son a menudo entendidos como no genuinos o falsos representantes de la tradición”. Ante este fenómeno, no sólo los investigadores sino los protagonistas “originarios” tienen mucho que opinar. Será de gran interés confrontar las razones de identidad presentes en el rechazo o la aceptación ante la innovación que estas “cardenchas” les representan a los propios cardencheros (los que aún quedan con vida).

Salta a la vista otro suceso importante al cual atender: el de las estrategias de los propios cardencheros, pero también de los Institutos de cultura de los cuales de una u otra forma dependen, para hacer frente a la relación entre sus contextos comunitarios en continua migración y los escenarios del mercado globalizado.

Un nuevo proceso histórico se ha comenzado a gestar y hemos de estar atentos a los usos éticos que de ellos se haga y al papel que jugará esta vez, La canción cardenche en los ámbitos de consumo y mercado en este nuevo entramado de su historia.

⁷¹ Sobre el fenómeno de transculturación y la definición de esta categoría ver: ORTIZ, Fernando (1963) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura; Martí, Josep (2004) “Transculturación, globalización y músicas de hoy”, en *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* No.8 ISSN:1697-0101.

6. Conclusiones y esquema general del Capítulo 3

Tras este recorrido histórico podemos elaborar un friso que atienda las distintas teorías acerca del origen de esta manifestación polivocal. A modo de conclusión ubicamos tres principales tendencias para dar explicación a la procedencia del cardenche:

- Una que se decanta por reconocer su origen como creación de los indígenas Irritilas.
- Otra que sostiene su procedencia de los cantos comunales venidos de poblaciones con origen africano (tanto en el siglo XVII como en la mitad del siglo XIX).
- Una tercera que defiende su origen hispánico.

Nos parece importante señalar con respecto a esta última visión que, a diferencia de lo sucedido en otras regiones de México durante el periodo de evangelización, en nuestra zona de estudio, ésta no se realizó directamente de misioneros españoles a indígenas laguneros, ya que éstos no eran una comunidad fija y estable sino muchas comunidades, variables y movedizas. Este carácter nómada aunado al exterminio casi generalizado de la población original es determinante para entender la procedencia de la canción cardenche no como nacida de facto en Sapioriz, sino más bien como una manifestación polifónica llevada por los pobladores provenientes del centro occidente (naturales ya evangelizados, y conocedores de la polifonía) durante los períodos de repoblación de esta zona, y que responden a diferentes períodos históricos.

A través del siguiente esquema resumiremos lo mencionado.

Procedencia de la canción cardenche	Periodo histórico	Descripción del suceso	Indicios bibliográficos
Población originaria	Anterior al proceso de colonización y evangelización	Imitación de aullidos de los coyotes o cantando en las cuevas para hacer una segunda voz y el eco	Roberto Martínez García, 1999:14
Origen hispánico	Proceso de colonización y evangelización. Primera repuebla S. XVII	Necesidad de mano de obra cautiva para repoblar la zona con indígenas “convertidos” y evangelizar a los indígenas nómadas del norte	Churruca Peláez, Agustín <i>et. al</i> 1994: 95-96 Pérez de Ribas 1944: 264-265 Vázquez 1978:2
Origen hispánico	Segunda mitad S. XIX Segunda repuebla	<ul style="list-style-type: none"> • Cantos religiosos introducidos por los jesuitas • Auge algodón del ↓ • Inmigrantes procedentes de Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato y Puebla. 	Lozano 2002:161, 174 Enríquez T.; García V. 1989:145 Mendoza 1991:17
Población con origen africano	Segunda mitad S. XIX Segunda repuebla	<ul style="list-style-type: none"> • Auge algodón del ↓ • Presencia de los “Negros Mascogo” en la región 	Victor (i) testimonio del Lic. Francisco Cázares

Una vez establecida la canción cardenche en Saporiz se registran los siguientes episodios históricos en donde ésta forma parte central.

Periodo histórico	Situación de la canción cardenche	Descripción del suceso	Indicios bibliográficos
Revolución	Población constituida por las poblaciones emigradas	Infancia y aprendizaje de las canciones por los cardencheros entrevistados (Don Eduardo Elizalde, Doña Marianita García, Don Bernabé Fabela, Don Regino Ponce)	Entrevistas personales y confrontación de fuentes citadas
Reparto Agrario	“canción de protesta”	Nos dice Don Beto Antúnez, que “aunque las cardenchas son canciones de amor”, para Don Arturo Orona, eran “canciones de protesta”	Entrevistas personales Inferencia y confrontación de fuentes citadas
Finales años 70 a la fecha	<ul style="list-style-type: none"> • Representatividad regional y patrimonio nacional. • Del basurero al escenario. • De lo local a lo global 	<p>Intervención de los Institutos de Cultura</p> <p>Apropiación y Mercado</p>	<p>Observación e inferencia. (las fuentes bibliograficas centradas específicamente en el tema de la canción cardenche, en este sentido, son aún inexistentes)</p> <p>Observación e inferencia. (Las fuentes bibliograficas centradas específicamente en el tema de la canción cardenche, en este sentido, son aún inexistentes)</p>

CAPÍTULO 4

LA CANCIÓN CARDENCHE

1. ¿Polifonía?

1.1 Antecedentes generales sobre este concepto

La noción de polifonía devela diversos sentidos, entraña distintas músicas y también genera numerosas cuestiones.

En la Europa occidental, como sabemos, el concepto de polifonía se atribuye a La Escuela de Notre-Dame en París, nacida alrededor del año 1200, período en que esta práctica musical se desarrolla como una técnica de escritura cada vez más rica, en donde la noción de acorde se despliega a la consonancia de intervalos armónicos cada vez más complejos y a la integración de sonidos cada vez más disonantes.

La evolución de los recursos polifónicos de La Edad Media constituirá uno de los más grandes hallazgos para la música occidental, y con la polifonía, mirada desde su aspecto más etnocéntrico, Europa consagrará su generalizada convicción de superioridad basada en una noción de la historia a partir de la idea de progreso. Así, el paso de la monodia a la polifonía, por su audacia dentro del empleo armónico tonal y la organización “racional” del manejo contrapuntístico, se conformará además como herramienta legitimadora de esta supuesta supremacía⁷².

Desde estos planteamientos, las manifestaciones realizadas a varias voces pero nacidas al margen de los criterios hegemónicos del pensamiento occidental, no serán consideradas, por muchos, como polifónicas. Simha Arom señala la más tajante y eurocéntrica opinión al respecto proveniente de Pierre Boulez y citada en la *Encyclopédie de la Musique* publicada por Fasquelle 1958: I, 584.⁷³

“La evolución de la música dentro de una dirección polifónica es un fenómeno cultural propio de la civilización europea occidental. Dentro de las diversas civilizaciones musicales que la preceden, debido a que aquellas no se apoyan sobre bases teóricas sólidas, no podemos constatar una verdadera polifonía. A

⁷² cfr. Siron 1993:121

⁷³ cfr. Arom 1985: II,3



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

pesar de lo que digan ciertos musicólogos no observamos una noción de responsabilidad que es la característica principal de la noción de contrapunto en Occidente. Dentro de las músicas llamadas exóticas, observamos frecuentemente (...) todas las formas de superposición que son debidas a encuentros simultáneos dentro del tiempo, pero no responsables”⁷⁴.

1.2 Cuestionamientos

Sin embargo, muy lejos de todo reduccionismo eurocéntrico observamos que, efectivamente, no todo fenómeno por ser *plurilineal*, para decirlo con palabras de Arom, es necesariamente polifónico. Cada vez que yo escucho alguna cardencha me hago las mismas preguntas: 1) ¿Las canciones cardenches, son verdaderamente polifónicas o más bien son un ejemplo de heterofonía?, 2) ¿musicalmente, en donde acaba lo uno y en dónde comienza lo múltiple?.

Para fundamentar estas reflexiones partiremos de las nociones conceptuales que suelen atribuirse a las prácticas *plurilineales* señaladas por Simha Arom (Arom 1985: II:2), y por Jacques Siron (Siron 1995: 119-137).

Arom determina como procedimientos plurilineales no polifónicos:

1. La heterofonía
2. La homofonía
3. El bordón
4. El paralelismo
5. El *tuilag*

A su vez, identifica como procedimientos polifónicos y polirrítmicos:

1. El ostinato
2. La imitación
3. El contrapunto melódico
4. El contrapunto rítmico
5. *El hoquetus*

⁷⁴ La traducción es mía, en la cita de Arom se lee: “L’evolution de la musique dans une direction polyphonique est un phénomène culturel qui appartient en propre à la civilisation européenne occidentale. Dans les diverses civilisations musicales qui la précèdent, même celles qui s’appuient sur des bases théoriques solides, on ne peut constater une véritable polyphonie, quoi qu’en aient dit certains musicologues: on n’y observe pas cette notion de responsabilité que est le caractère principale de la notion de contrepoint en Occident. Dans les musiques dites exotiques, on observe fréquemment (...) toutes les formes de superposition qui sont dues à des rapports simultanées dans le temps, mais non responsables”

Asimismo, Siron señala que homofonía, heterofonía y parafonía⁷⁵ no pueden considerarse como procedimientos polifónicos sino como prácticas propias de la monodia. Una voz puede ser doblada por numerosas personas al unísono, incluso a la octava, pero aún así, éste último es un intervalo más cercano a la unicidad que a la multiplicidad en cuanto a identidad de nombre y proximidad de función. El salto cualitativo entre lo monódico y lo polifónico está determinado por la noción de *independencia de las voces*. (Siron 1993:122-124). Como sabemos, esta independencia se da tanto verticalmente, mediante la formación de acordes, como horizontalmente a través del contrapunto.

Con base en los procedimientos arriba señalados, veremos que la canción cardenche, desde una perspectiva muy general presenta procedimientos plurilineales considerados como “no polifónicos”. Estos son:

1. **El paralelismo**, Generalmente las voces se mueven en un mismo sentido, no son frecuentes los contrarios ni oblicuos y en términos generales todas las voces contribuyen al trazado de un mismo contorno melódico.
2. **La heterofonía**. Considerando que en la canción cardenche existe cierta tendencia al paralelismo vocal que podría contradecir la existencia heterofónica, observamos, sin embargo una clara independencia rítmica que conforma un espacio en el que la superposición de voces sólo se da de manera paralela en la conformación general del canto, porque dentro de él, cada línea melódica deja sentir una **apropiación particular del tiempo**.

En la canción cardenche, la superposición no implica simultaneidad, como sucede con la homofonía. En estas canciones, encontramos pequeños desfases temporales en la intervención de cada línea melódica con respecto a las otras. Una especie de **heterofonía**⁷⁶ en tanto que la articulación del ritmo entre las voces no se da, estrictamente, de manera coincidente sino complementaria:

⁷⁵ La parafonía consiste en reforzar una línea melódica por una melodía paralela a la quinta o a la cuarta. (cfr. Siron, 1993:122)

⁷⁶ Es importante recordar que el término heterofonía fue introducido por primera vez dentro del lenguaje musicológico por el investigador Carl Stumpf, pionero de la musicología comparada y de la llamada Escuela de Berlín, para referirse a la eventual presencia de la heterofonía en la música instrumental del Extremo Oriente (Agamenone, 1996:76)

“Dentro de la heterofonía las voces son diferentes en detalle, pero idénticas dentro del contorno general. La voz principal es como seguida por su sombra (...) Cuando existen pequeños **desfases temporales**, pero el contorno rítmico es idéntico, se trata de una pequeña variación a propósito de un parámetro idéntico. Dichas variaciones se encuentran frecuentemente dentro de la heterofonía” (Siron, 1993: 122, 125).⁷⁷

Alan Lomax define también el concepto de heterofonía como una combinación en donde cada una de las partes presentes sigue la misma línea melódica pero de manera un poco diversa y con recorridos de pequeñas variaciones simultáneas⁷⁸.

Desde esta perspectiva, la canción cardenche sería una construcción predominantemente monódica más que polifónica y, en consecuencia, respondería más al tipo de músicas “plurilineales no polifónicas”.

Sin embargo, merece la pena preguntarnos: ¿hasta dónde lo idéntico deja de serlo? Efectivamente en la disposición vertical de las cardenchas, predominan los intervalos de tercera entre dos voces, mientras que una de ellas duplica, casi siempre, a la más grave a un intervalo de octava. Incluso en estudios anteriores, la canción cardenche ha sido definida como una práctica homofónica en tanto que las voces se mueven en sentidos paralelos duplicándose, frecuentemente, en octavas, y siempre hay una voz que comienza la canción, lo cual podría sugerir que ésta domina melódicamente al resto⁷⁹.

Sin embargo observamos que esto no es así. Un procedimiento que podría considerarse como una conformación de melodías superpuestas por terceras y octavas con relaciones armónicas claras, no siempre presenta intervalos consonantes. Esto se debe a que el tipo de emisiones vocales no siempre genera afinaciones exactas sino verdaderos trayectos microtonales que unidos a los continuos desfasamientos vocales producen, por momentos, intervalos disonantes.

Además, esta forma polivocal encuentra su realidad polifónica desde una perspectiva émica (*emic*), como veremos más adelante.

⁷⁷ La traducción es mía, en el original se lee: “Dans l’hétéroponie, les voix sont différentes dans le détail, mais identiques dans le contour general. La voix principale est comme suivie par son ombre. (...) Quand existe des petits décalages temporales, mais que le contour rythmique est identique, il s’agit d’une petite variation à propos de un paramètre identique. de telles petites variations se rencontrent fréquemment dans l’hétérophonie”.

⁷⁸ cfr. Agamennone, Mauricio (1996:20)

⁷⁹ cfr. Lozano, Héctor 2002

Como dice Jacques Siron: un la 3 y un la 4 no señalan multiplicidad sino identidad, y por tanto no polifonía (Siron 1993:122) y es verdad, señalan identidad armónica, pero no igualdad tímbrica, y esto ya es un rasgo a considerar cuando escuchamos que aquello que es uno, también puede ser tres.

1.3 La canción cardenche como práctica polifónica en los estudios precedentes

En términos generales podemos agrupar en dos propuestas básicas los aspectos que determinan a la canción cardenche como una práctica “polifónica” según investigaciones precedentes:

- 1) La herencia hispánica (ya mencionada a lo largo de estas líneas)
- 2) La traducción etimológica del término

Entre los trabajos que han basado sus pesquisas en la tesis del inciso 1) se encuentran la de:

Portillo 1978:2; Kuri Aldana (1992); Lozano 2000: 168; Martínez, M. 1989:76; Mendoza 1991.

Así, para Portillo:

“La canción cardenche es polifónica por ser una herencia del barroco europeo y del renacimiento español, de los siglos que van del XVI al XVIII (Portillo 1978:2).

Este autor indica además las coincidencias de ciertas polifonías europeas en la existencia del falso bordón así como de la improvisación de *la glosa y ornamentación* española de estos siglos (cfr. Portillo, 1978:2).

Estas aproximaciones tienden a mirar en el empleo de la polifonía un rasgo de “alto desarrollo popular”, que devela un europeísmo que supuestamente otorga *per se* valor y prestigio a estos cantos campesinos:

“La importancia que guarda este encuentro con la polimelodía en un contexto popular, específicamente campesino, nos sugiere el *alto desarrollo*⁸⁰ que alcanzaron las manifestaciones populares en la época colonial y es una muestra más de *la capacidad* de asimilación y expresión artística de los mexicanos” (Portillo 1978:2)

Sin hacer referencia directa al pasado hispánico, y sí a la condición polifónica de las cardenchas, se destaca este hecho como el rasgo prototípico que las convierte en una manifestación “interesante”:

Su interés desde el punto de vista musical, estriba en que es cantada a tres voces, a “capella” (...) y se ejecuta de manera polifónica” (Kuri-Aldana, 1992:209)

Por su parte, el etnomusicólogo Héctor Lozano, en su tesis de Licenciatura, señala que esta manifestación vocal es una práctica polifónica porque:

“Al analizar el material recopilado, se puede observar que los cantos religiosos que fueron utilizados para la evangelización y el canto cardenche son ejecutados a tres y cuatro voces en diferentes tesituras, distribuidos en coros masculinos, femeninos, mixtos, por lo que tienen una estructura polifónica” (Lozano 2000:168)

Y dentro de esta línea hispanista señala que:

“La canción cardenche tiene una estructura idéntica a la de los cantos religiosos coloniales empleados por los misioneros llegados a la Región Lagunera a mediados del siglo XIX” (Lozano 2000:173).

Por su parte, el investigador Juan Antonio Martínez retoma las afirmaciones señaladas por Portillo en 1978 y añade que, en la canción cardenche:

⁸⁰ Las *cursivas* son más

“Se pueden escuchar claramente alides y mordentes barrocos a la par que intervalos en el estilo de la época de oro española” (Martínez, M. 1989:76)

En cuanto a los investigadores que no hacen una clara referencia a la herencia hispánica, pero sí enfatizan su carácter polivocal por motivos distintos al legado europeo, están los siguientes autores, ya antes mencionados:

Ramírez, 1989; Martínez, 1999; Mendoza 1991; Urdaibay 1993.

Así, para Ramírez la polifonía recae en la necesidad de imitar diferentes instrumentos:

“En la canción cardenche se forma una polifonía “sin precedentes” que consiste en que los cantadores van siguiendo la música con sonidos guturales a diferentes alturas, tratando de imitar sonidos de instrumentos” (Ramírez 1989:69).

Según la tesis que defiende Martínez la imitación para conseguir la polifonía característica no es mimesis de instrumentos sino de animales:

“Porque el canto era interpretado para imitar los aullidos de los coyotes o porque lo interpretaban en las cuevas y haciendo una segunda voz la que producía el eco” (Martínez 1999:14).

Y si bien tanto Mendoza como Urdaibay tampoco especulan sobre su legado hispánico, el primero destaca los antecedentes imitativos y el segundo menciona a la polifonía como una “forma popular” sin suponer, al menos de forma explícita, la herencia del barroco europeo.

“Los trabajadores llegados del sur, especialmente de Zacatecas, gustaban de cantar sin ningún acompañamiento instrumental y tenían tal dominio de la voz que en sus ratos de descanso (...) cantaban a tres o cuatro voces mientras otros simulaban un acompañamiento instrumental” (Mendoza, 1991:14).

“El canto cardenche es una forma popular polifónica que se interpreta a capella. No admite ningún tipo de acompañamiento instrumental”. (Urdaibay 1993:10)

1.4 Hacia una definición de polifonía para esta investigación

Llegados a este punto conviene determinar, que entenderemos como polifonía y en última instancia si la canción cardenche es “verdaderamente” una práctica polifónica o no, para lo cual es imprescindible hacer una distinción de tipo ético-émico (*ethic- emic*).

Como hemos señalado anteriormente, la canción cardenche presenta rasgos propios de la heterofonía, procedimiento vinculado con las prácticas monódicas a pesar de ser ejecutada de forma plurilineal. Sin embargo, durante el trabajo de campo se comprobó que para poder cantar una cardencha era necesario ser más de *uno*, no sólo porque la multiplicidad de voces, en sí misma, fuera un requisito, sino porque cada voz cumple una función específica, independiente y necesaria para la conformación y el engranaje de la una con la otra y la otra.

Esta evidencia nos lleva a concluir que el término polifonía, en un sentido etimológico pero también estructural, es pertinente, es decir significativo para los cardencheros, Con lo cual cuando en este estudio se hace referencia al término polifonía, se está haciendo desde una perspectiva *emic*⁸¹.

Veamos dos ejemplos evidentes:

“Y el señor ese bueno que se llamaba Leopoldo, nomás siempre cantaba él y otro, no sabía cantar con tres, y así no se puede cantar la cardencha, uno sólo, no se puede, no es igual”⁸²

“¡Ah sí!, también yo esas las puedo cantar con Arrastre, también, nomás siendo tres, en las de Cristo yo acomodo el arrastre, ‘onde voy yo, sino no crea, si también tiene sentido, si no tiene sentido pos la recita junto con el otro, cantando dos, yo se dónde me vo’a acomodar, tengo que estar más bajo pero tengo que dar el mismo..pa’ que vaya acoplando la...porque si nomás son dos voces no se oye bien”.⁸³

⁸¹ Es importante señalar, sin embargo, que ellos y ellas no utilizan el concepto de “polifónico” para describir esta cualidad en sus cantos, para hacerlo ellos y ellas se referirán a cantar “acoplados”.

⁸² Entrevista personal con Don Eduardo Elizalde, Sapioriz, Durango 18 de enero de 2000

⁸³ Entrevista personal con Don Regino Ponce, Sapioriz, Durango, 19 de enero de 2000

Para los cantores, la polifonía deviene necesidad orgánica en cuanto a la conformación del canto, pero también exigencia funcional, estructural y estética. Si la polifonía cardenchera, no cumple con los “requisitos” contrapuntísticos de la música occidental, no por esto deja de ser, desde su sentido más práctico y desde su sentido más *sentido*, es decir, expresivo, polifónica.

A partir de la revisión de algunos de los estudios etnomusicológicos sobre el tema de la polifonía, encontramos las siguientes precisiones en el uso de este concepto⁸⁴:

Para evitar la filiación intrínseca que el concepto “polifonía” sugiere dentro de la música europea “académica”, algunos estudios han preferido sustituirlo por otros más “neutros étnicamente”, como el de *disfonía* (Malm 1972: 249)⁸⁵ *multisonancia* (Kolinski: 1973:279), el de *quasi polifonía*, que “señala una diferenciación parcial de las partes melódicas en el entramado sonoro” (Dahlig: 1993,50) y el de *plurivocalidad*, (Lortat-Jacob: 1996) cuya equivalencia deviene del término alemán de *Mehrstimmigkeit* empleado también por los etnomusicólogos anglosajones como *Multi-part singing* (Perez, Fernández: 2004)⁸⁶.

En torno a estas distinciones, la musicóloga rumana Speranta Radulescu señala que, para la musicología rumana, todos los fenómenos musicales, se agrupan dentro de cuatro categorías o “tipos sintácticos”: la Monodia, la Polifonía, la Homofonía y la Heterofonía. La musicología rumana considera que toda música, oral o escrita, académica o popular, es reducible siempre a alguna de estas categorías y a sus

⁸⁴ En este punto es importante recordar, a manera de antecedente, los estudios etnomusicológicos en torno a manifestaciones polifónicas, sobretudo aquellas pioneras y, para algunos, más desconocidas como la del búlgaro Vasil Stöin quien realizó interesantes estudios sobre las polifonías y diafonías búlgaras; Víctor Michajlovic quien en los años treinta se ocupara del estudio de las polifonías de tradición rusa y de la música georgiana; por su parte Cvjetko Rihtman analizó las formas polifónicas en la música popular de Bosnia y Herzegovina; Doris y Erich Stockman estudiaron en los años sesenta y desde finales de los cincuenta, el repertorio de diversas comunidades albanesas (Toschi, Labi, Çami); Radmila Petrov describe también algunos estilos vocales de Serbia occidental; Nikolaj Kaufman estudió las importantes voces búlgaras evidenciando los procedimientos “multiformes” de estas agrupaciones vocales. Por su parte Kwabena Nketia estudia las combinaciones polifónicas de Ghana clasificándolas como técnicas de *hoquetus*. Señalamos aquí sólo algunos de los investigadores que han atendido la temática polifónica en las músicas tradicionales, los nombres y propuestas se extienden aún más.

⁸⁵ Malm propone la noción de disfonía considerando el prefijo *dis* como un claro indicador de separación haciendo referencia con ésto a la independencia rítmica de las partes y señala: “se puede hablar de polifonía en términos de homofonía, heterofonía, y disfonía: esta última categoría indica que las diferentes partes tienen alturas diversas y movimientos relativamente independientes sobre el plano rítmico” (Malm 1972: 249). Es importante observar que Malm sí considera a la heterofonía como forma polifónica, hecho que nosotros compartimos dadas las características de nuestro objeto de estudio.

⁸⁶ Nketia utiliza la denominación *multi-part organización* para describir cierta música de Tanzania aunque alterna éste término, también, con el de polifonía; por su parte Kaufman al estudiar los cantos populares de Bulgaria propone la denominación de *part-singing* (Agamennone, 1996:12)

combinaciones posibles: Monodia/Homofonía, Polifonía/Heterofonía, etc. la polifonía – añade Radulescu- es desde este punto de vista: “una sintaxis, una especie subordinada al género *plurivocal*, que incluye Heterofonía, Polifonía y Homofonía, todas complementarias a la *univocalidad*” (Radulescu: 1993:55).

El musicólogo Erns Emsheimer propone un concepto general de polifonía definido como “un flujo simultáneo de dos o más voces con características de mayor o menor individualidad” (Agamenone 1996:17).

Ahora bien, decir polifonía sólo como sinónimo de “muchos sonidos” es reducir demasiado las características de la canción cardenche, pero evidentemente tenemos que recurrir a un término para referirnos a una cosa y no a una retahíla descriptiva para nombrarla. Quede sin embargo explícito que cuando se dice polifonía, desde su sentido estimológico, también se utilizarán los términos de polivocalidad o plurivocalidad, y con estos se estará entendiendo:

1. una música *plurivocal*, en la que cada una de las voces es concebida, por los propios cantores y su comunidad, como una misma entidad musical, por lo que el término *polifonía* es pertinente.
2. una música *plurivocal*, en donde el contorno melódico general de la canción es tratado de manera asimétrica en la intervención de cada parte.
3. una música *plurivocal*, con características heterofónicas debido a que la simultaneidad de voces no siempre es sincrónica y a la existencia de pequeños desfases temporales.
4. una música *plurivocal*, en la que el entramado sonoro y la articulación del texto se ven fragmentados mediante pausas y silencios, en una suerte de *hoquetus social*⁸⁷.

Desde esta perspectiva se entenderá a la canción cardenche como una práctica polifónica en este trabajo, y sin pretensión de desmentir las ideas señaladas líneas arriba postuladas por los investigadores que también se han ocupado de este tema, nuestro enfoque apunta por un camino distinto.

⁸⁷ aquí este término es retomado en el sentido en que lo emplea el músico Jacques Siron, quien afirma que el *hoquetus* es una “polifonía social” en la cual, para que suceda, requiere de una gran cohesión entre los intérpretes (Siron 1993:124).

2. Descripción general de la canción cardenche: Aspectos socio-culturales, históricos y referencias *performativas*

2.1 El nombre

“ ... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman “pajosos de agua”, que no son sino terrenos endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas.”

(Juan Rulfo, *Relatos*)

El nombre de esta canción es el mismo que el de una cactácea de la región: el cardenche, cuyas espinas tienen forma de pequeñas lancetas que penetran fácilmente pero que al sacarlas desgarran la piel. Con relación a esta planta, el cardenche Francisco Beltrán nos dice que la canción cardenche: “Es como una espina clavada en el corazón, igual que el amor, aunque se saque queda el dolor” (Mendoza 1991:22).

Desde lo alto de basureros formados de rastrojo y hojarasca los campesinos se reunían, después de la siembra, de “la labor”, para emborracharse, platicar y cantar cardenchas, por lo que a estas canciones también se les conoce como “laboreñas”, “canciones de basurero” o “canciones de borrachitos”.

Por el lugar en que se cantaban también son llamadas “canciones de cerca” (Cázares, Ugarte 2004).

También se le ha denominado “canto a voces”, porque es “una especie de grito fuerte de los campesinos del semidesierto en el norte de México que sigue vigente” (Aguayo, 2005). Recientemente también se ha llamado “canción lagunera” o “canto del desierto”.

Estas dos últimas designaciones responden, desde mi punto de vista, al momento en que estos cantos salieron de las rancherías para instaurarse en marcos de representatividad cultural a través de instituciones especializadas para tal fin (INAH, Instituto de Culturas Populares, etc.).⁸⁸

Los cantadores y cantadoras de Sapioriz no utilizan ninguna de las denominaciones anteriores, ellas y ellos les llaman “cardenchas”, y este nombre suele emplearse incluso más que el de “canción cardenche”, aunque a veces también así la nombren.

Al preguntarles si saben desde cuándo se llama canción cardenche, y porqué le dicen así, los cantores señalan:

Don Juan: Sabrá Dios desde cuándo

Don Lupe: según yo he oído a los antepasados porque el cardenche se clava y es muy difícil de sacarlo (...) y luego duele mucho

Don Juan: ... el dolor que queda

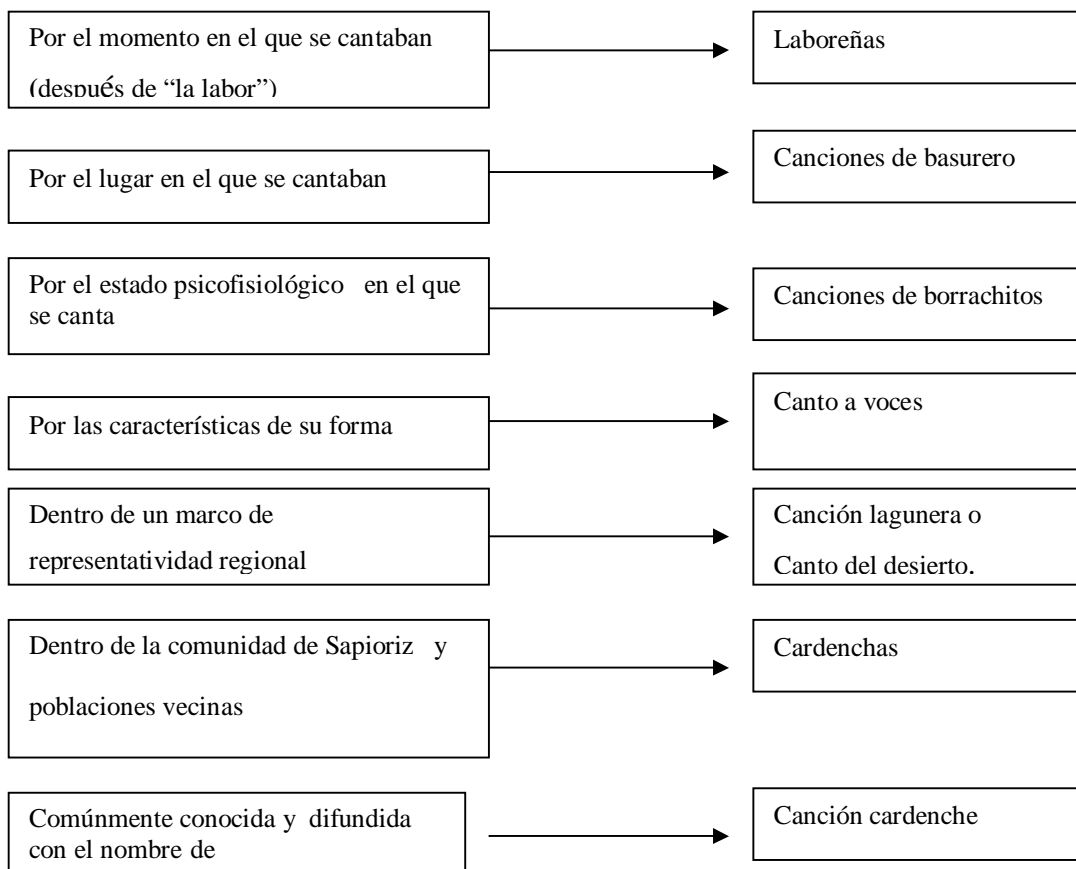
Don Lupe: mire, el cuero se estira así y no quiere salir, y por eso le pusieron así los señores de antes, porque no quiere salir, según ellos dicen que la canción también cuando se escucha es difícil que salga (...) porque la cardencha también se clava y es difícil que salga también.

Don Juan: Y pos es lastimosa, el corazón se queda medio tristón³.

⁸⁸ suele decirse que el nombre de “canto del desierto” se debe a que éste es “el lugar donde se interpretaban con plena libertad, representa la identidad regional como canto del desierto” (Lozano 2000:19). Al respecto, surge la cuestión de hasta qué punto la representatividad regional nace de los cantores o es inducida, de alguna u otra forma, por los Institutos de Cultura. Cuando los cardencheros se reunían por las noches después de la labor para cantar con sus vecinos de La Loma, de Juan E. García, de El ranchito, etc. quizás no lo hacían con el fin de mostrar una identidad regional, (aunque evidentemente hubiese un sentido identitario en el hecho de cantar); valdría la pena cuestionarnos si esa “necesidad” de representación regional surge más tarde, esto es, cuando hay que titular un programa para la radiodifusora más próxima, o un disco del INAH, por ejemplo.

³ Entrevista personal y equipo de etnomusicología (sobre éste ver Fuentes utilizadas) con Don Juan Sánchez Ponce y con Don Lupe Salazar, Sapioriz, Durango 24 de mayo de 1998

Lo anterior se resume con el siguiente esquema:



Esquema 1. El nombre

2.2 Las voces

2.2.1 Clasificación de las voces

En Saporiz, las voces reciben nombres específicos que son designadas por los propios cardencheros de la siguiente manera: (enunciadas aquí de grave a agudo)

1. Arrastre, Primera de arrastre o *Marrana*,⁸⁹
2. Fundamental o Primera fundamental
3. Contralta.

⁸⁹ Debido al sonido grave de esta voz, ésta es relacionada, por analogía acústica, con la emisión que produce ese animal

Existe además una cuarta voz todavía más aguda conocida como Requinto o Arrequite, y como señala el etnomusicólogo Héctor Lozano hay aún otra voz todavía más aguda conocida, por el lugar que ocupa, como la Quinta.⁹⁰ Estas dos últimas no se usan actualmente en la canción cardenche. Sin embargo, el Arrequite suele escucharse aún en *los cantos de los pastores* durante las posadas⁹¹.

Las voces son conocidas también de acuerdo al lugar que forman dentro de la configuración espacial de la polifonía. En orden de grave a agudo serán designadas de la siguiente manera:

- 1) Primera
- 2) Segunda
- 3) Tercera o Contralta

Según el cardenche Don Bernabé Fabela, la nomenclatura sería la siguiente:

Montserrat: ¿Don Berna y usted que voz hace?

Don Berna: segunda

Montserrat: ¿Y cuál es la segunda?

Don Berna: Por ejemplo, si fuera primera, entonces la segunda es la que va siguiendo

Montserrat: ¿Pa' rriba?

Don Berna: Sí, pa' rriba, más arribita

Montserrat: la segunda es la Contralta

Don Berna: No, la tercera es la Contralta⁹².

Veamos cómo nos lo explican dos cardencheras:

Montserrat: ¿Qué voz estás haciendo Ofelia?

Ofelia: Contralta

Montserrat: y ¿usted Doña Marianita?

Doña Marianita: Segunda

Montserrat: ¿Y su hermana, que tiene esa voz tan grave, hizo tercera?

Doña Marianita: No, primera voz o sea primera, segunda y contralta⁹³.

⁹⁰ cfr. Lozano 2001 (¿?): pista 7; ver asimismo Lozano 2002:71

⁹¹ cfr. Capítulo 4:2.6 Repertorio y ocasión

⁹² Entrevista con Don Bernabé Fabela, Museo de La Loma, 16 de enero de 2000

Sin embargo, cuando hablan de la primera suelen referirse también a la fundamental (que en este orden sería la segunda) y no sólo al arrastre, ya que a la Fundamental también se le conoce como Primera Fundamental. En algunas ocasiones, para salvar la confusión, señalan la distinción entre Primera Fundamental y Primera de Arrastre. A la voz más aguda por lo general la llamarán Contralta. Así, de grave a agudo tenemos:

- | | | |
|--------------|--|-----------------------|
| 1) Primera | | = Primera de Arrastre |
| 2) Segunda | | = Primera Fundamental |
| 3) Contralta | | |

Lo cierto es que, de alguna u otra manera, todos identifican a la voz más grave bajo la designación de Marrana o Arrastre, a la voz media como Fundamental y a la más aguda como Contralta. Por lo que, a lo largo de este trabajo, nosotros utilizaremos estas denominaciones vocales para salvar confusiones.

Estos nombres, así como las características tímbricas que definen los registros de altura correspondientes a la voz grave, media y aguda, serán reconocidos, nombrados y cantados, también por las mujeres, con lo cual habrá mujeres con voces de *Marrana* o Arrastre, Fundamental, Contralta y Arrequinte.

El factor anatómico no juega ningún rol decisivo en cuanto a cuestión de género se refiere, habrá voces femeninas tan graves como las de cualquier cardencho, así como voces masculinas tan agudas como las que tópicamente suelen atribuírseles a las mujeres⁹⁴.

⁹³ Entrevista personal y equipo de etnomusicología con Doña Ofelia y Doña Marianita Elizalde, Sapioriz, Durango 24 de mayo de 1998

⁹⁴ Si bien, la altura y el diámetro de la laringe suelen ser más grandes en los hombres que en las mujeres, en muchos casos, la conformación tímbrica no es un asunto puramente anatómico-fisiológico, sino además cultural, pues la realidad evidencia que hay voces graves o agudas tanto femeninas como masculinas. Como sabemos, el género es una construcción que se crea a partir de diferentes datos culturales; uno de esos datos es el aspecto sonoro de la voz. Domesticarla, colorearla, modificarla o velarla pueden ser elementos importantes de autoidentificación y de diferenciación con el otro, pero también eficaces herramientas de poder. La cultura determina el comportamiento de cada género, y en consecuencia, ésta también propone (o impone) un modelo de *sonar* a “hombre” o a “mujer”, o incluso de sonar a “mujer” siendo “hombre”, como es el caso de la ópera de Pekín en donde los actores hombres cantan en voz de falsete para simular una voz femenina. Una suerte de “travestismo” en el que la ductibilidad de la voz cobra fuerza en numerosas culturas vocales. (sobre travestismo vocal ver: Zemp (coord.) 1996)

Cuando las cardencheras y cardencheros escuchan una voz, inmediatamente la “clasifican” dentro de alguno de sus tres registros usuales, así cuando escuchan cantar (o sólo hablar) a alguna persona le dirán:

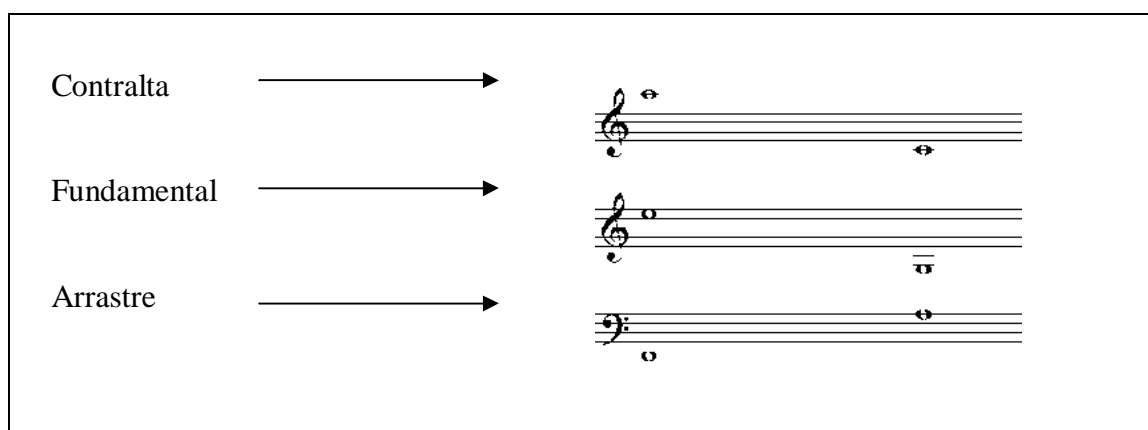
“A mi se me hace que usted tiene buena Contralta”, o bien, “¡nooombre!, aquel tenía un Arrastre muy bueno, lástima que...”⁹⁵.

Nos cuentan que siempre “andan buscando las diferentes voces” para poder cantar:

“Es que uno siempre busca su parranda, su camada pa’ determinada canción, porque uno sólo pos...siempre buscamos cuando estamos haciendo la tonadilla...”⁹⁶.

La voz de arrastre o *la marrana*, es la voz más apreciada por que suele haber pocas. Este hecho preocupa actualmente a los cardencheros, para quienes sin un “buen arrastre” la canción no suena “como debe ser”. Hasta poco antes del año 2000 ya sólo había dos voces de arrastre en todo Sapioriz: la de Don Juan Sánchez Ponce, quien durante nuestra segunda visita al rancho ya había muerto; y la de Don Regino Ponce, quien ya no canta.

El ámbito vocal de los tres registros⁹⁷ cubre el espectro que va del fa₃ al la 6 dependiendo de la canción que ocurra y dependiendo del cantor que la realice⁹⁸. (Ver esquema 2)



Esquema 2. Ámbitos vocales en cada registro

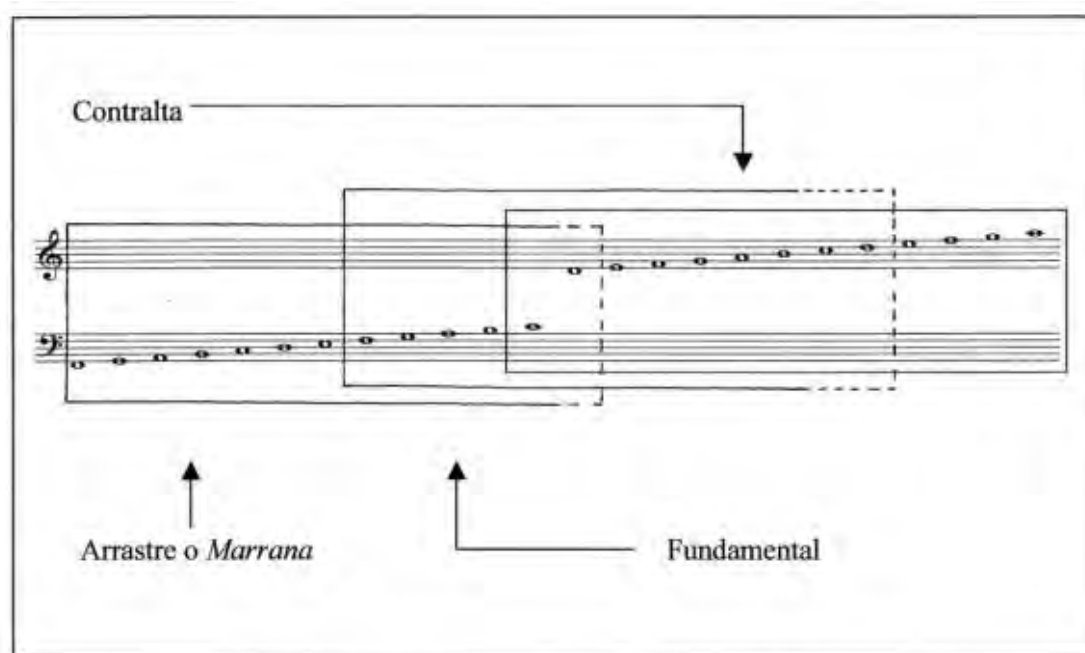
⁹⁵ Entrevista personal con Don Juan Sánchez, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

⁹⁶ Entrevista personal con Don Toño Valles, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

⁹⁷ Al concepto de registro suelen atribuírsele diferentes significados. Quede aquí entendido como una zona vocal determinada a nivel de extensión.

⁹⁸ Don Genaro, por ejemplo, tiene un registro más amplio en la zona de los agudos que Don Lupe, aunque los dos hagan contralta, y Don Juan tiene un arrastre más extenso en la zona de los graves que Don Fidel Elizalde o el mismo Don Lupe, quienes también hacen esta voz. Este tema será tratado en el capítulo 5.

Por lo general, se comparten algunas notas dentro de los ámbitos vocales de cada registro: en el caso de la fundamental y la contralta, las notas que van del do central al re 6, dependiendo de la tesitura del cantor; y entre la fundamental y el arrastre las notas que van del fa4 al do5, dependiendo de cada cantor y con algunas variantes hacia el registro grave en la fundamental y hacia el agudo en el arrastre como lo señalan las líneas punteadas en el esquema 3.



Esquema 3. Ámbitos vocales comunes

2.2.2 “Llevar la canción”

En investigaciones precedentes se ha mencionado la existencia de una “voz principal”; algunos investigadores la ubican en “la primera”, mientras otros lo hacen en “la segunda” voz ⁹⁹. A partir de los datos recogidos durante el trabajo de campo, se

⁹⁹ El etnomusicólogo Héctor Lozano, en su tesis de licenciatura, define los nombres con los que se denomina “regionalmente” a la canción cardenche y afirma que “la primera” es “la voz principal”, apuntando que: “en su denominación regional de grave a aguda, son; la primera y arrastre también llamada marrana, la primera (voz principal) y la contralta (...)” (Lozano 2000:71); asimismo, en los apéndices de su investigación y en contradicción con los planteamientos de la Lic. Irene Vázquez señala: “La Lic. Vázquez menciona también que: << la segunda es la voz intermedia que frecuentemente lleva la melodía >>; esto es un error, ya que a la voz que lleva la melodía principal la llaman la primera, aún cuando esté ubicada en la parte intermedia y sólo en los cantos a tres partes” (Lozano 2000:177).

A pesar de que el investigador Héctor Lozano esté en desacuerdo con la afirmación de la Lic. Vázquez, al parecer ambos están defendiendo estructuralmente lo mismo pero con distinto nombre. Es decir, los dos

observó que el liderazgo vocal depende de cada canción en particular y de aquél que “lleva la canción”. Es decir, no es que haya una “voz principal” y las otras sean por consecuencia “secundarias”. La organización de estas polifonías responde a una estructura tradicional en la que una de las tres voces comienza la canción mediante una suerte de *incipit* monódico al que se le van sumando las otras voces, ya sea por simultaneidad o por sucesión ¹⁰⁰.

Este *incipit* se da en las tres voces según la canción que ocurra y aunque, efectivamente, éste suele realizarse, en la mayoría de las canciones en “la voz intermedia”, esto es en la fundamental, la responsabilidad de dar comienzo a la canción no siempre recae sobre ésta; por ejemplo, en la canción *Al pie de un árbol*, “la voz principal” la realiza la contralta mientras que, en la canción *No se por qué*, la lleva a cabo el arrastre o marrana, y estas voces son las que determinan el control general de la canción a la que han dado inicio.

A partir de esta convención fundamentada sobre el uso, cada una de las canciones que forman parte del repertorio de cardenchas comenzará a cantarse por una de las tres voces y siempre por la misma. En términos cardencheros esta voz *incipit* será quien “lleve la canción”.

Como nos dijo Don Juan Sánchez Ponce, esta convención es “heredada de los antiguos” y “siempre ha sido así” ¹⁰¹.

Así, la voz que lleva la canción:

- a) definirá la tonalidad,
- b) marcará la amplitud del registro

investigadores coinciden en que “la voz intermedia” es la “principal” aunque para el etnomusicólogo ésta se llama “Primera” y para la antropóloga se denomine “Segunda”. Desde nuestro punto de vista, tal como intentaremos argumentar en este apartado, nuestra tesis afirma que, dependiendo de la canción que ocurra, ésta será dirigida por alguna de las tres voces de tal manera que “la primera” o “segunda” llevarán la melodía sólo si se canta la canción estipulada para esa voz en particular.

¹⁰⁰ Sobre las entradas en simultaneidad y en sucesión ver en este mismo capítulo 4.3.1 Construcción melódica

¹⁰¹ Entrevista personal y equipo de etnomusicología con Don Juan Sánchez Ponce, 24 de mayo de 1998, Saporiz, Durango.

Este aspecto suele ser un rasgo común en diferentes manifestaciones polivocales de tradición oral, así por ejemplo, para “los cantos de pasión” de los tenores de Castelsardo, Cerdeña, una de las cuatro voces que conforman este tipo de repertorio será la que comience a entonar el canto y la que les dará la “chiave giusta” a las otras tres que la siguen. (cfr. Lortat-Jacob 1996:125) Este mismo rasgo también es señalado por el etnomusicólogo Antonello Ricci, con respecto a los cantos polifónicos de Calabria, Italia, en donde el tipo de polifonía consta de dos partes: una voz solista la que realiza el ataque del canto más las voces de acompañamiento que entran casi inmediatamente para unirse con la del solista. (cfr. Ricci 1993:93)

- c) y será la única que cantará el texto completo. De esta manera, aunque esta voz haga pausas, éstas no cortarán la letra, (como sí sucederá con las otras voces).

El texto se canta en idioma castellano con algunas “apropiaciones” de la región ¹⁰².

Por lo anterior podemos deducir, efectivamente, que la polifonía nunca se comenzará al unísono, lo cual marcará “de entrada” el fenómeno heterofónico tan característico.

“Llevar la canción” es una difícil y a veces hasta incómoda responsabilidad, sobre todo cuando son las voces extremas quienes se encargan de esta tarea, ya que al comenzar la canción se corre el riesgo de que la línea vocal quede o muy grave o demasiado aguda: “me mandó la voz muy arriba compadre” suelen reprocharle a la contralta, o bien, “íbamos bien arrastrados” cuando es el arrastre quien empezó muy grave.

El acto de “llevar la canción” es un rasgo significativo además de condición de posibilidad en cuanto intención polifónica se refiere.

Durante el trabajo de campo, se pidió a los cardencheros que cantaran su voz pero prescindiendo de la voz *incipit* para observar en qué medida se alteraba o no la conformación polifónica en su proceso. Esta demanda les suponía demasiada confusión, en una ocasión se pidió a Don Toño (la fundamental), que cantara la canción de “La garza morena” (canción considerada de la contralta), mientras instaba a Genaro a no cantar (Genaro realizaba la contralta). Al principio Don Toño insistió en que no podía cantar sin Genaro porque le hacía falta “la otra voz”. Después de insistir en que no se podía, que eso no era así:

“Montse, que usted no entiende que así no es esto”

Finalmente cantó la línea melódica correspondiente a la contralta¹⁰³ voz que en este caso “lleva la canción” para que, de esta manera, sus compañeros pudieran unirse a la polifonía.

¹⁰² Sobre este aspecto ver 4, 2.3 El texto verbal

¹⁰³ Durante el trabajo de campo he realizado numerosos “experimentos” para determinar si la polifonía era parte sustancial del sistema y evidentemente, esto me fue aseverado.

2.2.3 Relaciones interválicas

La emisión vocal de la canción cardenche no responde a una “afinación temperada”, como ya hemos señalado; sin embargo, dado que hay una intención claramente tonal, se forman, en sentido vertical, intervalos de tercera, sexta y octava y con menor frecuencia intervalos de cuarta justa, cuarta aumentada, quinta justa y segunda mayor.

Las relaciones interválicas varían en cada canción y en cada ocasión en la que se interpreta una misma canción. No hay ninguna regla estricta al respecto; sin embargo, por su carácter reiterativo, observamos como característica común, que alguna de las voces (casi siempre el arrastre) hará la octava con respecto a la voz “que lleva la canción” mientras que la otra voz (contralta o fundamental) formará un intervalo de tercera o sexta entre ésta y aquella que haya comenzado el canto.

Pese a lo que puede suponerse debido a las relaciones interválicas predominantemente por “terceras”, la canción cardenche no es simplemente una “melodía con acompañamiento”. Un ejemplo típico de “melodía con acompañamiento” (la que por cierto, desde una primera escucha, no estaría demasiado alejada del comportamiento de las cardenchas que se realizan en estos últimos años), es el que suele ejecutarse cuando se canta *a capella* una canción ranchera (por ejemplo) y otra voz le hace *la tercera* y si se quiere, otra *la octava*. El caso de la cardencha podría parecerse a esto, sin embargo, la función de las voces no sólo consiste en acompañar una melodía que se sucede. Hemos podido observar que, en efecto, hay una pertinencia armónica. Cuando las voces realizan un silencio o cuando estas dejan alguna nota tenida existe una tendencia por completar las notas de los acordes que alguna de las voces ha trazado, como señalamos en el siguiente ejemplo ¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Este recurso se estudiará en el capítulo 6 dentro de los “procedimientos polifónicos por engranaje”

I¹⁰⁵

Las relaciones descritas no suelen mantenerse fijas a lo largo de toda la canción, es decir, el arrastre puede comenzar su intervención haciendo la octava de aquella que comenzó a cantar pero podrá concluir con la tercera del acorde con respecto a ésta; o bien, duplicando al unísono a la fundamental. Lo cierto es que siempre hay una alternancia de octava y tercera o sexta entre las voces y la duplicación de alguno de estos intervalos entre dos de ellas ¹⁰⁶.

La tonalidad, en todos los casos es siempre mayor.

2.2.4 “Pura voz”

La canción cardenche siempre se realiza *a capella*, nunca tiene y nunca tuvo acompañamiento instrumental. Como dicen los cardencheros, ellos cantan “con la pura voz”.

El que esto sea y haya sido así no se debe a la pobreza de los antiguos pobladores, la cual imposibilitaba la adquisición de algún instrumento musical, como suele argumentarse ¹⁰⁷. Sabemos que los emigrantes que poblaron La comarca lagunera lo hicieron acompañados de sus instrumentos y más recientemente, a principios del siglo pasado, se ha registrado una gran cantidad de instrumentos en esta zona ¹⁰⁸.

Al respecto señalan los cardencheros Don Genaro Chavarría y Don Toño Valles:

Don Genaro: Yo todavía no conocí música, lo único que había era un acordeón, con eso bailábamos, se ponía un palo en medio y se colgaba una linterna ahí, y uno se amanecía bailando

¹⁰⁵ Esta transcripción corresponde a la canción *Ojitos Negros*. (Kuri 1986). La transcripción es mía.

¹⁰⁶ Ver, por ejemplo, la transcripción de la canción “Ojitos negros”. Esquema 13 (versión 1990 (Vázquez, Valle 1978) en este capítulo 4, 3.2 Construcción armónica.

¹⁰⁷ cfr. Mendoza 1991:13-14.

¹⁰⁸ cfr. Flores Domene, 1994 y ver capítulo 2, 2.6 Manifestaciones musicales...

Montserrat: Oiga Don Genaro, ¿Y nunca se acompañaba para cantar con el acordeón?

Don Genaro: No, nunca, la cantada era con la pura voz, pos pa' que más.

Don Toño: esta canción de nosotros no tuvo ningún acompañamiento, ni de guitarra... y es que si se acompaña con guitarra pierde la tonada ¹⁰⁹.

2.3 El texto verbal.

Si la referencia del texto es el proyecto de un mundo, entonces no es el lector el que principalmente se proyecta a sí mismo. Mejor dicho, el lector crece en su capacidad de autoproyección al recibir del texto mismo un nuevo modo de ser.

Paul Ricoeur (1995:106)

En este apartado se describirán los aspectos literarios que componen la canción cardenche. La interacción del texto verbal con el texto musical, así como sus incidencias temporales, quedarán explicitadas en el capítulo 6 de este trabajo.

El texto aquí, será entendido como un constructo gramatical con reglas de articulación internas conocidas por la comunidad que las pone en uso, ésto nos asegura (al menos en apariencia), que efectivamente se realiza, mediante la palabra y sus silencios, la comunicación del mensaje.

No obstante, no perdemos de vista que un texto no es sólo un modo de manifestación lingüística, sino que además se explica por su función social, e incluso puede abarcar no sólo aspectos literarios sino del arte en general, de modo que, “éste constituye un lenguaje y cada particular obra de arte constituye un texto” (Beristáin

¹⁰⁹ Entrevista personal con Don Toño Valles y Don Genaro Chavarría, 15 de enero de 2000, Saporiz, Durango

1997:491). De esta manera, como apunta Lotman, “el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes” (Lotman 1996:82).

Desde esta perspectiva, la canción es un complejo efectivo que mediante la interrelación de música y letra y la articulación de estos parámetros con la cultura deviene generador privilegiado de mensajes, ya que a partir de la puesta en marcha de dos canales de comunicación (el literario y el musical), se amplían sus posibilidades de significación y sus efectos entre emisor y receptor, en al menos dos aspectos:

1. Los contenidos de la letra pueden tener más relevancia que los meramente musicales (el caso del corrido *acardenchado*¹¹⁰ puede ser un ejemplo), o bien a la inversa, los aspectos musicales se intensifican más allá de lo contenido en el texto verbal.
2. La manera en que el texto verbal se refuerza mediante el discurso sonoro. (La mayoría de las cardenchas son ejemplo de esto. Efectivamente, la voz se desgarrar cuando se habla de lamento, de llanto).

Cabe preguntarse; sin embargo, si atender a la unión de música y letra es suficiente para entender lo que la canción pretende comunicar, ya que si bien, el contenido proposicional del discurso es claro, extremadamente claro incluso (la canción cardenche emplea nombres propios, descripciones precisas, etc.) y el texto está compuesto de recursos gramaticales conocidos y reconocibles, aún así es posible que no se halla comprendido “todo” lo que con “la letra” se haya querido decir. Es evidente que cuando se canta (y también cuando se habla) no sólo se dicen palabras, existen factores más inestables que también forman parte del texto que se está cantando, como son: el gesto, la entonación de la voz, el comportamiento corporal, las maneras de conseguir un fraseo, etc., por lo que en el decir de las palabras subyacerá siempre un algo de enigma, una especie de intervalo ausente (Dorfles *dixit*) que nos llevará continuamente entre la certeza y el desliz o entre lo que se dice y lo que se calla. Paul Ricoeur denomina a este fenómeno como la función perlocutiva del discurso: “la menos comunicable porque, más que un acto intencional, que exige del escucha la intención de reconocimiento, es un tipo de “estímulo” que genera una “respuesta” en el sentido del comportamiento” (1995:32).

¹¹⁰ sobre el corrido *acardenchado* ver 4, 2.7 Repertorio y ocasión

De esta manera, todo lo dicho estará acompañado de algo silenciado pero no por eso no manifiesto, sino que presente en la medida en que trasciende a la gramática misma, enunciado sin palabras, pero con voz, con cuerpo. Quizá no podamos dar cuenta de esto con la misma precisión con la que detallamos lo dicho exclusivamente con palabras, pero al menos hemos de contar con ello.

Tener presente los aspectos locutivos, ilocutivos y perlocutivos¹¹¹ como parte integral del discurso también sonoro, nos lleva a evitar el trato dicotómico y excluyente entre unos y otros, esto es: los aspectos locutivos e ilocutivos como “objetivos” y por tanto cognoscibles, en contraposición de los perlocutivos “subjetivos”, “emocionales”, fuera de toda pertinencia de análisis científico¹¹².

Visto así, y como sucede también con toda expresión metafórica, tanto el sentido explícito como el implícito son portadores de conocimiento.

Cuando la canción cardenche nos dice: “qué no ves mis ojos cansados de llorar” (me refiero a la canción *Cierra esos ojos*) no basta con entender esto en sentido literal, hemos de ver que hay una extensión del significado a todo un carácter de lamento implícito en el acto de cantar cardenchas, tal como nos lo hacen manifiesto los propios cantores:

“es que la canción cardenche es muy dolosa”¹¹³.

Así pues, la metáfora que encierra la frase anterior, “es más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza” (Ricoeur 1995:65). De tal manera que “el significado del texto no está detrás del texto sino enfrente de él; no es algo oculto sino algo develado” (Ricoeur 1995:36).

Vayamos pues al texto, a las palabras.

¹¹¹ Los ejecutantes (todos ellos), además de decir algo (el acto locutivo), hacen algo al decir algo (el acto ilocutivo), y producen efectos *al* decirlo (el acto perlocutivo) (Ricoeur, 1995:28)

¹¹² Dentro de la tradición del positivismo lógico –señala Ricoeur- esta distinción entre sentido explícito y el implícito fue tratada como la distinción entre el lenguaje cognoscitivo y el lenguaje emotivo. Y una buena parte de la crítica literaria influida por esta tradición positivista, traspuso la distinción entre lenguaje cognoscitivo y emotivo al vocabulario de denotación y connotación. De acuerdo con tal posición, solamente la denotación es cognoscitiva y como tal de orden semántico. Una connotación es extrasemántica porque consiste en el entramado de evocaciones emotivas, que carecen de valor cognoscitivo (cfr. Ricoeur 1995:59).

¹¹³ Entrevista personal con Don Eduardo Elizalde, Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998

Las canciones de amor y de desprecio

El amor a la mujer y el desengaño serán las dos temáticas base de toda canción cardenche¹¹⁴, tanto unas como otras tienen implícito, como ya se advirtió líneas arriba, un carácter de lamento, bien sea porque el amor está ausente o porque éste ya no se tiene más: por traidor, por desertor o por inalcanzable.

En la canción cardenche:

1) la pasión se sufre:

“Es más bonita la dueña de mi alma,
por Dios no puedo sufrir esta pasión”
(*¡Ah! que bonito es amar en silencio*),

“¡Ay!, la desgracia para el hombre apasionado”
(*¿Por qué no sales querida joven?*),

“Ingratos ojos, ayúdenme a llorar”
(*Trigueña hermosa*)

2) y por la pasión se embriaga:

“Trigueña hermosa, yo por tu amor
ando borracho”
(*Trigueña hermosa*)

“Pero a mí no me consuelan
esas copas de aguardiente”
(*Yo ya me voy a morir a los desiertos*)

¹¹⁴ De hecho, las canciones cardenches son reconocida por los propios cantadores como canciones “de amor y de desprecio”; sobre este aspecto ver también 4, 2.7 Repertorio y ocasión

Y ese dolor de amor suele venir acompañado, además, por la tristeza que produce el dejar la tierra¹¹⁵.

“Sólo en pensar
que ando lejos de mi tierra,
nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar”
(*Yo ya me voy a morir a los desiertos*)

“Yo me acordé de mis hermanos,
de aquellos otros, de aquellos otros.
Échenme su bendición
que ya me voy a embarcar”
(*Yo ya me voy amigos míos*)

“De mañana en ocho días
sabrás Dios dónde andaré,
otros aires me darán,
otras tierras pisaré.
(...)

A las tres de la mañana
que el gallo empiece a cantar,
te lo pido vida mía
no me vayas a olvidar”
(*De mañana en ocho días*).

2.3.1 La trama

La serie de acciones que integran las historias narradas en las canciones pueden ser agrupadas dentro de las categorías propuestas en los siguientes incisos¹¹⁶:

¹¹⁵ Hemos de recordar que las canciones cardenches no *nacen* en la Comarca Lagunera sino que *llegan* a ella a finales del siglo XIX aproximadamente, desde Zacatecas, San Luis Potosí, Puebla, etc. (sobre este tema ver capítulo 3).

- a) **evocativas.** En las cuales se recuerda un amor que ya no está (*¡Ah! qué alta se ve la luna, Ojitos negros, etc.*)
- b) **introspectivas.** En donde se reflexiona sobre el propio sentimiento (*Al pie de un árbol (la garza morena), ¡Ah! qué bonito es amar en silencio ,etc.)*
- c) **de complicidad.** en donde los sucesos narrados son destinados a un tercero, por lo general a un amigo, al compadre. (*Amigo, amigo; Amigos míos, Amigo, no te emborraches; Pero hombre, amigo, etc.)*
- d) **de arrepentimiento.** Por alguna borrachera, por desobediencia (*¡Ay!... valía más, Por soberbio y desobediente)*
- e) **de emigración.** narran la promesa de no olvidar a la amada a pesar del destierro (*De mañana en ocho días, Estrellita marinera, No estés triste corazón, Ya se van las golondrinas*) o bien, la de los dos amantes que emigran (*Cuando me vine de Puebla*) o aquellas en las que se narra la nostalgia, los sucesos vividos en la tierra que se dejó (*Quisiera de un vuelo , Salí de México*)
- f) **de engaños.** Amorosos, entre amigos (*Hasta aquí llegó lo bueno, Los sauces en la alameda*)
- g) **contextuales.** En las que, dentro del discurso amoroso, se hace referencia al contexto geográfico (*Hermoso México, Ya vino el que ausente andaba, Yo ya me voy a morir a los desiertos*)
- h) **dramáticas.** en donde el mal de amores es tal que mejor valiera morir (*Las borrascas, Déjame , déjame llorar,*)
- i) **de borrachera.** (*Al pie de un verde maguey; Ando borracho; Cuando yo me separé; Por esta calle; tres vicios hay; ¡Ay!.. valía más, etc.*)

¹¹⁶ para la designación de estas categorías propuestas, y a sabiendas de que existen otros modelos de clasificación de canciones, como la propuesta por Carlos Vega por ejemplo, no he querido basarme en ningún modelo de clasificación predeterminado, para mejor intentar una organización desde el propio corpus de cardenchas y atendiendo (y deduciendo, evidentemente) lo que el texto de cada canción manifestaba, por lo que cualquier similitud con otro intento de clasificación de canciones es mera coincidencia.

- j) **filiales.** En las que se hace mención a las relaciones paternas y maternas, (*Quisiera de un vuelo*).
- k) **normativas** (*No hay como Dios*).

Cabe señalar que una misma canción puede hacer referencia a varias de las estrategias narrativas arriba señaladas, por ejemplo la canción “Quisiera de un vuelo” que presenta dentro del relato un indicador de tipo e) y otro de tipo j).

“Quisiera de un vuelo
 volar esa sierra,
 volar a mi tierra,
 mi tierra natal.
 (...)
 Pobres de mis padres,
 cómo llorarán
 de ver su hijo ausente;
 que de él no sabrán.”
 (*Quisiera de un vuelo*)

Como sucede con las canciones *de amor*, en las *de desprecio* la trama está constituida según los incisos arriba señalados, con la salvedad de que el tema principal es el amor traicionado, en donde incluso la mujer puede ser referida como un ser digno de repulsa. Un ejemplo de esto es la canción *Jesusita me dio un pañuelo*, en la que por lo agresivo de la letra es común que los mismos cardencheros suelen modificarla:

“Mejores las he tenido
 y les he pagado mal,
 cuantimás a **esa basura**,
 tirada en el muladar”
 por

“Mejores las he tenido
y les he pagado mal.
cuantimás a **una india de éstas**,
tirada en el muladar”
(Jesusita me dio un pañuelo)

De la misma manera, estas canciones hacen referencia a los amores compartidos, que pueden ser objeto del relato como:

a) La mujer casada que engaña a su marido

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

b) La mujer que abandonó (al sujeto que narra) a causa de otro amor (la tercera persona)

“Antes por mí preguntabas,
‘ora de nada te acuerdas:
y ‘ora de nada te acuerdas
ya tendrá quien te lo evite.

Por otro más cariñoso,
claro es que yo ya perdí;
un bien con un mal se paga
como me sucedió a mí.”
(Chaparrita por tu culpa)

c) El hombre que tiene relación con una mujer casada, o con una *querida*

“Por montes lóbregos
de tierras lejanas vengo
vengo atravesando
porque amo mujer casada

(...)
 Tu marido anda diciendo
 que a traición me ha de matar
 para borrar el intento
 ya me la voy a llevar
 a darle sus vueltecitas
 y de ahí se la vuelvo a trai”
(Por montes lóbregos)

“(…)
 ¿Quién les ha dicho que el hombre casado es libre?
 tiene su mujer aparte de una querida.
 Ellas son la causa
 de que el mundo no ande en paz.
 (...)”
(No sé por qué)

d) Mediante alusiones de candidez e impureza sexual

“Le dirás a tu marido
 que me venga a reclamar,
 que al cabo yo fui el primero,
 y a mí me ha de respetar.
 (...)
 El consuelo que me queda,
 que gocé de lo mejor, ¡ay!
 ya gocé de lo más tierno,
 ahí les dejo lo inferior.
(Dime qué te ha sucedido)

También es común que en las canciones de desprecio se introduzca un carácter irónico, como en el caso de la canción *Ya hace mucho tiempo*, en donde el empleo de la rima sirve para acentuar este objetivo:

“Tú dices que ya te vas
para ese Juárez lucido,
no lloro porque te vas
sino porque no te has ido”

2.3.2 Estrategias narrativas

Para atender a la relación existente entre el narrador y los hechos narrados estudiaré principalmente los siguientes aspectos:

- 1) la relación entre narrador y destinatario,
- 2) el modo narrativo, es decir, los procedimientos discursivos mediante los cuales la historia se lleva a cabo,

2.1) Las figuras retóricas.

1) *Relación narrador-destinatario*

Las canciones de amor y de desprecio son narradas en primera persona. La narración se dirige a una segunda persona implícita (la mujer, el amigo) o bien a un receptor *otro*, por lo general el sujeto de la segunda persona del plural (o sea nosotros o cualquier otro oyente).

Puede suceder que dentro de una misma estrofa la narración se designe a la segunda persona para, en el siguiente verso, operar sobre la correlación *yo-ustedes*:

“*Tu marido anda diciendo* → (segunda persona)

que a traición me ha de matar

para borrar el intento

ya me la voy a llevar → (a la mujer)

a darle sus vueltecitas

y de ahí se la vuelvo a trai”

(*Por montes lóbregos*)

O bien, que la segunda persona aparezca mediante un imperativo:

“Cierra esos ojos, ¡ay! de mí,
no me vuelvas a mirar;
(...)”
(*Cierra esos ojos*)

“Alza esa vista, no te avergüences”
(*Alza esa vista*)

O también, que se presenten receptores simultáneos, como el caso de la cardencha *Amigo, no te emborraches*, en donde el discurso se dirige tanto al amigo como a la mujer:

Amigo, no te emborraches,
mira que al hombre borracho
naiden lo ama.

Pero es mentira
si yo tuve una madama,
tan sólo me ama,
también me dio su amor.
(...)
¿Pues qué he de hacer?
Es echarlas en olvido,
porque no me amas
con todo el corazón.

Amigo, no te emborraches,
mira que al hombre borracho
naiden lo ama.
(*Amigo, no te emborraches*)

El narrador suele ser diegético, la información que procura es consecuencia de su propia experiencia.

La instancia temporal de la enunciación suele presentarse o bien como *analepsis* (casi siempre) y en algunos casos como *prolepsis*¹¹⁷. La *prolepsis* suele presentarse como un deseo, una esperanza o una promesa:

“Yo a esa mujer
le pondré a sus pies la luna,
y le daré
perlas finas de la mar”
(*Amigos míos*)

En las canciones de amor y de desprecio, el narrador es el constructor del relato, es él quien se identifica como el protagonista de los sucesos referidos; de tal manera, el tipo de mirada para la construcción de la historia narrada es de tipo *omnisciente* y *omnipresente*.

2) *el modo narrativo*

La construcción del relato se hace de manera descriptiva (el amor, el engaño, el lugar). La narración suele presentarse de las siguientes formas:

- a) el narrador aparece como una primera persona implícita que se dirige al oyente o a sí mismo –desdoblándose- tanto en presente como en pretérito o en futuro¹¹⁸. Como vemos en el siguiente ejemplo, la construcción en pasado se compone en segunda persona, esto hace que la relación implícita *yo-tú* funcione como base de la argumentación de la trama, esto es, un alma que está triste porque ya no verá a su amor :

¹¹⁷ se denomina *analepsis* al proceso temporal del relato que utiliza la retrospectión para narrar un suceso pasado, y *prolepsis* cuando se narran hechos futuros (cfr. Beristáin 1997: 38, 357)

¹¹⁸ cfr. (Beristáin 1997:356)

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

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

(...)

Quisiera ser
una garza morena
para estarte mirando
en una redoma de oro”.

(...)

(Al pie de un árbol o La garza morena)

- b) dialógicas. El narrador se presenta en primera persona, ocupando además el lugar de la segunda, a la cual se dirige:

“¡Ay! ¿Cómo haré para saber
si estás dormida?

Ella me dice:

-Yo no sé lo que es el sueño.”

(¡Ay! ¿Cómo haré para saber?)

“Me contesta el marinero
 con muchísimo valor:
 - El amor que usted pretende a
 anda muerta de dolor.
 -Oiga, señor marinero,
 quiero que me haga un favor
 de decirme la verdad.
 ¿dónde se encuentra mi amor?”
 (*Cuando me vine de Puebla*)

“Mis padres dicen:
 - Mira hijo, no te vayas,
 ¿Qué no me ves
 las lágrimas en mis ojos?”
 (*Yo ya me voy*)

2.1) Figuras retóricas

a) Metro. El metro –señala la Dra. Beristáin- es una figura retórica que se produce por acumulación de equivalencias prosódicas, impone al poema una “sistemática periodicidad en la que también interviene el acento rítmico o *ictus* que marca la relación entre sílabas fuertes y débiles” (Beristáin 1997:331).

La canción cardenche no presenta un esquema métrico regular, si bien suelen predominar los versos octosílabos, la versalización suele ser de carácter **amétrico**, esto es, a partir de la combinación de versos de diferentes medidas, y **heterométrico**, formadas mediante un número desigual de sílabas en el mismo verso:

(...)	
Por esta calle	5
donde voy pasando	6
con mi botella	5
y mi querida al lado.	7
Si no me quieres	5
porque soy templado	6
anda con Dios, mujer	6
qué hemos de hacer.	4
<i>(Por esta calle)</i>	

También es frecuente encontrar **pausas métricas** entre los *hemistiquios* y los finales de la estrofa; esto suele ocurrir sobre todo cuando los versos sobrepasan el octosílabismo; sin embargo, también encontramos casos de pausas métricas en versificaciones más cortas:

“Ojitos negros a dónde están,	9
a dónde están que no los miro?	9 + 1
Me acuerdo de ellos, pego un suspiro,	10+1
¡ay! ojitos negros, sabrá Dios dónde andarán	13+1
Todos me dicen que por ahí andan,	10
yo no los miro, me acuerdo de ellos,	10
pego un suspiro, ¡ay! ojitos negros,	11
sabrá Dios donde andarán”.	7

(...)	
Todos me dicen que por' ai andan	10
que por 'ai andan, por la estación	9+1
y yo los vide, dije: ellos son,	9+1
¡ay! ojitos negros dueños de mi corazón.	13+1*
<i>(Ojitos negros)</i>	

Como se observa, las divisiones formales del poema se dan de manera estrófica, casi siempre mediante un esquema metricorrítmico de cuartetas; sin embargo, estas pueden variar y combinarse con conjuntos de tercetas o quintetas:

“Déjame, déjame llorar,
no me consuela un llanto,
lleva ya mi amor enardecido,
déjame llorar mientras yo vivo,
¡ay ¡ déjame un momento descansar.

Duerme tranquila,
que por ti es el sueño,
para ti es la dicha,
para mí es la calle.

Pídele a Dios que siempre
te halles acompañada,
con el ángel de tu amor.

* Recordar que dentro de las reglas de combinación entre el número de sílabas y la distribución de acentos finales, cuando la última palabra es aguda, debe agregarse una sílaba al total del verso, y cuando es esdrújula debe restarse.

Duerme tranquila,
 que por ti es el sueño,
 para ti es la dicha,
 para mí es la calle.

(Déjame, déjame llorar)

La información contenida en cada estrofa suele ser siempre nueva y distinta; sin embargo hay ocasiones en las que se realiza una reiteración periódica de versos ocupando el lugar de una estrofa; esto puede funcionar o bien como estribillo, como en el ejemplo arriba citado (me refiero a la estrofa: “Duerme tranquila... de la canción *Déjame, déjame llorar*) o bien como una reiteración estrófica en alternancia:

“Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
 te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
 dame un besito que sirva para memoria,
 porque me voy a separar de ti,

Qué quieres que haga trigueñita de mi vida,
 de no ser tuyo el morir mejor prefiero;
 dame un besito que yo de tus labios quiero,
 porque me voy a separar de ti.

Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
 te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
 dame un besito que sirva para memoria,
 porque me voy a separar de ti,

Qué quieres que haga trigueñita de mi vida,

de no ser tuyo el morir mejor prefiero;
dame un besito que yo de tus labios quiero,
porque me voy a separar de ti.

Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
dame un besito que sirva para memoria,
porque me voy a separar de ti.”

(*Adiós, adiós*)

b) Rima. Ésta es una figura retórica que afecta principalmente a los elementos morfológicos de las palabras, y “resulta de la igualdad o semejanza de sonido a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos o de los hemistiquios”. (Beristáin 1997: 444).

La Canción Cardenche no presenta una homogeneidad sonora en la formación de rimas dentro del total del poema, con lo cual éste se forma por algunas cuartetas, tercetas o quintetas rimadas, y otras que carecen totalmente de rima. La intención es más la de narrar un relato que la de ordenar el discurso adoptando un prototipo metricorritmico estricto.

Dentro de la formación de estrofas rimada están presentes algunas tanto de rima asonante como consonante, y es frecuente que el empleo de ambas conforme la totalidad del poema:

“Eres como la naranja,
con los colores por *fuera*,
si quieres tener amores: } rima consonante
pídele a Dios que *muera*.”

En esa cárcel de Puebla
preso se quedó un *amigo*,
por un dichito que andaba: } rima *cuasi* asonante
aquí traigo y no les *pido*.

Me he de comer un durazno
 de la raíz hasta el hueso,
 no le hace que sea trigueña, } rima consonante
 será mi gusto por *eso*".
 (*Eres como la naranja*)

c) **el ritmo.** “Es considerado figura retórica, en tanto que afecta al nivel fónico/fonológico de la lengua”, señala la Dra. Beristáin, que por otra parte, en la poesía influye sobre el sentido (cfr. Beristáin 1997: 447).

Como ya hemos señalado, en las cardenchas la unidad rítmica del poema es la estrofa y, debido a que las líneas versales varían en extensión y los versos no están sometidos a esquemas métricos ni rimados estrictos, la canción cardenche presenta un ritmo libre; esto de ninguna manera quiere decir que la versificación no se organice conforme a un esquema rítmico. En los versos asimétricos también hay ritmo.

Una manera de hacerlo evidente es, por ejemplo, a través de la repetición constante de tipos similares de enunciación, en este caso mediante frases interrogativas:

Las borrascas del mar se han perdido,
 no aparecen en este momento ya para mí.
 Se acabó el engreimiento,
 ya no alumbran los rayos del sol.

¿Pues qué hará esa flor solitaria?
 ¿Pues qué hará esa bella sin *vuelo*?
 ¿Pues que hará ese Dios en su *cielo*?
 ¿Pues que haré yo sin ti y sin tu amor?
 (...)

(*Las Borrascas*)

En este ejemplo, además, el ritmo se ve acentuado por la rima consonante entre el segundo y el tercer verso.

En el texto verbal de la canción cardenche también son usuales el empleo de:

1) **la metáfora:**

“Los sauces en la alameda
transpuestos en la humedad;
 no es bueno tener amores
 cuando no hay seguridad.”
 (*Los sauces*)

2) **la prosopopeya:**

“*Luna, dime* ¿cuándo llenas?
 Tú que aluminas con tu bello resplandor,
con esos ojos engreíste a mi amor,
 ¡ay! ¿Cómo no alumbras este pobre corazón?
 (*Luna, dime ¿cuándo llenas?*)

• **la interrogación retórica y la anáfora:**

“¿Pues qué hará esa flor solitaria?
 ¿Pues qué hará esa bella sin vuelo?
 ¿Pues que hará ese Dios en su cielo?
 ¿Pues que haré yo sin ti y sin tu amor?”
 (...) (*Las Borrascas*)

- **la onomatopeya** (en este caso, además, mediante una sustitución analógica)

“Ya vine alboreando el día,

cantando el *ki kiri kí*;

abre tus ojos mi alma,

ya vine, ya estoy aquí”.

(Los sauces)

- **Hipérbole**

“**Todas las aves del campo**

cantan con mucha alegría,

porque te quiero prietita,

te quiero de noche y día”.

(Mi madre me dio un consejo)

- **Paradoja**

“Ora me paso

las noches como días

quién me lo manda

yo me lo busqué”.

(Por soberbio y desobediente)

- **Analogía**

“Haz de cuenta que fuimos basura,
vino un remolino y nos alevantó,
al mismo tiempo de andar a la altura,
el mismo viento nos despertó”.

(Preso me encuentro)

Aunque el texto verbal se realice en castellano, existe una apropiación del idioma a través de regionalismos, modismos, contracciones y voces cotidianas usadas por los sapioreños, tales como:

envolver a tu amistad (volver a ser tu amigo)

quero,

alevantar,

engréida,

‘taba

pal’

aluminada

nomás

En algunas canciones suelen incluirse refranes populares como líneas versales dentro de ciertas estrofas:

“En esa cárcel de Puebla,
preso se quedó un amigo,
por un dichito que andaba:
‘aquí traigo y no les pido’”.

(Eres como la naranja)

Un dato interesante resulta el de la inclusión de palabras que no pertenecen al idioma castellano, como el de *madama* que hace referencia a la palabra francesa de *madame* y que en el caso de la canción *Amigo, no te emborraches*, es empleada, efectivamente como sinónimo de señora o mujer.

“Pero es mentira
 si yo tuve una *madama*,
 tan sólo me ama,
 también me dio su amor”.

2.4 El basurero

Un lugar deja de ser ajeno cuando se reconoce cierta intimidad en alguno de sus repliegues. Decía Bachelard que mientras el tiempo localiza los recuerdos con fechas y en su duración concreta, el espacio determina “los centros del destino”, porque es ahí donde quedan ancladas las vivencias de manera más profunda.

En Saporiz, la paja, la alfalfa seca y los olotes se acumulaban a manera de pequeños montes en aquello que llamaban “los basureros”. Ahí, los “señores” se reunían por la noche y después de la labor, a cantar cardenchas. La alfalfa seca puesta al fuego les servía para alumbrarse:

“Esa canción cardencha así era –me dice Doña Manuela- pos era su gusto de ir a cantar, no se usaba radio, nada de música, más que pura canción. Ellos iban al *basudero* ahí se juntaban los muchachos, en tiempo de frío hacían su lumbre, se echaban su vinito y mire, allí cantaban hasta que se cansaban, en la madrugada, hasta que les amanecía, y se iban a su casa, y quedaba el *basudero* sólo, hasta el otro día...”¹¹⁹.

Así el basurero era lugar de convivencia y espacio *performativo* para la producción del canto.

¹¹⁹ Entrevista con Doña Manuela, 15 de enero de 2000, Saporiz, Durango

Existen diferentes motivos acerca de la elección de los basureros para entonar cardenchas, y con toda seguridad los que aquí menciono no son los únicos.

a) porque ahí tenían manera de estar alumbrados

Se ponía bien bonito en la noche (...) pos usté se imagina en tiempos ‘onde no hay luna (...) sale uno a la puerta y la noche neeegra, y ellos, ¿sabe qué?, pos se salían en la noche a hacer fuegos (...) pos uno menos mal, se estaba ahí acostado en la noche, ellos no, ellos se salían a la calle, prendían lumbre en los basureros (...).¹²⁰

Y Doña Marianita añade:

Aquí todo esto era puro monte, puro monte, puro chaparral y nosotros por allá vivíamos; allá por el rincón del rancho, había una parte ‘onde toda la gente tiraba la basura, así que pos tanta basura se iba haciendo un alto, se fue haciendo un alto, un alto, un pedazo grandote alto ahí de tanta basura, yo creo quemada y tierroza, (...) y ahí se iban ellos en la noche, (...) pos así como, pos que de repente ya los oía uno que estaban entonando¹²¹

Al estar en alto, las voces se oían más, ya que el espacio sonoro se veía favorecido debido a la elevación conseguida por el cúmulo de desechos, permitiendo de esta manera que las voces tuvieran mayor alcance, ayudando así a la resonancia:

b) como espacio de resonancia.

También se cantaba en los barrancos, el rebote o arriba del basurero, yo creo que esos lugares servían como caja de resonancia, en la noche se oía muy clarito, ya que no había ruidos, sólo el ladrar de perros o aullar de coyotes (...)¹²².

Desde lo alto podían cantarles a sus respectivas novias con toda la seguridad de que ellas los escucharían:

¹²⁰ Entrevista con Doña Marianita,.. Sapioriz, Durango 18 de enero de 2000

¹²¹ Entrevista con Doña Marianita., Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

¹²² cfr. cit, Martínez; García, 1999:16

c) Para llevar serenata.

(...) Cuando no había especie de ninguna música, por ejemplo *usté* tenía su novio, le *voa* poner una pareja, andaba bien con él, iba a darle serenata a *usté* y estaba “re cuerda” *usté*, le oía, cantaba canciones de amor y el que andaba mal pues le cantaba canciones de desprecio (...) ¹²³.

También nos dice Doña Marianita:

(...) Y empezaban a cantar (...) puras cardenchas bonitas, y uno, pos yo, la mera *verdá* no me dormía. Pos yo andaba noviendo con él [con Don Eduardo Elizalde] fue mi primer y último novio, y pos yo *nomás* lo andaba oyendo, y como siempre tratan de cantar canciones que a uno le lleguen *¿verda?*. Pos me estaba despierta oyéndolos, hasta ya bien noche (...) ¹²⁴.

Las mujeres no iban a los basureros, ellas escuchaban desde sus casas, a veces se asomaban por la puerta pero siempre escuchaban desde dentro de casa. Las niñas tampoco asistían a los basureros. Los niños sí. Don Juan Sánchez desde los 9 años comenzó a ir diario a oír cantar a los “señores” y así se aprendió muchas canciones. Don Regino también comenzó a cantar ahí:

Uno iba de niño, sí pos para oírlos, ellos cantaban en el basurero y uno ahí, oyendo y empezando a cantar también ¹²⁵.

d) Para esconderse del patrón. Don Quico Beltrán, cardenhero de la región de La flor de Jimulco comenta lo siguiente:

“Por eso cuando nos juntábamos a cantar, todos se iban a escondidas pa’l monte, para que el patrón no los viera, si no, los castigaba (...) y se decíamos a ver los cardenches- era como decir que se trataba de la cantada pero sin decirlo” ¹²⁶.

¹²³ Entrevista personal con Don Juan Sánchez Ponce, Saporiz, Durango 24 de mayo de 1998

¹²⁴ Entrevista personal con Doña Marianita, Saporiz, Durango, 18 de enero de 2000

¹²⁵ Entrevista personal con Don Regino Ponce, Saporiz, Durango, 19 de enero de 2000

¹²⁶ cit. en Lozano, 2000:20



Antiguo basurero, hoy monumento a Don Benito Juárez ¹²⁷ (Fotografía 14)

Don Toño me lleva a una explanada frente al Museo de La Loma y mientras señala un montículo de tierra me dice:

“Mira tú, Montse, ahí antes era un basurero”.- “¿Y ya nadie se junta a cantar ahí?”- le pregunto- ... “no,...ya nadie...” ¹²⁸.

Los basureros se acabaron aproximadamente hace veinte años. En su lugar se construyeron caminos, casas y monumentos oficiales, y los cardencheros se fueron con sus voces a otra parte.

Se modificaron los mecanismos económicos, se acabaron las haciendas latifundistas, y poco a poco se fue constituyendo un capitalismo con vistas más hacia la industria ganadera que al campo. La producción algodonera entró en crisis ¹²⁹. La región de las lagunas irrumpió en sequía.

Con el reparto agrario, ocurrido en 1936, la situación entre peón y patrón se modificó. Algunos campesinos lograron tener sus propias tierras, otros se emplearon como obreros asalariados en las industrias. Los horarios de trabajo se modificaron y no resultaron iguales para todos.

¹²⁷ exhacienda de La Loma (hoy Museo). La Loma, Durango

¹²⁸ Entrevista personal con Don Antonio Valle, Sapioriz, Durango, 19 de enero de 2000

¹²⁹ “La comarca ha sido predominantemente una región algodonera pero a partir de 1970 se registran cambios decisivos para la región: el algodón y el trigo (este último era el segundo más importante de la región) disminuyen su importancia y aumentan en gran medida el valor de los productos animales (la leche y el huevo principalmente). A finales de la década de los cincuenta, se adquiere una planta pasteurizadora, y en los sesenta una planta deshidratadora para hacer leche en polvo. Esto ocasionó un auge lechero, por lo que el desarrollo en la ganadería aumentó”. (Restrepo, Iván; Eckstein, Salomón.1975:83) cfr. Capitulo 2, 2.5 Actividades y Aspectos económicos

Sin los basureros y sin el “tiempo común” establecido por ellos para el canto después de la labor, la función de convivencia de la canción cardenche da un vuelco y, a mediados de la década de los años setenta, bajo iniciativa del líder campesino Don Arturo Orona, la canción cardenche se convirtió en estandarte político¹³⁰.

Con el reparto agrario y la formación de ejidos, se formaron las Uniones de Sociedades de Crédito, que dieron lugar a La Central de Crédito Ejidal. El primer gerente de esta asociación fue Jesús Mejía, a quién se descubrió “confabulando con el gerente de Banjidal” y dando la espalda a los trámites de los campesinos, por lo que se formó un comité extraordinario en el que se decidió que Don Arturo Orona sustituiría a Mejía¹³¹.

Es en este momento cuando Don Arturo Orona, convertido en aliado y líder campesino y en un político respetado en La región lagunera, realizaría una gran cantidad de mítines y manifestaciones en la ciudad de Torreón y en distintos estados de La república mexicana, llevando a la canción cardenche como una muestra “del alma campesina” fuera de la ranchería¹³².

De esta manera, la canción cardenche abandonó los basureros y llegó a los escenarios públicos como “canción de protesta”.

Don Regino me cuenta su experiencia:

Yo andaba en los basureros y luego (ahí) me agarró Arturo Orona, y anduve mucho tiempo, mire, me sentía yo un hombre que era de mucha categoría, (...). Una vez nos vino a llevar a Cheto y a mí, me decían: “los esperamos a los tres para ir a Torreón”, y eso sí, me pagaba, comíamos rebueno, Don Eduardo comió ahí también, había muchos cantadores de distintos, *taba* la calle llena de gente *pa’ca*, y *pa’llá*, y empezamos a cantar ahí, como hombre de mucha esencia nosotros, como que queríamos ser unos hombres de mucha...me sentía muy orgulloso, ¡ah, que payaso!, y luego que dijeron –“ahora falta el trío de

¹³⁰ Ver capítulo 3

¹³¹ Testimonio de J. Encarnación Chavira, del rancho Virginias cit. en. Flores, 1994: 69

¹³² Es interesante notar que a partir de ese momento la canción cardenche también cambia de nombre.. las cardenchas, nombre con el que son conocidas por la comunidad, serán entonces denominadas también como “canción lagunera” o “canto del desierto”. Evidentemente esto se debe a que la canción *sale* de las rancherías para instaurarse en marcos de representatividad regional (espacios para la “cultura”, escuelas, radiodifusoras, etc. cfr. Capítulo 4, 2.1 El nombre). En este sentido también es interesante notar que las cardencheras mujeres nunca fueron invitadas a cantar fuera de la ranchería a pesar de que en esta sí lo hacían dentro del rancho e incluso –tal como me lo contó Doña Marianita- participaban en algunos ensayos con Don Arturo Orona.

Sapioriz-“ y nos subieron así como a una escalera, y van a cantar (...) nos traían por en medio de la calle como hombres de mucha categoría y la gente nos miraba:- “¡aaah! los cantadores de Sapioriz”- yo miraba desde arriba y empezábamos a cantar (...) y nos retrataban para todos los rubros (...) ¹³³.

Don Eduardo Elizalde señala:

El señor ese Arturo, nos llevó hasta Quintana Roo, por ahí anduvimos cuatro días con el presidente Echeverría, allí ‘*onde* él comía, el presidente, comíamos nosotros. (...) Salimos de México en el avión presidencial, ahí junto con él ¹³⁴.

Don Arturo Orona, “el comunista” –como le dicen los cardencheros de Sapioríz - era de La Flor de Jimulco y se postulaba para presidente municipal de esa región lagunera. Don Arturo Orona era hermano de Don Francisco Orona, uno de los cantadores más conocidos de La Flor de Jimulco, el famoso Don Quico Orona voz fundamental de entre los cardencheros de Jimulco ¹³⁵.

Por este señor Arturo Orona –como bien dice Doña Marianita- “se extendió la canción, por allí, por allá” ¹³⁶.

Más tarde llegó el Instituto de Culturas Populares y la canción cardenche pasó de ser estandarte de las políticas de partido a ser espacio eficaz para las políticas culturales.

A finales de los años setenta, aparecen por primera vez en un Disco Lp las cardenchas grabadas por el INAH “para preservar y difundir las tradiciones musicales de nuestro país”, y a partir de entonces el escenario público deja en la memoria y el recuerdo lo que fue cantar tumbado en lo alto de un basurero.

¹³³ Entrevista personal con Don Regino Ponce, Sapioriz, Durango, 19 de enero de 2000. Ver capítulo 3

¹³⁴ Entrevista personal con Don Eduardo Elizalde, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

¹³⁵ sobre Quico Orona. Cfr. Urdaibay, José Luis, Cardencheros, las voces quemadas, “Cronistas populares”, Saltillo, Coahuila, ed. Fondo editorial Coahuilense, ..., pp.124

¹³⁶ De hecho, el contacto que establece el Instituto Nacional Indigenista para realizar las grabaciones de la canción cardenche en el año de 1977, lo realiza a través de Don Arturo Orona, según consta en los agradecimientos que acompañan el disco (cfr. VAZQUEZ Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción Cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC-1071, 1ª ed., México, D.F. 1978)

2.5 Sobre la escucha

La intención de este apartado es la de tratar el momento de la recepción del canto cardenche y sus modificaciones evidentes generadas por el paso del “basurero” al “escenario”.

Como se ha venido subrayando dentro de los planteamientos de La teoría de la recepción¹³⁷, el significado de un texto no deriva sólo del acto de producción; el texto no se completa hasta el momento en que el receptor lo percibe. Cada momento de recepción dota de un nuevo significado a la obra que se escucha, de tal forma que el significado de lo que en occidente llamamos “una obra de arte” nunca se da total y finalmente en su producción inmediata, sino en la suma de cada uno de todos los estratos de significación que se han ido acumulando sucesivamente tras cada nuevo momento de recepción.

Cada ocasión de recepción pone en juego, al tiempo que evidencia, los esquemas mentales de quien percibe la obra, los saberes determinados por la cultura a la que pertenece, y las estrategias básicas que dan significado a lo que se escucha a partir de los referentes con los que cada oyente cuenta.

Así, aquello que “se escucha” es el resultado de una relación dialógica entre productor y receptor, pero es sobre todo una relación que se establece entre “yo y yo mismo” (López Cano, 2002:6), ya que es a través del vínculo creado a partir de nuestras competencias y nuestros referentes, como damos sentido a aquello que escuchamos. “Cuando escucho, debo replantearme por entero mis nociones básicas de lo que es el arte y de *cómo soy yo* cuando percibo el arte” (López Cano, 2002:6).

Las teorías de recepción generadas en la musicología de los últimos años se ocupan del rol del receptor (oyente), del proceso (escucha) y del objeto (obra musical) proponiendo por un lado una recuperación de la diacronía (y con esto una vuelta a la

¹³⁷ sobre la teoría de la recepción ver: H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*: Gallimard, Paris, 1978; Delalande, “La terrasse des audiences du clair de lune: essai d’analyse esthétique”: *Analyse musicale* 3er trimestre, Paris; Nattiez, J.J. “Los fundamentos teóricos de la función de interpretante en semiología musical, AAVV imagen y lenguaje; Fontanella: Barcelona: 1981; Cito aquí algunos nombres de los principales musicólogos que han profundizado en el tema de la recepción, pero no intento marcar un paralelismo raso en el tipo de discusiones y aportaciones que cada investigador ha realizado al respecto. Cada uno de ellos propone visiones diferentes y cuestiones específicas, que no pretendo describir aquí. Lo arriba mencionado sirva como resumen de una propuesta general acerca del fenómeno de la escucha, con la salvedad de los reduccionismos necesarios a las densas propuestas de los musicólogos señalados.

historia, ausente en las propuestas estructuralistas de los años setenta, pero sin reducir la significación del fenómeno únicamente a su contexto histórico, sino entendida como una multiplicidad de actos en continuo cambio y siempre vivos).

Asimismo, las teorías de la recepción sirven a su vez como un complemento a las teorías sociológicas que argumentan sobre la experiencia estética a partir del proceso que se realiza *durante* la puesta en relación de los aspectos o *roles* arriba señalados (productor-receptor-yo mismo).

Para los términos de este apartado se estudiará el fenómeno de la escucha no sólo a través del comportamiento de quienes oyen los cantos, sino de los propios cantores mientras cantan. Como sabemos, la escucha es un proceso que no sólo se da en el “auditor” -el receptor por antonomasia- sino también en quien canta mientras lo hace. *Poiesis* y *esthesis*, para usar la terminología propuesta por Jean Molino, convergen sobre el objeto.

Así pues, en términos generales, y sin pretender incluir de manera exhaustiva todos los aspectos que incorporan de una u otra manera el papel del receptor en la canción cardenche, podríamos identificar, al menos, tres tipos fundamentales de escucha. El primero corresponderá al tipo de recepción que se genera a partir de la relación vocal por parte de los emisores; mientras que los dos últimos se relacionarán con la escucha de quienes oyen, es decir, atañen al “auditor”. A continuación los describiremos detalladamente.

Horizontes de escucha:

1). De la autoescucha a la escucha del otro.

Según se observó durante el trabajo de campo, la *polifonía cardenchera* se crea a partir de la autoescucha que hace el cantador de su propio canto y la puesta en relación de éste con la escucha del canto del otro. Dicha relación se articula en su complejidad mediante las escuchas y autoescuchas de unos y otros cantadores hasta conseguir esa madeja polivocal que es el cardenche.

A esta cualidad, dentro de las categorías empleadas por los cardencheros se le conoce como *tener sentido* y éste es uno de los requerimientos básicos para ser un buen cantor de cardenchas.

Escuchar es poner la propia voz a la disposición del sentido del otro.

Si el cantador *tiene sentido*, entonces podrá cantar sin *irse* con la voz de sus compañeros, pero tendrá que estar lo suficientemente concentrado para no dejar de oírse a sí mismo al tiempo que debe estar atento a los movimientos vocales de sus compañeros para, “desde su voz”, *acomodarse* en la voz de los otros.

La categoría de *tener sentido*, se instaura directamente en la escucha en tanto que el comportamiento musical se da como un juego de estrategias entre coordinación, concentración y motricidad sustentada en la articulación del canto y la respiración. Las incisiones conseguidas entre articulación y pausa, propias de estas polifonías, sirven como gozne entre las voces: los cantantes “escuchan” el silencio de sus compañeros y esto les ayuda a añadir su voz en el momento adecuado.¹³⁸

Escuchar el silencio del otro es poner la propia voz a la disposición del sentido de quien calla.

Montserrat: ¿Oiga, Don Lupe, y si se sabe la melodía de su voz, cómo sabe cuándo entrar con las otras?

Don Lupe: Eso es sentido, lo siente, oye la otra voz y siente donde se va a acomodar y donde se va a callar, y si no se acomoda, siente, oye feo, es sentido
139 .

2) La escucha acusmática.

El término acusmático fue atribuido a los discípulos de Pitágoras, quienes durante cinco años escucharon las lecciones de su maestro sin mirarle, ya que éste les hablaba tras una cortina. Hemos empleado este término para hacer referencia a un *oír sin ver*¹⁴⁰.

En el caso de la canción cardenche puede decirse que este fenómeno estuvo presente como proceso receptivo durante todo el tiempo en que se cantó en los basureros.

¹³⁸ Este “momento adecuado” suele responder a la formación de la palabra en el texto o del acorde entre las voces, como veremos en el capítulo 6

¹³⁹ Entrevista personal con Don Lupe Salazar, 18 de enero de 2000, Sapioriz, Durango

¹⁴⁰ Como sabemos, Pierre Schaeffer retoma este concepto pitagórico, para hacer referencia a la música compuesta con medios electroacústicos y fijada en un soporte (cinta, CD, memoria de computadora, etc.) que se reproduce mediante altavoces.

Como se ha señalado, una de las finalidades de la canción cardenche era la de “dar serenata”; ésta era una función implícita, ya que no se iba al pie de la ventana a cantarle a la novia, como es lo usual en muchos lugares de México, sino que la chica en cuestión se dejaba enamorar por “aquella voz” que desde el basurero a sus oídos, no se confundía con las otras dos que se tejían. De esta manera, ella escuchaba y reconocía la voz de su enamorado pero no le veía.

De hecho, todo el rancho oía un canto a ciegas, todos salvo los campesinos que después de la labor se juntaban a cantar y se oían mirándose (cuando el fuego que hacían los olotes se los permitía).

Así, las cardenchas eran voces invisibles de una música a distancia, ya que los cantos no sólo se oían en Sapioriz - según afirman Doña Marianita y Don Juan Sánchez: los cardencheros conseguían que su canto llegara a los pueblos vecinos de La Loma y El Ranchito; el silencio de la noche, las voces tupidas de sotol desde lo alto de un basurero y algún viento favorable hacían el resto. Este dato, que podría parecer exagerado, lo confirman Don Alberto Antúnez y Don Bernabé Fabela quienes vivían en La Loma por aquellos años.

A veces, los cardencheros de La Loma escuchaban (obviamente sin mirar) que en Sapioriz se estaba cantando y a veces se iban a cantar con ellos, y otras se quedaban en silencio oyendo los cantos que se desperdigaban desde la ranchería vecina. Cuentan que al mismo tiempo en que se cantaba en un basurero, se oían algunos grupos que cantaban por ahí y otros más lejos por allá con las voces lejanas hechas de murmullos.

Así, la utilización del espacio abierto como lugar para el canto, desde un punto de vista *estético*, supone un tipo de escucha multidireccional a la vez que favorece la incorporación de *tiempos diferentes* durante el mismo proceso de recepción.

Cuando el pueblo se llenó de ruidos se acabaron las distancias, las resonancias y los cantos contruidos con el viento. Llegaron los motores, la radio y la televisión, y evidentemente la escucha se hizo, simplemente, de otra manera.

3) Una escucha de auditorio

En términos generales se puede afirmar que el canto cardenche es una manifestación íntima, un canto más interno que una exhibición de virtuosismos vocales; sin embargo, y a partir de la difusión que de las “músicas tradicionales” han realizado los Institutos de Culturas Populares, la recepción y por tanto la realización del canto

se han modificado en gran medida debido a la “puesta en escena” de dichas expresiones sonoras.

Una vez abandonados los cantos en el basurero, las ocasiones *performativas* se llevaron a cabo, como sucede también actualmente:

1. en los encuentros ocasionales acordados entre los cantores por ellos mismos (en el río, en la cantina, en la calle).
2. en los encuentros propiciados por alguna Institución mediante:
 - a) Talleres de canción cardenche ¹⁴¹
 - b) presentaciones públicas de los cantores dentro de algún marco de promoción y difusión de la cultura popular o incluso de la cultura indígena (aunque los cardencheros no pertenezcan a ninguna comunidad indígena).

Al respecto hemos de señalar, que esta manifestación polivocal nunca se ha realizado en contextos festivos. Y es en este aspecto en donde las presentaciones organizadas por instituciones culturales han incidido en la costumbre. Como sabemos, un “auditorio” (de escuela o de los Museos de Culturas Populares, lugar en donde se les invita a cantar con relativa frecuencia), comparte “rituales” similares a los establecidos para una sala de conciertos. Los auditorios suponen una serie de características específicas: por un lado determina el tipo de público (preferentemente *clase mediera*, universitario, o bien “familiar”, urbano y medianamente “culto”), determina además la conducta del oyente a través de toda una serie de comportamientos por más ritualizados: la manera de vestir, el cómo hablar, el cuándo callar, el cuándo aplaudir, y el cuánto tiempo “estar dispuesto” a escuchar (por lo general, los grupos realizan sus intervenciones durante veinte minutos o media hora)

Estas actitudes frente al objeto musical han determinado como consecuencia una escucha más inmediata, más pronta y de cara al público. Al introducir la canción dentro de un foro, o un auditorio, evidentemente el espacio se concentra (en el escenario) y el tiempo se reduce. Los cardencheros modifican sus conductas motrices para adaptarlas al lugar en que se encuentran, evidentemente habrán que cantar sentados y no en círculo,

¹⁴¹ este tema se tratará en el apartado 2.8 de este capítulo

ni de pie, ni en el suelo, como lo hacían en el rancho. Además, al añadir a la voz el soporte técnico del micrófono, la tensión respiratoria y la potencia en la emisión son matizadas por éste. Con la finalidad de igualar los niveles de sonido, el técnico sonoro del auditorio interviene en el volumen de las voces para que todas se escuchen sin que ninguna sobresalga o se oculte.

El empleo de sistemas tecnológicos consigue además que los cardencheros realicen un menor esfuerzo físico ¹⁴², a la vez que el receptor tendrá una escucha más lineal que multidireccional y de alguna manera más filtrada y aparentemente más directa.

2.6 Acerca de la improvisación¹⁴³

De alguna manera, la improvisación es una constante en las músicas de tradición oral. El comienzo de la historia de la notación musical está vinculado con el deseo de codificar, de establecer normas universales. Si es verdad, que en un principio la notación apareció como un pequeño apunte para guiar las formas de tradición oral, en occidente, la escritura, se convirtió en el trabajo de elaboración musical en términos estrictos y por antonomasia. Sin embargo, no todas las manifestaciones tradicionales se valen de esta delimitación precisa del contenido sonoro puesto en nota; si bien es cierto que los etnomusicólogos inferimos sistemas musicales y gramáticas concretas para organizar las relaciones musicales que se nos presentan, en términos generales y la música cardenche es un ejemplo de esto, existen rasgos variables que no siempre son susceptibles de codificar. Si bien podemos predecir ciertas ocurrencias, ésta música también nos instala firmemente en el presente, en el momento justo de su ejecución y desde ahí, también presenciamos una gran cantidad de elementos impredecibles, (en las infinitas sutilezas de los recursos vocales, en las formas de hacer un fraseado, en aquello que se calla, etc.). Reconocemos sí, ciertos rasgos permanentes que como veremos más adelante, hemos codificado a partir de las Unidades semióticas temporales; sin embargo, el orden de lo improvisatorio es un rasgo que entre los cardencheros siempre está

¹⁴² Dada la experiencia en “presentaciones” organizadas por los “de la cultura”, algunos cardencheros conocen las “posibilidades” de cantar con micrófono, de tal suerte que han creado refinadas estrategias de canto. Por ejemplo, Don Guadalupe Salazar me comentaba que al no alcanzar una frase por estar en un registro muy grave, baja el volumen natural de su voz a la vez que se acerca más al micrófono, para de esta manera compensar una emisión, digamos, “falta de apoyo”, con una potencia añadida *artificialmente* con ayuda del micrófono.

¹⁴³ Agradezco la sugerencia de este apartado al maestro y compositor Salvador Rodríguez.

presente. Recordemos aquí, que esta música es concebida como una forma de socialización, es un canto que se lleva a cabo entre amigos, entre “compadres” para ser más exactos. No acompaña ninguna danza ni funciona como marco de ningún evento festivo que le imprima rigurosidad ni precisión. Existen además ciertos elementos formales dentro de la propia estructura que propician esa necesaria libertad improvisatoria: Ésta no es una música de compases regulares, y aunque existe cierta relación tonal evidente, la particular emisión cardenche nos obliga a omitir la armadura de la clave no tanto para indicar la ausencia de relación con una tónica, como para advertir que el rasgo decisivo de su canto se encuentra en el proceso, en el imbrincado vocal y no en la fidelidad a un sonido temperado¹⁴⁴ ni a una única tonalidad a lo largo del canto.

Evidentemente, la canción cardenche no es una música totalmente improvisada pero si contiene rasgos que podríamos, para entendernos, enmarcar en aquello que se ha venido definiendo en la música occidental de finales del S. XX como “indeterminismo”. Con todas sus salvedades, los procesos aleatorios, o indeterminados, que fijan sólo los perfiles y dejan varios elementos sin definir (como puede ser cierta música de John Cage, de Stockhausen o Pierre Boulez) puede ayudarnos a centrar, sólo en cierta manera, aquello que ocurre en la estructura del canto cardenche.

En el caso de la canción cardenche, la tradición heredada fija sólo los perfiles: Existen direcciones específicas para el movimiento de las voces, glissandos recurrentes siempre en los mismo momentos de la canción, descensos melismáticos que permiten el encuentro de las tres voces antes de cada silencio, una misma letra heredada que, salvo muy pequeñas variaciones en algunas palabras, siempre es la misma; y sin embargo, hay muchos elementos internos que están sin determinar y son interpretados subjetivamente por el cantor o cantora, y según nuestra tesis, son justo estos elementos los que devienen centrales para este tipo de canciones y canto. Estos elementos internos tienen la característica de afectar, precisamente, el ordenamiento espacio- temporal: Las notas que eran largas ahora se acortan, el entramado polifónico no es estricto (hay notas tenidas donde antes no las había y entrecruzamientos en las voces que no se reiteran siempre en el mismo sitio)¹⁴⁵, además de la presencia de un pulso general que

¹⁴⁴ Quiero evitar a toda costa el término “afinación” que desarrollaremos con mayor precisión en el siguiente capítulo

¹⁴⁵ Este fenómeno puede escucharse claramente en las distintas versiones de los ejemplos presentados de *Ojitos Negros* y *Yo ya me voy a morir a los desiertos*, entre otras.

varía libremente pero que nunca desaparece del todo; esa suerte de energía colectiva en tiempo real y en constante elaboración.

Otro factor que propicia, a la vez que favorece, este rasgo improvisatorio es quizá una de las aportaciones más originales de esta manifestación musical, esto es el “dejarse interrumpir”. La canción cardenche mantiene una relación espacio-temporal de continuos *interruptus* que, como veremos en el Capítulo 6, algunos de ellos son perfectamente codificables -sobre todo cuando son elaborados por tríos que llevan años cantando juntos-, mientras que otros se resisten a ser aprehendidos en su totalidad como por ejemplo, los que se llevan a cabo para respirar, para “limpiar” la garganta, para dar un trago al sotól, o simplemente para contar alguna anécdota aún a sabiendas de que la canción no ha terminado. Así, el *acabamiento* de la obra en el canto cardenche está siempre en entredicho, no ocurre de facto, de hecho su forma nos remite a un tiempo cíclico en donde el disfrute también está en esperar lo imprevisto¹⁴⁶. Las interrupciones, que en esta tesis hemos llamado “pausas” o “silencios” (aún a sabiendas de que el silencio en *strictus senso* es una imposibilidad) son un rasgo fundamental de la estructura gramatical de toda cardencha y sin embargo establecen uno de los puntos claves que dan lugar a la improvisación.

A estas circunstancias formales o estructurales de la canción hemos de agregar además los impredecibles de la emisión vocal que, sumados a la autoescucha y a la escucha del otro –como mencionábamos en el apartado anterior-, devienen una continua negociación entre los cantores ante las situaciones cambiantes. Un *Tener sentido* como primordial habilidad improvisatoria y como cualidad específica para ser un buen cantor o cantora de cardenchas¹⁴⁷. De esta manera, la *partitura* está –digamos- dentro de cada uno de ellos, en el lugar y en el momento en el que el canto se sucede. La improvisación, como dice Alvin Curran, “es el único arte que está basado enteramente en la confianza humana” (Curran, 2006: 483).

¹⁴⁶ Una de las unidades semióticas temporales, no existentes para el MIM y propuestas por nosotros por recurrente, es precisamente la de “circularidad” (ver capítulo 6)

¹⁴⁷ Como veremos en el capítulo siguiente “Tener sentido” es una categoría cardenchera con la que estos cantores describen la habilidad necesaria para realizar la textura contapuntística desarrollada entre las tres voces.

<p style="text-align: center;">ELEMENTOS FORMALES QUE PROPICIAN LA IMPROVISACIÓN</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ausencia de compases regulares • Ausencia de referente fijo como parámetro tonal • Organización espacio-temporal: <ul style="list-style-type: none"> • Aumentación o disminución de la duración de las notas • Entramado polifónico no estricto • Experiencia de <i>ser interrumpido</i> (Pausas y silencios) • El <i>no acabamiento</i> de la canción (tiempo cíclico) • Pulso general libre • Los impredecibles de la emisión vocal • “Tener sentido” (la autoescucha y escucha del otro).
---	--

Esquema 4. Acerca de la improvisación

2.7 Repertorio y ocasión

Según se ha afirmado, la canción cardenche comprende una línea temática que abarca “el desamor, el desprecio, (así como) la épica popular transcrita en corridos a la vida cotidiana” (Martínez 1999:15).

También se ha definido como un canto a “lo divino” y a “lo humano”, es decir que conforma un tipo de repertorio de características tanto sagradas como profanas. (Stanford 1999, Vol. 3).

Sin embargo, como se ha constatado con los propios cantadores, ellos sólo consideran cardenchas o canciones cardenches a aquellas cuya temática es de amor o de desprecio, esto es, los cantos “a lo humano”, para decirlo con las palabras del Dr. Stanford. Por lo que, para los cardencheros de Saporiz, ni los corridos o tragedias¹⁴⁸, ni

¹⁴⁸ Las tragedias o corridos poco se cantaron en Saporiz, ya que a decir de los propios cardencheros de esta zona, los corridos son propios de los cantores de La flor de Jimulco, y aunque los antiguos cardencheros de Saporiz conocían algunas tragedias (como también suelen llamar a este tipo de repertorio), preferían cantar la canción de amor y de desprecio.

los cantos “a lo divino”, ni incluso las canciones mexicanas que ellos mismos dicen que “acardenchan” entrarán en el ámbito designado, por los cantadores, como canción cardenche aunque compartan características tan similares, por lo que en esta investigación se decidió centrar el trabajo de campo en las canciones de amor y de desprecio.

Actualmente el repertorio general de “canciones de amor y de desprecio”, se ha reducido de manera considerable, ya que pocos son los cardencheros que conocen todas las canciones, y muchas de éstas se han perdido con la muerte de los cantores.

En 1991, La unidad regional de La laguna, integrada en aquellos años por los investigadores Alfonso Flores, Luis Alberto Ramírez Valerio, Agustín Luévano y Sixto Castillo realizó un importante trabajo de recopilación de 76 canciones cardenches de boca de los cantores de Sapioriz y de La flor de Jimulco. Estas se encuentran compiladas en un cancionero que además integra aspectos generales de los cantos y corridos acardenchados, provenientes éstos últimos de la región de La flor de Jimulco.

Gracias a este documento podemos conocer una parte de la gran cantidad de canciones que, nos dicen los Sapioreños, existían en la región. Don Eduardo Elizalde, quien gozaba de una buena memoria, decía saber más de 100 ¹⁴⁹.

Como hemos señalado anteriormente, la categorización de las canciones, responde a su temática. Las canciones de *amor* y las de *desprecio* solo se diferencian por el contenido de su argumento. Musical y polivocalmente mantienen las mismas características.

En términos generales podemos decir que las cardenchas que se cantan actualmente forman parte del siguiente repertorio general:

Actualmente los corridos acardenchados no forman parte en el repertorio de los cardencheros con los que se realizó trabajo de campo.

¹⁴⁹ Sobre el cancionero, consultar en las referencias bibliográficas de esta Tesis: Mendoza, 1991

CANCIONES DE AMOR	CANCIONES DE DESPRECIO
<i>Ojitos Negros</i>	<i>Dime qué te ha sucedido</i>
<i>Al pie de un árbol</i>	<i>Jesusita me dió un pañuelo</i>
<i>No se por qué</i>	
<i>Y alza esa vista no te averguences</i>	
<i>Yo, ya me voy a morir a los desiertos</i>	
<i>Yo ya me voy amigos míos</i>	
<i>Por esta calle</i>	
<i>Y hasta aquí llegó lo bueno</i>	
<i>Amigo, amigo</i>	
<i>Una mañana muy transparente</i>	
<i>Paloma blanca</i>	
<i>Y salí de México</i>	
<i>Amigos míos les contaré una historia</i>	
<i>Chaparrita por tu culpa</i>	
<i>Pero hombre, amigo</i>	
<i>Marinero que a los puertos</i>	
<i>Chaparrita</i>	
<i>A las dos de la mañana</i>	
<i>Cuando yo me separé</i>	

Esquema 5. Repertorio general actual

Dentro de una misma ocasión musical se interpretan indistintamente y el orden de ejecución es variable.

Actualmente, a falta de basureros, se canta en las cantinas, en las casas de los amigos, en la calle, en escuelas y en foros de los Institutos de cultura.

Ahora bien, dada la importancia que tienen los cantos con temática religiosa para esta comunidad, y habiendo dejado claro que éstos no son “canción cardenche”, se considera necesario mencionarlos, porque se conforman como un elemento más de la riqueza polifónica de esta región ¹⁵⁰. Asimismo, muchos cardencheros se iniciaron como “cantores” interpretando el repertorio religioso (los cantos de los pastores), siendo éste

¹⁵⁰ para consultar un estudio específico sobre polifonía lagunera ver (Lozano:2000)

además de suma importancia para el canto femenino de esta zona, como escuchamos en los primeros 11 ejemplos del disco compacto adjunto.

Existen cuatro tipos diferentes de cantos dentro del repertorio religioso: Las caminatas, La posada, Los Misterios y Los alabados.

1. Las Caminatas¹⁵¹

La mayoría de la gente en Sapioriz las reconoce también con el nombre de *canciones de los pastores o arrullamiento*. Es muy común oír: “van a arrullar con los pastores”, ya que en ese momento los cantadores están representado el papel de “pastores” y éstos tienen la tarea de ir a arrullar al niño Dios. Las caminatas forman parte de **La pastorela**, que, siguiendo la tradición heredada por las comunidades misioneras que se asentaron en nuestro país en el siglo XVI con fines de evangelización, hoy en día continúa siendo representada también en La Comarca lagunera con algunas variantes según la región. En nuestra zona de estudio, La pastorela está formada por cantos y “relates”, interpretados por 14 personajes distintos: 6 pastores (Bato, Tebano, Gil, Lérido, Lipio y Tubal) una pastora (Gila o Gilita), un ermitaño, un Bartolo, un rancharo, un ángel y tres diablos (Luzbel, Satanás y Astucia). Todos cantan salvo el ángel y los tres demonios; éstos nada más llevan “relate”, es decir, versos recitados.

Se unen en dos grupos distintos. Al primero, para entendernos, lo llamaremos grupo A, el cual estará conformado por tres voces distintas: una voz de arrastre, una primera o fundamental y una contralta. En este caso, todos los cantadores serán hombres, salvo la contralta que es una mujer, la chica que hará el papel de Gila; En el segundo grupo, al que llamaremos grupo B, se colocarán cuatro voces: un arrastre, una primera, una contralta y un arrequinte; éste último, hará el papel de Tubal. Las otras voces representarán a los demás pastores.

Es interesante notar que este tipo de repertorio es el único en el que se conserva la voz del arrequinte, antes presente tanto en la canción cardenche como en los alabados.

¹⁵¹ En el disco compacto adjunto se incluyen algunos fragmentos de estas canciones cantadas por mujeres.

Ahora bien, estos dos grupos cantarán, de manera antifonal, las cuartetos de las que se componen los fragmentos de cada verso, es decir, las primeras dos cuartetos las cantará el grupo A y las siguientes dos cuartetos el grupo B.

Los grupos se colocan uno detrás de otro, el grupo A adelante, el grupo B, detrás.

La pastorela está formada por doce cantos, que son:

1. *De la real Jerusalén*
2. *Caminata de Hermanos Pastores*
3. *El cielo alegre*
4. *El cielo soberano*
5. *La letra del ranchero*
6. *Al paso ligero*
7. *Los pajarillos*
8. *El arrullamiento*
9. *Las campanitas*
10. *Las mañanitas alegres*
11. *Las gracias*
12. *El despedimento*¹⁵²

Estas canciones se intercalan con los relatos, los cuales son aprendidos de memoria, aunque para decirlos siempre se ayudan de un apuntador.

Ahora sólo cantan los pastores, pero antes cantaban también los otros personajes (ermitaño, ranchero, etc.), según nos informa Don Lupe Salazar.

Montserrat.- ¿Y también cantan los otros personajes o nomás los pastores?

Don Lupe.-ellos también cantan pero poquito, pero ya no lo manejamos eso, pos ya se va acabando, esa parte donde ellos cantan ya no la usamos

Montserrat.- ¿Por qué? , ¿ya no saben cómo va?

Don Lupe.- Es que falta gente que enseñe todo eso, y ya no muy bien quieren los muchachos entrar en eso, pos se está acabando ¹⁵³.

¹⁵² Entrevista con Don Lupe Salazar., Saporiz Durango, 13 de enero de 2000

Estos son los únicos cantos que no se realizan totalmente *a capella*, sino que se acompañan con un instrumento idiófono de golpe directo llamado “Gancho”. Este es un palo de madera decorado con papel “china” (tipo seda) de colores y con cascabeles. Para su ejecución se sujeta, a manera de bastón, y se percute golpeando el suelo, de esta forma los cascabeles entran en vibración mediante el entrechoque producido por tal efecto.

Don Juan Sánchez Ponce nos dice

“Éste viene siendo casi el instrumento de uno, ¿no?, pos casi lo va sonando uno junto con la letra de la canción”¹⁵⁴.



Pastores con “Gancho” para acompañar el canto (Fotografía 15)

La pastorela se representa el día 24 de diciembre, el 5 de enero y el día 2 de febrero.

A las 12 de la noche del 24 de diciembre los pastores comienzan a cantar casa por casa para “arrullar” a todos los niños Dios que están en el nacimiento y después el día 6 de enero hacen nuevamente el recorrido nacimiento por nacimiento, casa por casa (de ahí el nombre de Caminatas) para “levantar” al niño. Si los invitan a muchos nacimientos entonces pueden durar cantando hasta la madrugada del día siguiente, si ocurre algún percance o se hace demasiado tarde y no se puede ir a “levantar” a todos

¹⁵³ Entrevista con Don Guadalupe Salazar, Saporiz Durango, 14 de enero de 2000

¹⁵⁴ Entrevista con Don Juan Sánchez Ponce, , Entrevista realizada por Mario Kuri Aldana , Saporiz, Durango, diciembre 1986. (cfr, Kuri 1986, clas. B-393), clasificación. personal. Palacios-CMI(MCP)

los niños, éstos se quedarán acostados hasta el día dos de la candelaria (2 de febrero), día en que los pastores regresarán a la casa que ha quedado “pendiente” y cantarán frente al nacimiento todos los cantos de La caminata.

Como en el caso de la canción cardenche, también es indispensable cantar con *pastilla*; es decir, con una buena dosis de aguardiente en la garganta ¹⁵⁵.

Estos cantos se conservaban escritos en un documento especial, éste se titulaba *Libro de Pastores que contiene El Nacimiento de Cristo. Pastorela de Sapioríz, Durango*. Cuando el Instituto de Culturas Populares comienza a estudiar la zona, encuentra que ese libro ha sido heredado, desde al menos principios de siglo, de un cantador a otro; no se sabe quién ni cuándo se escribió, pero la genealogía de propietarios está registrada bajo el nombre de los distintos poseedores desde principios de siglo. Estos son: Artemio Antúnez, quien al morir le legó el libro y la responsabilidad de cantar la pastorela a Don Gregorio Carreón, quien en 1975 da el libro a Don Andrés García Antúnez, nacido en 1910, quien desde los 13 años comenzó a cantar en la pastorela ¹⁵⁶. Dicho documento es editado en 1992 por La Dirección de Culturas Populares dentro de la serie “Arte Popular” bajo el título *Las Pastorelas, Tradición escénica de La Laguna*. A este texto, digamos “reedición” del manuscrito original, se añadieron consideraciones generales sobre el tema de *las pastorelas* y se incluyó además la que representan en el poblado de La Flor de Jimulco, cuya versión fue proporcionada por Don Arturo Orona, el líder campesino del que ya antes hemos hablado.

Actualmente no se sabe dónde quedó el “libro” original. Durante el trabajo de campo no me supieron decir, ésta vez, quién “lo heredó”, es probable - me dijeron- que aún lo conserve Culturas Populares.

Don Lupe.-Había un cuaderno escrito y de ahí, Culturas Populares sacó un libro

Montserrat.- ¿Y el cuaderno antiguo, de donde copiaron eso, ya no lo tienen?

Don Lupe.- Puede que lo tengan en Culturas Populares

Montserat.- ¿y la música, la tonada, quién se las puso, quién se las enseñó?

Don Lupe.- Los antiguos ¹⁵⁷.

¹⁵⁵ sobre la pastilla ver Capítulo 5, 1.3.1

¹⁵⁶ cfr. Flores Domene, Alfonso. 1992:9

¹⁵⁷ Entrevista con Don Guadalupe Salazar, Sapioriz, Durango 14 de enero de 2000

2. Las Posadas

Las posadas, como la pastorela, herencia de las misiones evangelizadoras que se asentaron en nuestro país, han estado muy arraigadas en las comunidades de la comarca lagunera. Éste acontecimiento, que narra el éxodo de José y María quienes huyen con quien será el Mesías rumbo a Egipto, es narrado a través de diferentes cantos, que en el caso de Sapioriz se interpretan también de manera polifónica a tres o cuatro voces (cuando hay quien haga el arrequinte). De acuerdo con la tradición, la petición de la posada estará representada por dos grupos, uno de los cuales permanecerá dentro de la casa y será quien, después de mucha insistencia, aceptará “dar la posada”. El otro grupo estará fuera de la casa “pidiendo la posada”. Este grupo estará representando a los peregrinos José y María, los cuales se simbolizarán en unas figuras de barro que serán llevadas en andas, sobre una tablita, por dos niñas.

Los grupos de “dentro” y “fuera” de casa variarán en número de acuerdo a la cantidad de concurrencia, pues aquí todos participan y eligen el lugar que quieren ocupar: dentro de casa dando la posada, o fuera de ella, pidiéndola.

Sin embargo el entretejido vocal estará dado (tanto “fuera”, como “dentro”) por las tres o cuatro voces características de esta región, esto es: arrastre, fundamental, contralta y arrequinte. En esta ocasión se podrán sumar a éstas las de los otros asistentes quienes elegirán el registro que les quede cómodo, de tal suerte que, a diferencia de la canción cardenche, aquí sí se duplicarán, triplicarán etc. las voces en unísono (o a la octava, según sea una tesitura más grave o más aguda la que se ensamble con otra) . En general éste fenómeno ocurre en todo el repertorio religioso; de esta manera, más que estar integrados en tríos o cuartetos, lo que se forman son coros, en donde, según la tesitura de cada integrante, éste acoplará su voz espontáneamente dentro de alguno de los tres o cuatro registros distintos establecidos.

Al respecto, señala Doña Ofelia Elizalde :

“A mi me gusta mucho rezar y cantar de todo, me gustan los rosarios (...) sólo que no me sé bien los cantos, a veces me acoplo con ella (Doña Marianita) y con mi tía (Doña Otilia). Yo les digo a mis hermanas que quisiéramos saber todo lo que ellas saben” ¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Entrevista con Doña Ofelia Elizalde García, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

Las Posadas se piden durante nueve días, comienzan el día 16 de diciembre y la última se realiza el 24 de diciembre. Cada día se pide en diferente casa, y mientras se está de camino a la que en ese día corresponda, se canta la canción: “Son nueve posadas las que hemos de andar”. Una vez llegando a la casa se inician los versos tradicionales de petición de posada: “En nombre del cielo yo os pido posada...” siempre dentro de las características de polivocalidad, melismáticas, *a capella*, dentro de un tiempo lento.

3. Los Misterios

Son los cantos que se hacen cuando se reza el rosario. Este consta de tres tipos de Misterios, cada uno de los cuales narra el nacimiento, la pasión y muerte de Cristo y la ascensión de la virgen María. Cada misterio se forma a su vez de cinco misterios, en cada uno de los cuales se rezan 10 aves María y se realiza un canto; en total son 50 aves María y 6 cantos más “La salve” oración con la que se cierra el rosario y que también se canta:

“En el rosario se cantan seis misterios, primero se canta “humildes peregrinos” y ese se canta dos veces, otro que se llama “¡oh! peregrino agraciado”, otras dos veces, después “no se qué siente mi alma” otras dos veces”¹⁵⁹.

Los Misterios están dedicados a La Virgen, con lo cual también los llaman “alabanzas o alabancitas a la virgen”; se cantan durante el mes de mayo por ser el mes dedicado a las madres. Durante ese mes las niñas, vestidas de blanco, ofrecen flores a La virgen en la iglesia, mientras se cantan los misterios y se reza el rosario.

Estos misterios también se cantan en las festividades decembrinas, después de los cantos de los pastores (caminata), esto es, los días 24 de diciembre, 6 de enero y 2 de febrero, y durante los nueve días en que se pide La posada.

“Mire se canta, por ejemplo, si a mi aquí me tocó una posada, llegan, piden la posada y luego pasan y rezan el rosario con sus misterios, entonces otro día cuando viene por ellos vienen a rezar el rosario, ya sin misterios (sin cantos),

¹⁵⁹ Entrevista con Doña Ofelia Elizalde, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

pero cuando ya los van a sacar entonces se dan las gracias a la señora que les dio el lugar, la casa, y también son cantando dando las gracias a la dueña de la casa porque les dio la posada. Las posadas tienen sus misterios de pedirla, tienen sus misterios de rosario, de dar las gracias y de caminata de donde va cantando uno de una casa a la otra, por el camino”¹⁶⁰.

Los misterios de “dar las gracias”, me explica Marianita:

“Son dos cantitos que se hacen al día siguiente de pedir la posada, cuando se va a la casa de la señora que dio la posada, a recoger los santitos y se despide uno y canta dos versitos que dicen “mil gracias os damos en esta ocasión, posada nos diste con el corazón” eso canta uno y luego, ¿cuál es el otro?...no me acuerdo ‘*orita*’ y luego sale uno caminando por la calle con sus santitos”¹⁶¹.

Como podemos observar, tanto la Pastorela como las Posadas integran el rezo del rosario. Así, los cantos de los misterios se llevarán a cabo cada que éste se rece. Cabe señalar que como todas estas manifestaciones, ya casi en desuso, el rosario (cuando se reza), suele hacerse sin los cantos.

4. Los alabados

Los alabados también son conocidos como “cantos a los cuerpos”, es decir, a los muertos. Por lo que se cantan cuando hay algún entierro, o bien durante la semana santa en que se recuerda la muerte de Cristo. Éste es el tipo de repertorio que cada vez más se canta menos.

Don Toño.- Hasta ahora que Pascuala se murió, le cantaron las mujeres, Mariana con sus hijas. Este señor [Don Eduardo] fue muy cantador en los cuerpos.

Don Lupe.- O sea que estos señores son los que sí saben, nosotros no.

¹⁶⁰ Entrevista con Doña Ofelia Elizalde, Saporiz, Durango, 18 de enero de 2000

¹⁶¹ Entrevista con Doña Marianita, Saporiz, Durango, 18 de enero de 2000

Don Juan.- Los alabados son muy tristes, pelones (...)

Montserrat.- ¿En dónde les cantaban, en el entierro?

Don Juan.- No, en el sillón, ‘onde morían, y los llevaban cantando hasta el panteón, hasta en la tumba.... yo nunca fuí.

Juanillo [un joven del rancho].- Don Toño, usté sí sabe, porque hace un mes usté le cantó a un señor que se murió aquí.

Don Toño.- Sí, yo si se (...) ahí onde andaba el cuerpito tendido (...) nomás que son tristes, son duros... pa’ cantarle a un cuerpo se necesita tener cerebro, si porque son duras... es como la canción cardencha, le pone atención y casi llora.¹⁶².

Dos años después, cuando regresé a Sapioriz ya no cantaban a los cuerpos; cuando Don Juan murió, el 4 de febrero de 1999, Don Genaro, Don Toño y Don Lupe fueron a cantarle al panteón pero no cantaron alabados sino la canción cardenche: “Yo ya me voy a morir a los desiertos”.

Poco antes de regresar a México murió una mujer a tan sólo unos metros de la casa de Don Toño Valles, le pregunté si iban a ir a cantarle al cuerpo, y me contestó que no, que no sabía dónde andaban los muchachos, que a lo mejor estaban trabajando y que casi no se sabían “de esos cantos”.

Los cantos duraban muchas horas con el fin de que éstos acompañaran al cuerpo durante el momento de *tránsito*, de ese paso que es la muerte. Con lo cual había que cantarles desde que morían y hasta el día siguiente, en que eran enterrados. Los cantadores se tomaban algunos descansos, se fumaban un cigarro, le daban un trago al sotól y continuaban cantando sin parar, por horas y horas.

Nos cuenta Doña Marianita:

“(...) cuando una persona se moría, había que cantarle desde la hora que se moría, si se moría; en la mañana había que cantarle todo el día y parte de la noche, y al otro día hasta llevarlo a la tumba se le cantaba. Y a mis tíos (Don Pablo y Don Artemio García), como siempre les gustó, pos cuando había algún cuerpo fuera, pos venían a buscarnos pa’ cantar, y él [Don Eduardo] no estaba a veces, pos andaba tomando, y ellos nomás iban a buscarlo pa’ ver si me daba permiso a mí para ir con ellos a cantarle a los cuerpos”

¹⁶² Entrevista con Don Juan Sánchez y Don Toño Valles, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

Doña Marianita también recuerda que eran tan famosos los cantos a los cuerpos que se hacían en Saporiz que hasta de otros ranchos los mandaban llamar para que les cantaran a sus muertos:

“(…) onde quiera andábamos, por La Loma, Juan E. García, San Jacinto, por ‘onde quiera, a las deshoras de la noche o a la hora que fuera yo me iba con ellos [con sus tíos] ”¹⁶³.

La temática de estos cantos narra la historia de la Pasión y muerte de Cristo, es por esto que también se cantan o se cantaban durante la semana santa y formaban parte de las escenificaciones propias de la Pasión, según nos cuenta Don Eduardo:

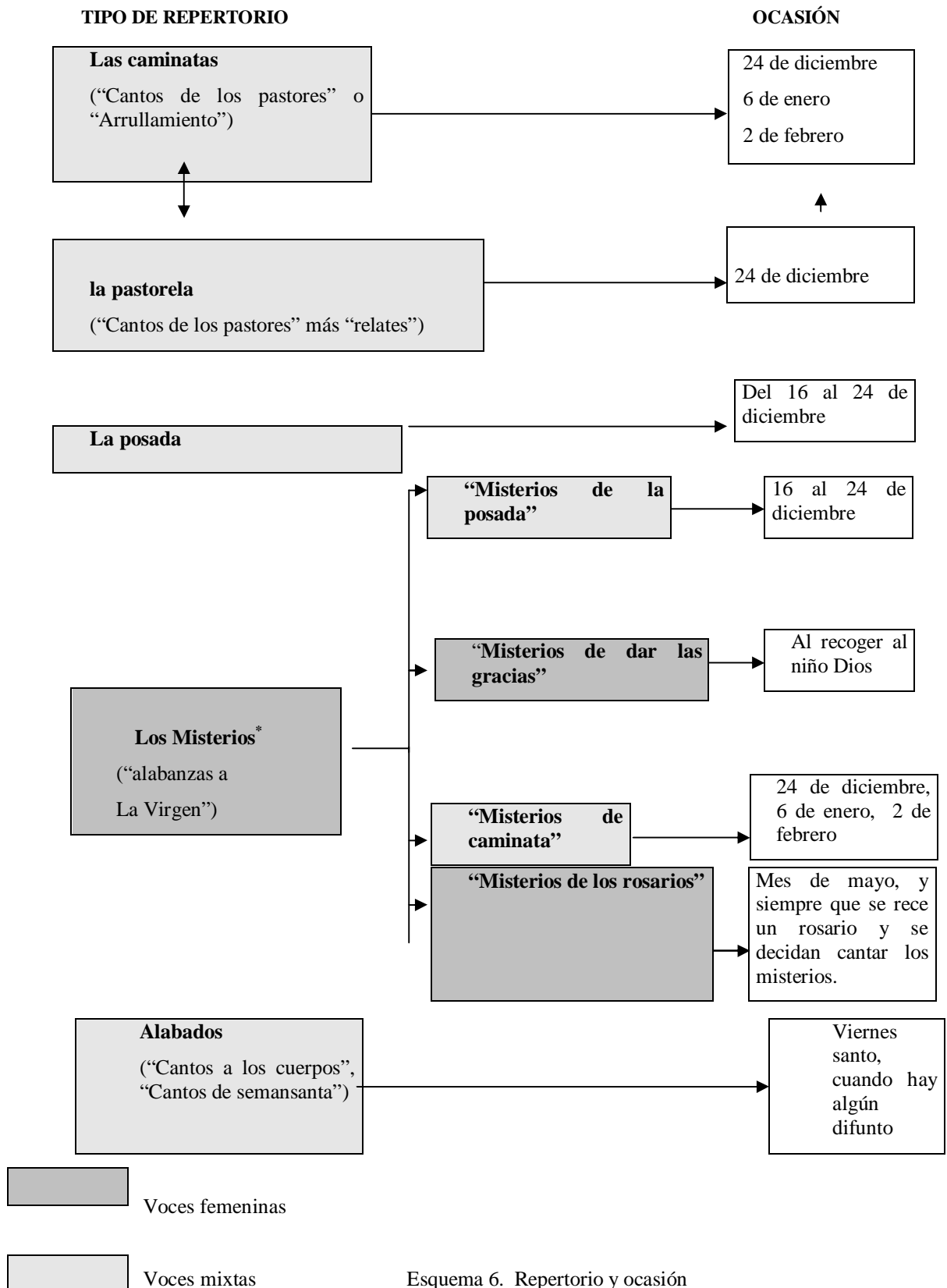
“Todo eso que dice el alabado (...) todo es lo que tenía el Señor...mire, el viernes santo, según yo he visto en las iglesias es cuando le da la puñalada el Longino, ese mentado, que era judío (...) entonces llega el ciego y le pone la púa en el mero corazón y cuando se la pone suelta el listón rojo, que parece sangre, y se sueltan llorando las mujeres, porque creen...¡no!, es una figura. Y lloran las mujeres. (...) Esos cantos se cantaban al Cristo, esos que están en la iglesia (...) haga de cuenta que era un muertito: [recita, pues ya casi no puede cantar]: “Y una corona de espinas que su piel le traspasaba, lloraban las tres Marías de ver el dolor que andaba, una era la Magdalena y Santa María su hermana, y otra la Virgen pura, la que más dolor llevaba”¹⁶⁴.

Al igual que la canción cardenche, y que las demás canciones con temática religiosa, los alabados, se cantan a tres voces, *a capella*, con un tiempo lento, con melismas, y con pastilla, pero a diferencia de la canción cardenche, aquí la agrupación puede ser mixta (es decir hombres y mujeres forman el trío o cuarteta) y se pueden doblar voces al unísono (o a la octava), conformando coros.

Lo anterior queda resumido en el siguiente esquema (ver Esquema 6 repertorio y ocasión).

¹⁶³ Entrevista con Doña Marianita. Saporiz, Durango, 18 de enero de 2000

¹⁶⁴ Entrevista con Don Eduardo Elizalde, Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998



Esquema 6. Repertorio y ocasión

* La subdivisión de **Los misterios** responde a una visión émica (*emic*) de éstos. Desde un punto de vista ético (*etic*), dicha subdivisión no existiría, ya que los cantos son los mismos para las distintas ocasiones. Sin embargo, dado que para la comunidad es importante identificarlos de acuerdo al tipo de ocasión en que son cantados, he decidido hacerla evidente también en este esquema. A la misma razón también responden los nombres de los cantos escritos entre comillas y entre paréntesis)

2.7.1 Algunas consideraciones de género. Espacios simbólicos

“Oiga, y así como a los señores se les dice que son cardencheros, ¿a ustedes también?
-Pos sí... también.”

*Doña Marianita*¹⁶⁵.

El cuadro anterior, basado en los tipos de repertorio, nos señala un campo interesante para pensar la sociedad *cardenchera* en su compleja pluralidad de símbolos e interacciones, ya que a través del repertorio de cantos se construye un espacio en donde las prácticas y las relaciones que se establecen entre los miembros de esta comunidad se hacen evidentes, sobre todo por la “naturalidad” con que las llevan a cabo y las integran en su vida cotidiana, pero también por los problemas que acarrearán cuando esta “naturalidad” entra en crisis, cambia, se resignifica o bien desaparece.

La vida cotidiana tiene su tiempo y su espacio a contrapunto del tiempo y espacio que conforman los diferentes eventos y acontecimientos sonoros que hemos descrito líneas arriba (posadas, caminatas, pastorelas, etc.), pero de los que esta cotidianidad se nutre, extrae la fuerza y el sentido para explicarse a sí misma.

De esta manera, es necesario señalar que no existe una cotidianidad *per se*, abstracta y unívoca; antes bien, está asociada a un tiempo específico y a lo que en éste se identifica como legítimo y necesario para garantizar la continuidad. Es un ‘toma y daca’ de modificaciones y también de crisis que van haciendo posible, a trompicones o no, la re-producción social y la re-producción sonora. Asumimos que la cotidianidad es histórica, porque no puede pensarse al margen de los acontecimientos que se suceden, éstos más bien la construyen, la legitiman, y le dan un lugar en movimiento.

Así, el ámbito de lo cotidiano no puede ser del todo predecible o controlable: Los poderes se subvierten, las reglas se modifican, otras se imponen, otras se asumen y algunas se olvidan.

¹⁶⁵ Entrevista personal con Marianita Elizalde, Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998.

En este sentido, el repertorio de cantos nos proporciona una vía para entender cómo se da esta relación entre los miembros de la sociedad (hombres, mujeres, niños, niñas) y como esta relación va construyendo el entorno, delimitando espacios simbólicos y lugares de memoria, como veremos a continuación.

Algunas teorías feministas proponen un estudio de los espacios privados para develar los mecanismos de poder en la vida cotidiana: los espacios de dominación, los ámbitos de domesticidad, la distribución de roles dentro de una comunidad, etc. De tal suerte que palabras como: mujer, género, sexualidad, feminismo, también han ido tomando prioridad en muchos de los recientes estudios etnomusicológicos (Susan McClary (1991), Carolina Robertson (1989), entre otras).

De esta manera, “el género como categoría analítica, más aún, como paradigma de la musicología actual, ha protagonizado la investigación musical desde mediados de los años ochenta, cuando la (etno)musicología comenzó a abandonar la insularidad de sus estudios positivistas para abrirse a debates corrientes en las ciencias sociales y humanas sobre la experiencia humana, la constitución de la subjetividad, las políticas de la identidad, de la representación y del poder, el papel de la música en la construcción de realidades sociales, etc.” (Pelinski 2000:285).

Si bien no pretendo hacer un estudio específicamente de género, ni mucho menos feminista, sí quiero señalar algunas cuestiones al respecto, ya que los estudios realizados sobre canción cardenche hablan poco o nada del papel de la mujer en la producción de ésta. De hecho no existe ninguna grabación editada de sus cantos aún cuando se ha sabido que las mujeres también cantan ¹⁶⁶, y las mujeres tampoco han salido a cantar cardenchas fuera de la ranchería.

En nuestro caso, el trabajo de campo develó algunos rasgos que, desde la perspectiva de las relaciones de género establecidas en Sapioriz, inciden en la elaboración y producción de las canciones. Así observamos, por ejemplo, que en dicha ranchería existe un consenso implícito en la relación de géneros basado principalmente en la división del trabajo y la religiosidad, división que condiciona la producción del canto.

¹⁶⁶ En este trabajo se incluyen algunos fragmentos de canciones realizadas por las mujeres de Sapioriz, Durango. cfr. disco compacto adjunto.

Desde los tiempos de patronazgo, cuando Don José Garde ¹⁶⁷ era el dueño de la Hacienda de La Loma (a la cual pertenecía el poblado de Sapioriz), y hasta muy entrados los años sesenta, hombres, mujeres y niños trabajaban para él.

Al respecto nos cuenta Doña Marianita:

“ (...) yo fui muy trabajadora, yo de niña, en la casa de mis padres trabajé mucho en la pizca de algodón, en el deshaje de maíz, deshaje de algodón, en siembra de maíz con mula, en pizca de maíz, en tumba, y me casé y seguí con mi marido, yo siempre anduve detrás de él trabajando, nos íbamos a la pizca, todavía vivía mi suegra, gracias a Dios, tan buena gente que fue, ella se quedaba con mis hijos chiquillos y yo con él trabajando, nos íbamos a pizcar algodón, entonces era hacienda, todo esto que es ora labores de aquí del ejido,

Montserrat.- ¿Y para quiénes trabajaban, Marianita, quién era el que mandaba?

Marianita.- Pos es que todo esto era de gentes adineradas, de esas que les decían que los gachupines, todos esos... y nos íbamos, y aquí nadie pizcaba lo que pizcábamos yo y él, nosotros pizcábamos 200 kilos de algodón entre los dos y ya acabábamos de pizcar y hacíamos nuestras acas de algodón y él se quedaba y yo me venía, él se quedaba porque tenía que ir a pesar hasta La Loma, (...) y luego en lo de nosotros [después del reparto agrario] él tiene su labor y yo ahí lo ayudo a sembrar, a azadonear, sembrábamos frijoles, aquellos surcazos tan largos, antes llovía mucho y nos íbamos a sembrar al monte, allá en el monte teníamos unos pedazos que sembrábamos de maíz, de calabazas, cañas, sembrábamos muchote maíz.

Montserrat.- ¿Y quién le enseñó a sembrar?

Marianita.- Pos mi papá, es que mi papá jue solito, tenía mucha familia y nosotros nos le pegábamos para ayudarlo a trabajar (...) él nos hacía unas estaquitas de palo, uno le picaba la tierra y el otro le echaba el granito y lo tapaba, y así, ya después nos íbamos al temporal, hacían nuestras siembras, sembrábamos con una mula o dos, tres animales, sembrábamos buenas hectáreas de tierra, pero mire, ya últimamente yo iba a sembrar y cuando

¹⁶⁷ Don José Garde , (1832-1921) nació en Uztarroz, provincia de Navarra, (España) y fue propietario de la Hacienda de La Loma hasta su muerte el 25 de mayo de 1921

terminábamos de sembrar, yo ya me paraba así cansada pero el ánimo no se me quitaba, me gusta tanto el campo a mi, yo iba a la leña, pos pa' cocinar, porque antes no teníamos estufa. Ensilaba mi burra, me trepaba y con mi machete y mi mecate, me echaba en ancas a mi hijo para no ir sola y nos íbamos a la leña, hacía mis buenos tercotes de leña (...) me gustaba ir a cortar palos pa' hacer corrales, para hacer jardín, y así, hasta que el último de mis hijos ya no me quiso acompañar, me dejé de leñadora, luego compré un carrito de dos ruedas, se lo pegué a la burra (...) total que yo todo el tiempo navegué, nomás que 'ora, ya no tengo quién me acompañe, pero todavía tengo mi ánimo de estar de vaga, m'iba hasta allá por unos cañones, m'iba en la mañana tempranito y ya cuando llegaba ya el sol 'taba metido, (...) m'iba al río, le echaba, le atravesaba a la burra unos dos liachos de ropa y arriba al lavadero, y me ponía a lavar en el río y mi tendedero de ropa ahí en los chaparros, en los árboles. Ya cuando mis hijas crecieron, ya me mandaban un taco allá, y ya siquiera, pero me gustó mucho el campo a mí" ¹⁶⁸.

Aunque las mujeres siempre han participado en el trabajo agrícola y no sólo en el doméstico, los roles específicos de cada género quedan claros: el hombre era el que cobraba el dinero al patrón, no la mujer, y en muchas ocasiones, cuando ella no se quedaban a trabajar en la labor, tenían que llevar el almuerzo al marido.

Montserrat.- ¿Y usted nunca fue a lo de la pizca del algodón, más antes?

Doña Maria Zavala.- Pos iba a dejarle de comer (a su marido) onde andaba pizcando, (...) y yo me ponía a hacer de comer y le llevaba a él, (...) me iba a dejarles de comer y les traiba agua un tajo, pos se les acababa l'agua y me iba a la acequia pa' que tomaran" ¹⁶⁹.

Lejos de pensar (sólo) en un relación de control hombre-mujer, a través de la división del trabajo, se podría indicar, más bien, un sistema de balance de las relaciones de género para subsumir el control del patrón (al menos hasta antes del Reparto agrario, ahora la situación es distinta). Al participar tanto hombre como mujer (niños y niñas

¹⁶⁸ Entrevista con Doña Marianita, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

¹⁶⁹ Entrevista con Doña Maria Zavala. El ranchito, Durango, 15 de enero de 2000

incluidos) en la labor, el resultado de la pizca era mayor, lo cual significaba más dinero a cambio de cuantos más kilos de algodón o trigo se recolectaban, por lo que el trabajo de la tierra representaba más una labor conjunta que una división del trabajo. El objetivo primario era cubrir las necesidades familiares, y obedecer al patrón, de tal manera que los dinámicas de división de roles en este contexto debieron ser aún más sutiles. Todavía hoy, muchos campesinos recuerdan el carácter de sumisión que tenían que acatar en su relación con los dueños de la tierra que trabajaban.

Los casos en los que las mujeres no iban a pizar y permanecían en sus casas realizando, también, agotadoras tareas, entre las que estaban el llevar la comida a sus maridos quienes se encontraban trabajando en el campo, nos señala un tipo de relación entre géneros distinto. Ese encuentro no debería significar *a priori* una manifestación de dominio en la relación hombre-mujer, ya que hasta no profundizar lo suficiente en este terreno (lo cual desviaría el tema de esta tesis) no podríamos establecer con precisión toda la carga de elementos significativos de cohesión intrafamiliar que se alojan en este acto cotidiano ¹⁷⁰.

Además, no hemos de olvidar que las relaciones entre géneros se han modificado mucho a lo largo del tiempo. Podemos inferir, por ejemplo, que en décadas anteriores y en términos generales “al hombre”, simbólicamente representado ya sea en la figura del marido, del padre o del patrón (cabría incluir al cura)¹⁷¹ se le guardaba mayor “respeto” y “obediencia”, léase sometimiento, que en estos tiempos que corren; sin embargo,

¹⁷⁰ Hace algunos años un grupo de antropólogas feministas que trabajaban en la región de la Huasteca, indignadas al ver que las mujeres indígenas de esta región, sumidas en el enorme trabajo de casa, tenían además que preparar la comida y recorrer grandes kilómetros a pie o en burro para alimentar a sus maridos, emprendieron una “labor de concientización” para convencerlas del rol de “esclavas” que estaban desempeñando frente a sus esposos, consiguiendo que éstas dejaran de ir al campo. Los problemas se dejaron sentir de inmediato, pero ellas por discreción no se atrevían a decir nada a las antropólogas empeñadas en “liberarlas” de la carga que significa tener a “un macho mexicano” por marido. Al notar la gran inconformidad y recelo no explícito por parte de las mujeres indígenas, las antropólogas se dieron a la tarea de investigar qué sucedía, pues su “buen proceder” no tenía nada de contentas ni a las mujeres “liberadas”, ni a los hombres que las veían con mala cara. Descubrieron entonces que en los momentos del almuerzo en el campo era cuando las mujeres mantenían relaciones sexuales con sus maridos, evitando así la presencia de los niños. Las antropólogas, al darse cuenta de este hecho, evidentemente tuvieron que modificar sus estrategias de “lucha por la igualdad de género” y reconocer la complejidad de los comportamientos cuando los códigos culturales o los pactos estipulados explícita o implícitamente son distintos a los pretendidos como únicos válidos dentro de una sociedad diferente. (la reconstrucción de esta anécdota es mía y fue proporcionada por Camacho, Gonzalo, “Antropología de la música” (apuntes del curso impartido en la Escuela Nacional de Música de la UNAM durante el segundo semestre de la Licenciatura en Etnomusicología, 1997)

¹⁷¹ Esto se evidencia además si pensamos en términos de religión, en donde a partir de la tradición judeocristiana heredada, la relación con la divinidad está dada a partir de una actitud de “obediencia”, “humildad” etc. con lo cual el poder del hombre queda justificado a través del carácter masculino de Dios, por lo que tampoco es de extrañar que también los hombres adopten esta actitud de sumisión frente al patrón.

también podríamos conjeturar que, las relaciones de poder hoy simplemente se manifiestan de manera distinta, pero continúan presentes. Habría que investigar también si el hecho de que las mujeres, al haber participado en el Reparto agrario y ser ellas también propietarias de la tierra, apunta a que se les otorgue algún poder en el intercambio de roles sociales ¹⁷². Sin embargo, y en términos generales, la división de roles queda determinada mediante la distribución de tareas específicas y no siempre intercambiables.

De manera similar, en el caso del canto, tanto hombres como mujeres participan de éste “casi por igual”, el *casi*; está supeditado al tipo de repertorio y al lugar en donde se cante.

A partir de una primera impresión durante mi primera estancia “en campo” todo parecía indicar que el repertorio religioso era interpretado por mujeres, mientras que el profano por hombres, pero esto no es cierto del todo, ya que los hombres cantan también el repertorio sagrado y las mujeres también cantan cardenchas, ¿Qué sucede entonces?.

Existen dos tipos de repertorio, de los cuales en uno los hombres, aunque pueden, no cantan y en otro las mujeres, aunque podrían realizarlo, tampoco lo hacen.

1) En el caso masculino, Los misterios, esto es, las alabanzas a la Virgen, son por lo general un tipo de repertorio destinado a las mujeres. Es posible inferir que esto se deba a que se le canta a una figura femenina, “la madre Inmaculada”, “la Virgen”, pero también al lugar en donde éstos son cantados: el templo.

Los hombres de Sapioriz, en términos generales consideran que la iglesia es un lugar donde van “*las mujeres* a rezar”, y los misterios son el único tipo de canto religioso que, salvo cuando no acompaña a las posadas y pastorelas (como ya mencionamos y como veremos más adelante), se dan en el templo.

Al respecto Don Genaro Chavarría nos cuenta lo siguiente:

-“Yo me sé los misterios también pero me da vergüenza cantarlos, me da vergüenza.

-¿Porqué vergüenza Don Genaro?

- Pos es que como hay puras mujeres, pos me da vergüenza, pero sí me los sé, hago La contralta igual”¹⁷³.

¹⁷² Sobre otras implicaciones del Reparto agrario, véase también el capítulo 3 y 4, 2.4 El basurero

¹⁷³ Entrevista personal con Don Genaro Chavarría, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

Durante el mes de mayo, que es también el mes de la madre, las niñas y toda aquella mujer que, sea “inmaculada”, llevará flores blancas al templo como símbolo de pureza, de tal suerte que este contexto religioso se conforma también simbólicamente como un *espacio femenino*. Pero estos mismos cantos, además de entonarse en la iglesia y durante el mes de la madre, se dan también en otra ocasión, esto es durante las posadas y las pastorelas. Como ya hemos dicho antes, estas canciones se realizan en la calle durante la “caminata” de los pastores y en la casa de aquellos a quienes se les canta al pie de su nacimiento, por lo que podemos inferir que aquí el contexto, con todo y que las fiestas navideñas son religiosas, reúnen varios de los elementos que conforman una fiesta profana: se canta en la calle, no en el templo y hay “pastilla”, con lo cual no nos extraña que también aquí haya hombres cantando, incluso, alabanzas a la Virgen.

2) En el caso femenino, La canción cardenche. Éste es un género para ser cantado por hombres. Esto no quiere decir que exista una prohibición manifiesta hacia el hecho de que las mujeres canten cardenchas, tanto es así que los hombres reconocen que hay muy buenas cardencheras, y por ejemplo Don Eduardo y Doña Mariana han cantado juntos durante toda su vida, sin embargo, hay una realidad implícita en la que se reconoce que la canción cardenche es *propia de los hombres* mientras que los cantos religiosos (las alabanzas) son un tipo de *repertorio femenino*.

Es interesante recordar que cuando Don Arturo Orona visitaba a los cardencheros de Sapioriz para llevarlos a cantar a escenarios públicos, se reunían previamente en casa de Doña Marianita y Don Eduardo Elizalde para ensayar. En esas reuniones Doña Marianita también cantaba porque estaba en su casa; sin embargo, ni ella, ni ninguna otra mujer eran invitadas a los eventos que coordinaba el señor Orona fuera de la ranchería y a veces fuera del estado de Durango para dar a conocer “el canto campesino de La comarca lagunera”.

Ahora que no hay basureros, las cardenchas suelen cantarse en la calle, en alguna esquina, siempre de noche y siempre acompañados por “pastilla”, o bien directamente en la cantina, lugar en el que las mujeres no pueden entrar, por lo que, al tratarse de esquina, calle y borrachera, prefieren no arriesgarse al “mal entendido”.

Como vemos, el tipo de repertorio establece ámbitos espaciales que evidencian la inclusión o exclusión de género a partir de códigos de comportamiento coherentes con una determinada lógica social.

Esos códigos de comportamiento, además de constituir el funcionamiento social de la comunidad, son aprendidos mediante prácticas culturales y son constitutivos de un espacio en el que la mujer encuentra su rol, evidencia su estado civil o realiza actividades consideradas y esperadas por los suyos como “propias de su género”.

Ahora bien, en Sapioriz existe otro espacio, un lugar simbólico con una carga especial de sentido atribuido, en donde se crea una especie de “espacio neutro”: el río.

A unos pocos kilómetros de Sapioriz se encuentra el río Nazas, uno de los dos ríos más importantes para la vida y el desarrollo integral de los pueblos de La comarca lagunera.

Sapioriz, así como sus poblados vecinos, (La Loma y El Ranchito) tienen la suerte de haber crecido muy cerca de la vega del Nazas. Así, además de tener la vegetación típica de una zona semidesértica (pastizales, matorrales espinosos y cactáceas) a la orilla de este río se abre una especie de microclima que marca un espacio geográfico totalmente distinto. Ahí se expande un entorno de campo verde con árboles que sobrepasan los 4 m. de altura, álamos, sauces, y ahuehuetes comparten el camino con flores y matorrales más pequeños.

En este lugar es donde las mujeres se dan la oportunidad de cantar cardenches, a “todo galillo” –como dicen ellas-, ahí no cantan “al pasito” ahí sueltan la voz y después de cada canción “pegan el grito”.

“Cuando más antes íbanos yo y mi hermana, no le digo que éramos muy macheteras, nos íbanos al río, nos agarrábamos nuestro lonche, íbanos de aquí pa’ ya en nuestro burro cada quien, a cante y cante las dos, (...) veníamos ya pa’ ca con nuestros burros y a cante y cante, (...) a veces veníamos en el camino y por ahí algunas gentes andaban haciendo su leña también, paraban de hacer su leña porque veníamos emocionadas cantando por todo el camino (...) y mi hermana es mucho volada, esa termina la canción y pega el grito, ¡fíjese! Es mucho curiosa y le digo “¡cállate, van a pensar que venimos echas de tragos”!- “pos me da gusto”, y sí, allá sí cantábamos, a ella también le gusta mucho la cardencha”¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Entrevista con Doña Marianita, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

El río se descubre así como un lugar en donde las mujeres, aún considerando que se les pueda confundir con “borrachas”, se atreven a soltar la garganta a voz en grito cantando cardenchas.

Es importante insistir en que un espacio simbólico no es asumido como tal “de una forma romántica”, todo lo contrario, éste cobra poder porque los mecanismos que impone la vida material se entretujan con los afectos. Así, no podemos “quedarnos” sólo con los afectos, es necesario señalar que al río las mujeres van a trabajar, a cortar leña, a lavar ropa, a bañar a los niños. Si bien el río se establece como un lugar de “recreo” no podemos obviar los vínculos con la vida práctica y material en donde éste es también determinante.

El río, es decir, los rincones del Nazas, el pie de los álamos que crecen o alguna piedra que pueda hacer de silla, se han ido convirtiendo en lugares de memoria. Actualmente las prácticas laborales han cambiado, las casas cuentan con lavadoras y algunas de ellas con baño y regadera. Sin embargo, al río, se sigue yendo a cantar.



Un rincón del río Nazas, El ranchito, Durango. (Fotografía 16)

2.7.2 “Acardenchar”.

Los cardencheros también cantan otro tipo de canciones, pero con las mismas características de la canción cardenche. Por lo general éstas son canciones rancheras o la denominada *canción mexicana*, la cual según ellos dicen que “acardenchan”.

Sus amigos incluso les hacen ver que ya todo lo que cantan parece cardencha:

“ustedes ya están acardenchados de por sí –les dicen- hasta las *canciones* las cantan acardenchadas”... “pos se pega, se pega la cardenche –comentan-”¹⁷⁵.

Según hemos señalado, en la región de La flor de Jimulco, dentro de La comarca lagunera, se da un tipo de repertorio que llaman tragedias o corridos acardenchados esto es, narraciones cantadas de sucesos históricos o bien de personajes representativos de la región que mueren de manera violenta a causa de una traición, un desamor o algún suceso dramático.

A diferencia del género corrido que se da a lo largo de la república mexicana, con una simetría regular de $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$, el cual generalmente es cantado a dos voces en terceras paralelas y acompañado con guitarra sexta, los corridos acardenchados se cantan con las mismas características de polivocalidad propias de la canción cardenche. Los cardencheros de Sapioríz, a diferencia de los de Jimulco, cantan pocos corridos acardenchados y gustan más de “acardenchar” rancheras o cantar directamente el repertorio de la canción cardenche. Al respecto señala Don Eduardo Elizalde refiriéndose a sus compañeros de La flor de Jimulco :

“Pura tragedia cantaban, nomás tres canciones cantaban: “Estos son los caracoles que brillaban en la mar”, “Yo les digo a mis amigos, esos que saben de amor”, “Sale la luna y se mete el sol (...)”¹⁷⁶.

Al preguntarles (a los cardencheros de Sapioriz) en qué consistía el término acardenchar, ellos responden:

“Acardenchar es hacerle curvas, subidas, bajadas a la canción, adornarla. A veces cuando una canción no es cardencha y dicen: “¡acardénchela! compadre”, pos más bien hay que hacerle subidas y bajadas, adornar con las voces”¹⁷⁷.

Al respecto, el etnomusicólogo Héctor Lozano identifica como acardenchar: “cierto arrebató en las voces, principalmente en la aguda” (Lozano 2002: 159) y añade: “La voz se escucha muy sonora, dando la sensación de estar gritando, a este efecto lo conocen como acardenchar la voz” (*idem* p.102).

¹⁷⁵ Entrevista personal con Don Guadalupe Salazar, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

¹⁷⁶ Entrevista personal con Don Eduardo Elizalde, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

¹⁷⁷ Entrevista personal con Don Guadalupe Salazar y Don Toño Valle Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000.

Aunque Lozano no explica qué considera como “cierto arrebatado en las voces”, podemos deducir en esta afirmación que, el concepto “acardenchar” queda definido por un particular tipo de emisión vocal. En mi caso esta información no me fue aseverada por los cardencheros de Sapioríz quienes al preguntarles directamente, si acardenchar tenía algo que ver con una sensación de gritar (esto es, con un tipo de emisión vocal) respondieron que no, y contestaron con la cita que presento líneas arriba.

Ahora bien, hay un número, digamos, muy grande e inaprehensible (por desconocido, por perdido, por olvidado) de canciones que se reconocen dentro del repertorio de canciones cardenchas, es decir con temática profana, de amor y de desprecio. De esa gran cantidad de cardenchas, actualmente sólo se cantan algunas, sólo las que se saben, las que conocen, pero las suficientes para que sean reconocidas como canción cardenche y no se confundan con las rancheras (por ejemplo), aunque se canten igual ¹⁷⁸. Al respecto me comenta Don Toño:

“Esa canción (*Rayando el sol*) ya la cantaba Genaro... hace mucho...andaba noviando. Esa es acardenchada, no es cardenche.

Don Lupe. Ya sale acardenchada no de a tiro, pero se pueden acomodar las tres voces y sale acardenchada ¹⁷⁹.

Lo anterior nos lleva a plantearnos el siguiente problema: ¿Bastaría con retomar las características estilísticas de la canción y aplicarlas a otra distinta para que ésta *suene* a cardenche, y sobre todo, para que sea identificada como tal?; o más bien, La canción cardenche ¿son sólo las 15 o 20 canciones que se saben los cardencheros, o las que aparecen en el cancionero recopilado por el Instituto de Culturas Populares o aquellas cientos de canciones que todavía guarda en la memoria Don Eduardo Elizalde pero que hoy sólo son letras sin música porque ya no puede cantarlas?. Y si –para complicarnos más las cosas- el meollo del asunto no está en la canción sino en la *forma* de cantarla? es decir, si la cardencha no es una canción circunscrita a un género sino un canto definido por un estilo determinado del cual puede apropiarse cualquier canción?.

¹⁷⁸ Al comienzo de este mismo apartado hemos establecido el repertorio de actual de cardenchas.

¹⁷⁹ Entrevista con Don Guadalupe Salazar y Don Toño Valle. Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000.

Podríamos contestar rápidamente que la canción cardenche es sólo un determinado repertorio heredado y perteneciente al género polivocal y que todo lo demás (es decir las canciones susceptibles de ser cantadas a varias voces) formarían parte del rubro de las canciones acardenchadas, esa sería la respuesta más inmediata, pero y ¿qué sería de las nuevas composiciones que se hicieran (de hacerse)?, ¿serían consideradas cardenchas?, ¿cómo tendrían que sonar para qué así fuera?, ¿tendrían que ser compuestas por “los cardencheros” ya legitimados como tales?, ¿qué pasaría – por ejemplo- con la, -digamos- *Nueva canción cardenche* o con el *narcocorrido acardenchado*, (si existieran)?, ¿pertenece al mismo rubro de lo reconocido como “La canción cardenche”?

No es el tema de esta tesis profundizar sobre los conceptos de estilo y género. Un tema tan amplio y controvertido como ese merecería un estudio aparte, basten aquí las siguientes observaciones a manera de reflexión en voz alta:

Uno de los métodos más recurrentes en la (etno)musicología para aproximar una descripción al análisis de los estilos en música “no europea” es el propuesto por Hornbostel, quien enumera los componentes de un sistema a fin de diferenciar la función y relación entre los elementos permanentes “(or ‘essential’)” de aquellos otros que cambian “(or ‘incidental’)”. Esta misma técnica ha sido también empleada por Constantin Brailou “y muchos otros” (cfr. Myers, 1992:167)

Sin embargo la cantidad de veces en que aparece alguno de estos “elementos esenciales” puede no tener nada que decirnos acerca del género. Podríamos determinar como recurrentes ciertos elementos que, desde una perspectiva émica (*emic*), por ejemplo, no serían pertinentes en la descripción del objeto sonoro. En el caso de la canción cardenche, por ejemplo, la condición de polivocalidad no se pondría en duda como sustancial al género, sin embargo, un cantante de la isla de Cerdeña no confundiría sus cantos con una canción cardenche, por mucho que las dos cumplan con esa condición de polivocalidad.

No pretendo llegar en esta investigación a ninguna conclusión al respecto, pero podríamos inferir que para poder hablar de género y estilo es necesario contrastar nuestras suposiciones con las de los creadores de este género u estilo, es decir, postular una definición al respecto tendrá que ser necesariamente una cuestión de competencia.

Como sabemos, dentro de la tradición (etno)musicológica para identificar un género musical específico, más o menos, se ha recurrido a la siguiente constante:

- para que un corpus X pertenezca a un género X necesita compartir ciertos rasgos similares a fin de que un individuo o un grupo de individuos lo reconozcan como parte de los elementos de un mismo conjunto.

La eficacia de este procedimiento, sin embargo, no es del todo veraz. Para algunos, una canción ranchera cantada por una voz de arrastre, una fundamental y una contralta podría *sonar a cardenche*; para otros no dejaría de ser, más que una ranchera cantada a varias voces ¹⁸⁰. Por supuesto, todo dependería de la competencia que se tuviera en el tema, con lo cual sería muy complicado determinar exactamente y con toda precisión cuáles son los rasgos que se requieren para que una canción suene a lo que “tendría” que sonar para ser reconocida como tal. Pero reconocida ¿por quién?, ¿por los cardencheros, por el etnomusicólogo, para la novia del cardencherero o por el novio de la etnomusicóloga?.

Como podemos inferir, hablar de género y estilo entraña una cuestión de competencia y de validación etnográfica. Y sin duda el género y el estilo no son antagónicos sino complementarios. La canción cardenche es género y es estilo y como señala Simon Frith (2001) el concepto de género musical implica ir mucho más allá de las descripciones asignadas a un tipo de manifestación sonora en términos estrictamente musicales: más bien puede definirse “como un modo en que diferentes formas de música popular usan distintas estructuras narrativas, conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones”.

Sin detenerme más en este aspecto comentaré algunos datos (el último de ellos a manera de anécdota):

1. Hoy se continúan cantando las mismas cardenchas que cantaban “los antiguos”, los cantores no componen ni música ni letras, sólo preservan, por así decirlo, el repertorio que han aprendido.

¹⁸⁰ Un fenómeno similar se produce, por ejemplo, en ciertas canciones que en los años ochenta eran cantadas como baladas por gente como Camilo Sesto o José José y que desde los años noventa se cantan a ritmo de cumbia. Aquellos escuchas *fans* de Don Camilo y José reconocerían a sus cantantes al tiempo en que mueven la cadera, mientras que para los ajenos a baladas románticas aquello que bailan no será más que una cumbia.

2. En el año de 1999, durante una presentación de la canción cardenche en el Museo de Culturas Populares (Av. Hidalgo, México, D.F.) el presentador del grupo de cardencheros de Sapioriz, “con guitarra en mano”, dijo que nos cantaríamos unas “canciones cardenches” que acababa de componer. A este evento asistimos varios compañeros del área de etnomusicología de la ENM, quienes al no ser *sapioreños*, miramos incrédulos, consternados e incluso con recelo a ese hombre que “osaba” decir que “componía cardenchas”. Efectivamente, nosotros desde nuestra intrínseca postura ética (*etic*) no podíamos más que ir a preguntar a los cantores si “aquello” que cantaba su presentador, lo reconocían ellos como “cardencha”. La respuesta fue que no, “y menos con guitarra” –nos respondieron los cardencheros- “pero bueno, a él también le gusta cantar”- fueron las palabras de Don Toño Valles¹⁸¹.

2.8 Transmisión y conocimiento

Los primeros cardencheros, “los antiguos”, “los de antes”- según las categorías empleadas por los Sapioreños- aprendieron a cantar en los basureros, lugar en el que se reunían después de la labor, como ya lo hemos señalado en repetidas ocasiones.

Las mujeres aprendieron oyendo a sus novios, a sus padres y algunas también a la mamá o a la suegra. Había buenas cantoras en Mapimí, y aunque la mayoría de las mujeres cantaban el repertorio religioso también se sabían cardenchas. De entre las mujeres cantadoras destacan Isabel Luna y su hija Hortensia Valles, Simonita (no se proporcionó el apellido), Rosa Cortés, la madre de Doña Marianita y Otilia García y en su tercera generación Ofelia y Beatriz Elizalde García.

El caso de Doña Marianita es especial, porque ella, por su magnífica voz, no sólo oía canciones y las sabía sino que se iba con los hombres a cantarlas, no a los basureros y no únicamente cardenchas, ella se iba a los poblados vecinos a Sapioriz, a cantarle a los convalecientes y a los muertos, canciones “para los cuerpos” (alabados) pero en el camino, acompañada de sus tíos, iban cantando alguna que otra cardencha. Se las sabe todas.

Como Doña Marianita, existe también otra autoridad en lo que a esta tradición vocal se refiere: su marido Don Eduardo Elizalde. Él aprendió en los basureros con los

¹⁸¹ Museo de Culturas Populares, México D.F. 1999. La misma pregunta habría que formularse nuevamente a los cardencheros acerca de la reciente inclusión de cardenchas en los ámbitos de la música popular, y la *World music* o en la interpretación de ciertas canciones cardenches por el cantante Juan Pablo Villa. (sobre este tema ver capítulo 3 apartado 5)

“señores grandes”, de la misma manera que Don Juan Sánchez. El haber vivido durante los últimos años del auge de esta tradición les dio la posibilidad de adquirir un gran conocimiento sobre esta manifestación musical.

En términos generales podemos afirmar que el canto cardenche se aprendió, oyendo y cantando, dentro de un contexto de convivencia entre amigos y parientes cercanos. Los señores descansaban de la labor y cantaban. Los niños escuchaban.

En el caso de la pastorela, repertorio en el que los niños se iniciaban en el canto polifónico de manera social; tanto la enseñanza como la práctica, eran una labor severa. La primera vez que Don Eduardo cantó fue una navidad. Él entonces tenía nueve años. Los señores “lo metieron de pastor” y él no podía decir que no. De esta experiencia participaron también Don Juan Sánchez y Don Genaro Cavaría, quien nos cuenta:

“Más antes, al padre o a cualquier persona mayor había que obedecer, así que cuando ellos decían: “A ver muchacho, siéntese y cante” había que cantar”¹⁸².

Tanto la canción cardenche como el tipo de repertorio religioso no se aprendían con la idea de cultivar un “arte”. Todavía ahora lo hacen en su papel de continuadores de una tradición:

“La otra vez, una señora nos preguntó que cuánto le cobrábamos por levantarle a su niño¹⁸³, “no, nosotros no cobramos, si usted lo quiere levantar con pastores nosotros le cantamos” porque esa es nuestra tradición de nosotros, ¿pos como le íbamos a cobrar”!(...) Y pos con la cardencha igual, nosotros vamos onde nos invitan porque nos gusta pasearnos, o aprender pero no porque nos estemos manteniendo con eso, nosotros no semos músicos, nosotros nos mantenemos pos cada quien con lo que puede (...)”

Por su parte, los cardencheros “nuevos” (Don Toño Valles y Don Guadalupe Salazar) aprendieron a cantar cardenchas con Don Juan Sánchez Ponce. Don Toño “algo” sabía de haber escuchado a su padre; sin embargo Don Lupe, como él mismo comenta, “aprendió sin ser heredero”.

¹⁸² Entrevista personal a Don Genaro Chavarría, Sapioriz, Durango, 15 de enero de 2000

¹⁸³ El “levantamiento del niño Dios” se realiza el 6 de enero, en ese día asisten nuevamente los pastores, como lo hicieron en navidad durante el “acostamiento (arrullamiento) del niño”, y lo levantan con cantos. (ver sobre este tema 4, 2.7 Repertorio y ocasión)

“Pos nos arrimamos desde chicos, pero ya nos pusimos a cantar de grandes, porque los señores, también tenían su devoción (cantar “los pastores”) y no podíamos quitarlos a ellos, porque ellos traían su devoción, hasta que ya se iba uno de ellos o faltaba entrábamos nosotros y ya nos quedábamos – Comenta Don Lupe, y añade Don Toño: - “y luego nos decían: *vente, vente pa’ca, tú dale así*, y así aprendimos nosotros (...) y nosotros sin saber, ai’ nomás oyendo”¹⁸⁴.

Durante la década de los años ochenta el Instituto de Culturas Populares organizó distintas presentaciones con los músicos de todas las regiones de la República Mexicana con el fin de difundir las canciones populares de México. De ésta manera se incentivó a los cardencheros para dar a conocer sus cantos. Entonces cantaban Don Eduardo Elizalde, quien durante las presentaciones hacía la voz Fundamental, Don Paulo Antúnez hacía la voz de Contralta y Don Regino Ponce con la voz de Arrastre. Al morir Don Paulo, lo sustituyó Don Genaro y cuando Don Regino cambió de religión y ya no pudo seguir cantando cardenchas lo sustituyó Don Juan Sánchez. Con el paso del tiempo éste último fue quien se encargó de organizar a los músicos y mantener con vida la canción cardenche. Don Juan Sánchez, junto con Alfonso Flores, entonces Jefe de la Unidad Regional de Culturas Populares (URCP) y junto con el sociólogo Francisco Cázares (actual Jefe de la URCP) se dieron a la labor de “mantener viva la tradición” y preparar a otros cantadores. Dado que Don Eduardo había quedado imposibilitado para cantar debido a la pérdida del oído, y Don Genaro se encontraba en aquel tiempo trabajando en Ciudad Juárez, comenzaron a cantar con Don Juan, Don Toño Valles y Don Lupe Salazar:

“Es que yo empecé la cuestión de la cantada por el señor Don Juan Sánchez, a él le falló los cantadores, primero empezaron a cantar Alfredo Ortiz, mi compadre Alfredo Ortiz y Genaro, pero entonces ya se dejaron, ya no quisieron cantar, entonces me dice Juan: Oiga Toño, vamos a cantar la canción cardenche, todavía mi compadre Lupe no andaba con nosotros...y luego me dice el señor Juan, uste sabe cantar hombre, vamos a revivir la tradición, no Montserrat, yo no sabía canciones, una que otra sí, pero decía a lo mejor no la voy a hacer, no la voy a armar. *No, que sí hombre, sí la haces*, lo que digo yo tengo mi sentido completo pero yo no me sabía las canciones, yo no sabía, así

¹⁸⁴ Entrevista personal a Don Guadalupe Salazar y Don Toño Valles, 14 de enero de 2000

una que otra que oía yo, así que vamos a jalar, vamos a jalar, y entonces este Paco (Francisco Cázares) por medio de Don Juan, por amistades y todo eso, revivieron la tradición, Don Juan, nosotros le ayudamos, vamos a revivir esa tradición de la canción cardenche”¹⁸⁵.

Y de esta manera comenzaron los viajes

“No pos se llegó un día, en que vamos a San Juan del Río, acá por el estado de Durango, que vamos a cantar unas cardenchas y yo apenas andaba comenzando, pero usté sabe que con vinillo pues lleva uno ánimo: *¡pues vamos a San Juan del Río!* fue la primera vez que yo salí a la canción cardenche, (...) andaba Genaro (...) y pos ya entrados pos”¹⁸⁶.

En el año de 1986 y con el mismo empeño por “revivir la tradición”, La Dirección General de Culturas Populares de La laguna promovió un encuentro llamado "Cuatro Manifestaciones de Cultura Popular" para lo que se realizaron dos talleres de revitalización de la música popular de La laguna: uno fue “La canción cardenche en las poblaciones de Saporíz y La flor de Jimulco” y otra “La música de cuarteto de cuerdas en las ciudades de Lerdo y Torreón”. El taller de canción cardenche se realizaba en el Museo de La loma y con sus intermitencias funcionó hasta la muerte de Don Juan Sánchez en 1999.

A principios de septiembre del año 2000, el sociólogo Lic. Francisco Cázares organizó en casa de Don Toño Valles un nuevo taller con una concepción distinta a los anteriores; si bien en los primeros talleres se reunían los cardencheros antiguos (Don Juan, Don Eduardo y Don Bernabé Fabela, principalmente) a ensayar y poner canciones invitando a las personas más jóvenes a integrarse para repasar y aprender cardenchas, (Don Juan les ponía “las tonadas” y ellos se aprendían de memoria las letras leyéndolas en el cancionero editado por culturas Populares)¹⁸⁷, en el taller ideado por el Licenciado Cázares, se procedía de otra manera: el socioólogo advirtió que, si en sus inicios las cardenchas se entonaban en un espacio de convicencia y descanso después de la labor, habría entonces que propiciar un entorno similar, para que el espacio de la

¹⁸⁵ Entrevista personal a Don Toño Valles, 14 de enero de 2000

¹⁸⁶ Entrevista personal a Don Toño Valles, 14 de enero de 2000

¹⁸⁷ sobre el cancionero cfr. Mendoza 1991

convivencia, motivará a que emergiera el canto. De esta manera, el objetivo de los talleres de Paco, no consistía únicamente en recuperar las canciones, sino además en provocar un ambiente propicio para que “las ganas” de cantar ocurrieran.

Así, con pastilla en mano, todos los jueves, Paco se traslada, desde la ciudad de Torreón hasta la ranchería de Sapioríz a convivir y cantar a la casa de Don Toño, en donde se dan cita además, Don Fidel, Don Lupe, Don Genaro dejando abierta la invitación a quien quiera acercarse a cantar con ellos.

Al respecto él nos comenta:

“(…) es muy bonito trabajar con los señores, es gente muy alegre, siempre nos estamos riendo, siempre gente muy positiva, pus no sé, gente muy del campo, uno de repente se toma las cosas muy a pecho, ellos no, ellos tienen sus tiempos y sus formas, yo a veces me preocupo y les digo: *oigan es que no sabemos canciones, ¡miren nomás!, si no se las saben...* y ellos te dicen que sí se las saben todas, y sí, es verdad, se las saben, pero no están acomodados, no están acoplados, pero como es para ellos, pues total si no está acomodado, de todos modos la cantamos... pero para presentaciones y ese tipo de cosas, bueno, pues si tienen que presentar la canción, lo hacen del mejor modo... pero te digo son tiempos muy de ellos, a veces nomás ocho canciones, nueve o diez y se acabó el taller”¹⁸⁸.

La tarea de Paco es interesante porque no sólo busca que los cardencheros canten; su empeño radica en crear la necesidad del canto. Una idea que recuerda aquella cita de John Berger: “hasta hace poco, la historia, todas las memorias personales, todos los refranes, las fábulas, las parábolas y los cantos planteaban lo mismo: la lucha perenne, atroz y ocasionalmente hermosa de vivir con la necesidad. La necesidad que es enigma de la existencia y que tras la creación no ha dejado de agudizar el espíritu humano. La necesidad produce la tragedia y también la comedia. Es aquello que besas y aquello contra lo cual te golpeas la cabeza. Hoy ha dejado de existir en el espectáculo del sistema. Y, por consiguiente, ya no se comunica ninguna experiencia. Lo único que se comparte es el espectáculo, ese juego en el que nadie juega y todos miran. Ahora cada

¹⁸⁸ Entrevista personal al Lic. Francisco Cázares, Subdirector de la Unidad regional de Culturas Populares de La Laguna en Torreón, Coahuila, 13 de enero de 2000

cual tiene que intentar situar por sí sólo su propia experiencia, sus propios sufrimientos en la inmensa arena del tiempo y del universo”¹⁸⁹.

Paco me comenta que el tiempo ahora es muy distinto, que ya es difícil ponerse a cantar toda la noche pero que con el taller la necesidad de estar juntos y platicar se va recuperando:

“Yo llego, me siento, saco mi cuaderno y a platicar, a convivir, a veces ellos se dan cuenta y me dicen: oiga Paquito, cuál nos echamos, o oigan vamos a cantarle una aquí a Paquito que viene de tan lejos.... es un taller donde yo les doy 50 pesos a cada quien por el tiempo que están ahí, entonces yo creo que por eso, a veces dicen, ¡a cabrón!, hay que cantar algo, pero si por ellos fuera, con la pura pastilla nos la pasábamos platicando las dos horas que dura el taller, como que a veces no hay humor del canto y es que eso sale o no sale y es que no hay que forzar nada, yo voy, platico con ellos, nos tomamos unos alcoholes, me divierto mucho, nos reímos mucho y me regreso todos los jueves , que eso eran lo que hacían ellos allá, pasar un rato entre ellos, entre amigos, tomando la copa y de repente una cancioncita”¹⁹⁰.

Una vez descritas las características socio históricas y culturales que acompañan y que dan forma a la canción cardenche, en el siguiente apartado describiremos sus características musicales. La descripción que aquí presentamos enfatiza los rasgos generales de esta manifestación musical. En el capítulo 6 profundizaremos en algunas de las características aquí descritas al abordar el problema del tiempo, el espacio y el silencio.

3. Características musicales de la canción cardenche. Descripción general.

3.1 Construcción melódica

- a) Intervalos amplios (pero no sobrepasan la octava)
- b) Los intervalos aumentados y disminuidos no existen en posición melódica

¹⁸⁹ Berger, John 2004

¹⁹⁰ Entrevista personal al Lic. Francisco Cázares, Subdirector de la Unidad regional de Culturas Populares de La Laguna en Torreón, Coahuila, 13 de enero de 2000

- c) El texto de todas las cardenchas está organizado en su mayoría y salvo excepciones, por versos de cuartetas. La disposición en la organización de versos determina la construcción melódica.
- d) El fraseo musical está organizado a partir del fraseo verbal y la inclusión de silencios ¹⁹¹.
- e) Presencia de *incipit* ¹⁹² en los inicios de todas las canciones y en cada nuevo inicio de fase o frase; éste siempre lo realiza la voz que “lleva la canción”.

Tras un *incipit*, el ingreso de las otras voces se realiza o bien mediante una “entrada en simultaneidad” o con una “entrada en sucesión”.

Los fragmentos siguientes ejemplifican un *incipit* con las voces coincidiendo simultáneamente y de manera sucesiva ¹⁹³.

Ejemplo 17. Entrada por simultaneidad

Ejemplo 18. Entrada por sucesión

- d) Conducción melódica con tendencia a rallentizar el *tempo*
- e) Módulos melódicos próximos a la tonalidad mayor ¹⁹⁴.
- f) En términos generales las voces proceden por movimientos paralelos; sin embargo en ciertas canciones realizan breves entrecruzamientos entre ellas ¹⁹⁵.
- g) Correspondencia silábica entre texto verbal y texto musical
- h) Melodía melismática con sustitución del texto literal por vocalización

¹⁹¹ una definición y empleo de estos términos se realizan en el capítulo 6

¹⁹² el *incipit* de los cantos es siempre monódico, se inicia de forma anacrúsica para establecer la tonalidad, y responde a una convención fundamentada por el uso, como hemos indicado en el apartado 2.2 Las voces.

¹⁹³ El ejemplo 17 corresponde al inicio de la 1ª sección de la canción *Ojitos Negros* (Vázquez (coord.), 1978) y el Ejemplo 18 al inicio de la 2ª sección de esta misma canción en versión (Kuri 1986).

¹⁹⁴ utilizo el término “próximos” porque los cantores no mantienen la tonalidad a una altura fija aunque sí existe una clara presencia de tonalidades mayores en todo el repertorio de cardenchas.

¹⁹⁵ Ver por ejemplo la canción *Al pie de un árbol* (transcripción temporalizada minuto 60.8)

- i) Melodía melismática en una voz con otra que realiza sonidos largos, o bien presencia melismática por paralelismo entre las tres voces. (ver ej. 19 y ej. 20 respectivamente)

Musical score for Example 20. It features three staves: two vocal staves (soprano and alto) and one piano accompaniment staff. The lyrics are "dean - da - ran". The piano accompaniment has a long, sustained note in the right hand while the left hand plays a simple bass line. The vocal lines have a melisma on the word "ran".

Ejemplo 20. Melisma en voz de Arrastre con acorde en voces superiores ¹⁹⁶

Musical score for Example 21. It features three staves: two vocal staves (soprano and alto) and one piano accompaniment staff. The lyrics are "mas no cre - ia__ que lle__ ra". The piano accompaniment has a melisma on the word "ra" in the right hand. The vocal lines have a melisma on the word "ra" in the soprano and alto parts, with a triplet of eighth notes in the alto part.

Ejemplo 21. Paralelismo melismático en las tres voces ¹⁹⁷

- j) la conducción al final de una fase o frase se efectúa mediante un movimiento descendente con dirección al I° (ver ej. 22)

Musical score for Example 22. It features three staves: two vocal staves (soprano and alto) and one piano accompaniment staff. The lyrics are "que__ na lo - os mi__ ro". The piano accompaniment has a descending line in the right hand towards the first degree (C) in the bass line. The vocal lines have a descending line towards the first degree in the soprano and alto parts.

Ejemplo 22. Movimiento descendente con dirección al primer grado ¹⁹⁸

3.2 Construcción armónica

- a) Tonalidad (mayor) con movimientos sobre tónica y dominante principalmente.
- b) Tendencia a “subir” la canción por semitonos en algunas de las reiteraciones

¹⁹⁶ El ejemplo 20 corresponde a la canción *Ojitos Negros* (Vázquez (coord.), 1978)

¹⁹⁷ El ejemplo 21 corresponde a la canción *Al pie de un árbol* (Vázquez (coord.), 1978)

¹⁹⁸ El ejemplo 22 corresponde a la canción *Ojitos Negros* (Kuri,1986)

estróficas, lo que lleva a una variación armónico-tonal. Esto no significa la existencia de una modulación mediante un cambio armónico previsto aunque efectivamente éste se de; sino más bien es una característica común en muchas de las canciones populares *a capella* debido a la ausencia de un referente fijo como parámetro tonal.

- d) Relaciones interválicas por terceras, sextas y octavas con algunas incidencias de cuarta justa, cuarta aumentada, quinta justa y segunda mayor. Los intervalos aumentados y disminuidos no son comunes pero suelen formarse únicamente en situación de acorde sin intención armónica moduladora, sino como resultado de la fluctuación en el sonido de la nota (ver ej.24).

The image shows two staves of musical notation in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "(tiem) - po" on the top staff and "(tiem)-po" on the bottom staff. A bracket connects the two staves, highlighting a diminished fifth interval between two notes, labeled "5ª disminuida".

Ejemplo 24. Intervalos disminuidos en situación de acorde ¹⁹⁹

- e) Duplicación de tónica, tercera o quinta en los acordes de IV^o, V^o y I^o en intervalos de octavas entre dos de las voces
- f) Presencia de acordes en inversión
- g) Las duplicaciones por octavas se pueden dar entre cualquiera de las voces siempre que una de ellas realice un intervalo de tercera o sexta mayor con respecto a las otras.
- h) Las relaciones interválicas producidas en una frase pueden variar como se muestra: (ver esquema 13) ²⁰⁰.

¹⁹⁹ El ejemplo 23 corresponde a la segunda frase de la canción *Chaparrita por tu culpa*. grabación personal, 2000.

²⁰⁰ El esquema 12 corresponde a la canción *Ojitos Negros* (Vázquez (coord.),1978)

Esquema 13. Relaciones interválicas entre las tres voces en distintos momentos de una misma canción.

3.3 Construcción rítmica

- a) ritmo regulado por los cantores. La noción de medida está determinada por el canto, el silencio y el texto, aspectos que aseguran la cohesión del ensamble.
- b) Aunque los metros no siempre son proporcionales, en algunos casos se verifican pasajes de ritmo binario al ternario o al binario compuesto (2/4 a 6/8); y si bien puede marcarse un “cierto” pulso estable, ya que la singularidad de estas canciones no excluye cierta proporcionalidad temporal, el ritmo interno no está construido a partir de unidades simples de pulsación isócrona, sino que está expuesto a la continua modificación de la articulación temporal según las exigencias y características diversas de la ejecución y el intérprete. De esta manera:
- c) Las duraciones de los sonidos no responden a condiciones de proporcionalidad: metros regulares y grupos métricos proporcionales (*tempo*). Sin embargo, existe una acentuación más o menos regular determinada por la acentuación del texto y el número de sílabas de éste.

- d) Está presente además una regulación rítmica de tipo “orgánico” muy vinculada con el conocimiento de los cantores entre ellos, por lo que la cualidad del resultado depende de un control colectivo del tiempo. La elaboración de un canto es inherente a la confianza existente entre las cantoras y cantores, al conocimiento de sus particulares competencias y fragilidades
- e) La voz que comienza la canción tiene, normalmente, un rol predominante en la regulación rítmica, y la entrada de la segunda voz (sea ésta contralta, fundamental o arrastre, dependiendo de la canción que ocurra) suele determinar la regularización del pulso. Las voces necesitan referirse a un pulso regular común a pesar de que no siempre procedan de manera homofónica.
- f) si bien no llega a presentarse una total independencia rítmica entre las tres voces, sí advertimos una cierta pulsación independiente en cada voz mediante la intervención de silencios, grupos heterométricos, giros melismáticos, valores irregulares y desfases.
- g) las voces encuentran la regulación del pulso al final de cada fase.
- h) articulación rítmica por “engranaje” para la construcción del texto y la armonía ²⁰¹.
- i) La disposición del canto mediante fases y frases define un tipo general de ritmo de “duración no idéntica con acentuación regular” ²⁰².

²⁰¹ característica que se estudiará en el capítulo 6

²⁰² Proponemos esta designación con base en el estudio de Simha Arom en torno a las polifonías de África Central. Arom resume 9 formas en que pueden suceder las manifestaciones rítmicas éstas son: Tipo a. Duraciones idénticas con acentuación regular. Tipo b. Duraciones idénticas con acentuación irregular. Tipo c. Duraciones idénticas sin ninguna acentuación, con alternancia irregular de timbre. Tipo e. Duraciones no idénticas con acentuación regular. Tipo f. Duraciones no idénticas con acentuación irregular. Tipo g. Duraciones no idénticas sin ninguna acentuación, con alternancia regular de timbre. Tipo h. Duraciones no idénticas sin ninguna acentuación, con alternancia irregular de timbre. Tipo i. Duraciones no idénticas sin ninguna acentuación ni modificación de timbre. (Arom 1985: V,41-42)

CAPÍTULO 5

EL CANTO CARDENCHE

1. La voz

Los buenos cantores no usan su voz:
son su voz, y sus canciones son sus
cuerpos.

(William Washabaug, *the flamenco
body*, 1994)

El mecanismo de la voz es en sí mismo un mecanismo oculto y tiene por tanto una hermenéutica implícita. En la voz hay muchas cosas invisibles, no sólo los órganos que se ponen en funcionamiento, sino además todo lo que se aloja en el posible desliz de una entonación, en la manera de ‘colorear’ un fraseado o dejarlo a medias, hecho murmullo. Un gran cúmulo de poderosas sutilezas que provoca esa mezcla de lengua-paladar-mucosas-labios y que cuando estalla en sonido es, por paradójico que parezca, un espacio liminar entre lo que se dice y lo que se calla.

En el canto, absolutamente todo es pura sensación. Se trata de un espacio íntimo y heterogéneo de dudosos axiomas; y sin embargo, todas las certezas, dudas, y presencias del ser vivo hallan fértil puerta en ese mundo de mundos que es el aparato fonador.

En este capítulo pretendemos estudiar esas “certezas”, acceder a esa zona en donde el canto puede ser organizado, en el que es posible comprender su lógica y en suma, generar un discurso en torno a él.

De esta manera, analizaremos los mecanismos empleados por los cardencheros a fin de conocer la manera en que ellas y ellos le dan forma a su sonar. Entendemos que la voz no sólo se forma en el sistema fono-laríngeo sino en el cuerpo entero, razón por la que describiremos las características gestuales realizadas en torno al canto. Con la ayuda de los análisis sonográficos exploraremos las particularidades de sus emisiones; asimismo, el material recogido en las entrevistas nos acercará al conocimiento de los criterios estéticos y valores sociales que los cantores generan en torno a su voz.



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.

Como hemos señalado en el capítulo anterior, el repertorio correspondiente a la canción cardenche es considerado un “repertorio masculino”; sin embargo, como ya se ha indicado las mujeres también cantan cardenchas. Por esta razón, en este capítulo también haremos alusión al comportamiento gestual y vocal de las mujeres.

1.1 Disposición espacial de los cantores. Aspectos gestuales

“La conciencia simbólica, ya sea cristiana, psicoanalítica o dionisiaca, tiene su término en el cuerpo, permanece fiel a la tierra (...) encontrar el verdadero significado de la historia es encontrar el significado corporal” (Norman O. Brown)

Para cantar, los cardencheros se disponen uno junto a otro sentados en una silla y en línea recta. En las varias ocasiones en que los he visto-oído cantar las voces extremas se colocan precisamente en los extremos, no importa cuáles; en ocasiones la voz grave se sitúa del lado izquierdo (casi siempre) o a veces en el derecho, lo mismo sucede para la voz aguda. La voz media siempre se coloca en el centro

Sin embargo, esto no siempre ha sido así, Doña Marianita cuenta que cuando ella “andaba de novia” con Don Eduardo (a finales de los años treinta) los cardencheros cantaban de pie y en círculo y hasta cuatro o cinco voces distintas:

“(...) A veces los sábados tomando, pero ‘taban sentados platicándose, riéndose, pos así como, pos de repente ya los oía uno que estaban entonando, ya están entonando, al ratito se paraban, porque en cuadrillas cantaban, se ponía un círculo de cuatro: la primera, la segunda, la tercera, la cuarta y la quinta, se paraban y los demás amigos ahí sentados o parados ahí con ellos, y se ponían a cantar, empezaban a entonar sentados y se paraban y le rasgaban a las canciones, puras cardenchas bonitas (...) Así, entre cuatro, cuatro personas que cantaban, que se acoplaban ahí los cuatro parados, uno aquí, otro allá, en círculo”.²⁰³

²⁰³ Entrevista personal a Doña Marianita García, 18 de enero de 2000 Sapioriz, Durango

Al respecto, Don Guadalupe Salazar y Don Juan Sánchez también señalan que cuando empezaron a tener presentaciones fuera de la ranchería comenzaron a cantar sentados:

Don Guadalupe: ‘onde quiera que hemos andado pos nomás sentado

Don Juan: pos ya saben, nos ponen la silla

Don Guadalupe: pero nosotros parados, caminando o como sea cantamos...ya con el arrancador...²⁰⁴

Dado que las mujeres nunca han realizado presentaciones en público y nunca han salido de la ranchería a cantar, su actitud corporal está menos estipulada que la de los cardencheros. Si ellas se encuentran en torno a una mesa ahí comenzarán a cantar, si están cocinando desde ahí cantarán y si alguna otra se acerca caminando, cantará de pie junto a sus compañeras aunque las otras se encuentren sentadas.

Lo anterior nos hace deducir que la actual disposición espacial utilizada por los cardencheros, (sentados en línea recta, por lo general de grave a agudo), es probable que la hayan adquirido desde el momento en que tuvieron que presentarse en público (a finales de la década de los años setenta aproximadamente). Como sabemos, en este tipo de presentaciones se sigue la tradición de “teatro a la italiana”, en la cual el artista ha de colocarse de frente a un auditor inmóvil y pasivo.²⁰⁵

Tanto cardencheras como cardencheros han de estar cerca unos de otros, de manera que entre ellas o ellos puedan oírse. La proximidad es de dos o tres palmos entre cantador y cantador.

Al cantar en algún sitio con público, los cardencheros ocuparán el espacio según las dimensiones del lugar, pero nunca se alejarán demasiado unos de otros.

La posición de los cantores es estable y relajada con el cuerpo un poco echado hacia delante sobre la silla, las piernas separadas y los brazos sobre estas. Durante el

²⁰⁴Entrevista con Don Guadalupe Salazar y Don Juan Sánchez por el equipo de etnomusicología de la ENM, 24 de mayo 1998, Sapioriz, Durango. Llamán “arrancador” al aguardiente

²⁰⁵ Es interesante notar, por ejemplo, que los cantores de Castelsardo, Cerdeña quienes también realizan una interesante polifonía *a capella*, cantan en círculo. sta posición les permite una concentración sonora del canto y control auditivo entre ellos (cfr. Lortat-Jacob 1996).

canto, a veces apoyan las manos detrás de la cabeza (cuando éstas no están ocupadas deteniendo el sotól), en otros momentos las manos acomodan el sombrero.

Ellos siempre cantan con el sombrero puesto.

Tanto cardencheras como cardencheros casi no se miran unos a otros, cantan como para sí a la vez que van entretejiendo el canto. La coordinación nunca es visual, sólo se escuchan, pero entre ellos o ellas, no se ven.

No hay contacto físico.

No hay agrupaciones mixtas. Sólo cantan o tres hombres o tres mujeres.

Algunos cantan con los ojos abiertos y otros los cierran, pero mirando se pierden en una especie de infinito. Nos miran a nosotros que los miramos. Si están realmente emocionados, lloran o ríen. En general, cantar cardenchas es muy emocional, los estados de ánimo siempre están involucrados.



Don Bernabé Fabela llorando mientras canta una cardencha (Fotografía 1)

Nos comenta Don Lupe:

“Cuando canto me dan tantas ganas de llorar, yo hasta me atraganto en uno o dos cantos, no en todos”.²⁰⁶

²⁰⁶ Entrevista personal con Don Guadalupe Salazar, 14 de enero de 2000, Sapioriz, Durango

Y cuando Doña Marianita comienza a cantar el siguiente verso:

“Qué serena está la noche para ir a ver a mi chata, esta noche me la llevo, porque esta pasión me mata...” – se interrumpe y dice: “¡Ay! Dios mío, mejor ya no la canto porque me duele el corazón”.²⁰⁷

Al cantar, su gesto por lo general es discreto y apacible, salvo en los casos en que la voz es muy aguda; entonces aprietan la garganta y tensan el cuerpo, sobre todo en el caso del arrequinte, como nos lo participa Don Isidoro Robledo:

“(...) el arrequinte (...) para lograrla se tenían que encoger, pegar los codos a los costados, apretar los puños y hacer un gran esfuerzo, ¡hasta se ponían colorados! Eso por lo largo de la última palabra. En esa posición me acuerdo de Don Pablo López (...)”²⁰⁸.

No obstante, en las ocasiones en que se ha presenciado el canto, nunca se ha observado ninguna tensión respiratoria, esto puede ser debido a que actualmente ya no alargan tanto el último verso de cada estrofa (como solían hacerlo antes), por lo que llegar al final estrófico no supone ninguna sensación de ahogo como para poner “colorado” al cardencho.

Los cantadores no reconocen la existencia de ningún código gestual establecido entre ellos en el momento de la ejecución del canto. En la introducción al texto *La canción cardenche*, publicación que contiene la transcripción de las letras de las canciones, se afirma que: “la voz que dirige, lo hace con gestos auxiliándose de rodillas y codos para señalar la dinámica y matices de las diferentes canciones” (Mendoza 1991:15). Al confrontar tal afirmación durante el trabajo de campo, ésta fue negada por los cantadores de Sapioríz, y yo nunca lo observé.

²⁰⁷ Entrevista con Doña Marianita García, 24 de mayo de 1998, Sapioriz Durango

²⁰⁸ cfr Martínez, 1999: 12-17

Sin embargo, aunque los cardencheros no tengan la intención de generar información específica mediante un determinado gesto, su gestualidad (espontánea) sí produce información y ser sensibles a ella, por nuestra parte, resultó sumamente enriquecedor y útil durante el trabajo de campo.²⁰⁹

Tomando como punto de partida las teorías de Roland Barthes y de François Delalande en torno al gesto, señalaremos algunas pertinentes en el caso que nos ocupa.

Según Roland Barthes, el gesto, siendo distinto del mensaje, no es un productor de información y, a diferencia del signo que pretende producir una intelección, el gesto no pretende producir nada, “quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él” (Barthes 1986:164). El gesto –nos dice Barthes– es el suplemento de un acto, y en él, queda abolida la distinción entre causa y efecto, entre motivación y meta.

Si bien la gestualidad se desliza en el terreno de lo inaprehensible y de lo totalmente controlable, en el canto, la experiencia corporal:

- a) **Es capaz de dotarnos de información** y, más que un “suplemento al acto” - como dice Barthes-, es un fundamento de éste:
- b) **Es productora de sonidos.**

Los diferentes tipos de emisión están totalmente relacionados con el tipo de gesto, o bien a la inversa. Los cantantes de canto difónico, por ejemplo, requieren de una serie de gestos labio-linguo-dentales para conseguir la producción de armónicos (ver foto 2). Los cantantes de ópera lírica y *bell canto* occidental se valen de una gran variedad de artilugios sensoriales y gestos específicos (la elevación del velo del paladar, el sonido “en la máscara”...etc.) para así conseguir un tipo de cualidad sonora (ver foto 3). Los cantantes de flamenco necesitan de una gran apertura de boca pero con una tensión en el rostro, en el vientre, en el cuello, como si se tratara de un canto más de entraña que de

²⁰⁹ Durante la primera visita a Saporiz realizada en mayo de 1998, observamos un hecho interesante con respecto al gesto y la organización del canto: Durante la ejecución de la canción “No se por qué”, Don Juan Sánchez, quien realizaba la voz de arrastre, mostró cierta dificultad para cantar. En ese momento superaba una convalecencia debido a una reciente intervención quirúrgica y él tenía que comenzar la canción. Ante esta dificultad y mediante un gesto, le “dijo” a Don Lupe que *entrara en su lugar*, Don Lupe comprendió el mensaje y por unos momentos tomó el sitio de la línea melódica que correspondía a Don Juan. Así escuchamos una línea melódica “moviéndose de cuerpo” mientras éste permanecía impasible.

cuerda vocal (ver foto 4). Por su parte un cantador de cardenches casi no necesita abrir la boca para cantar, ni “liberar” la garganta, ni apretujarse la entraña; el *ethos* aquí es distinto. Si bien no existe una gramática gestual explícita, la ejecución del cardenche está preñada de cuerpo contenido y más bien discreto (ver foto 5)

La relación del cantor con su cuerpo es a la vez desenfadada pero llena de pudor. Nunca hay alusiones de sensualidad en el hecho de cantar, aunque la temática sea amorosa.



(Fotografía 2)²¹⁰



(Fotografía 3)²¹¹



(Fotografía 4)²¹²

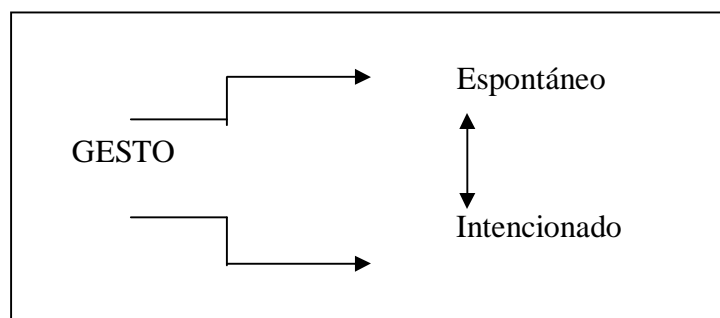


(Fotografía 5)²¹³

²¹⁰ Trần Quang Hai, músico e investigador vietnamita cantando difónico

²¹¹ la soprano Montserrat Caballé en un recital lírico

Así, una primera diferenciación importante en el tipo de gestos dependerá de su grado de intencionalidad para producir y conseguir el sonido deseado. De esta manera, en el acto de cantar existen gestos espontáneos frente a gestos intencionados.



Esquema 1. Gesto espontáneo frente a gesto intencionado

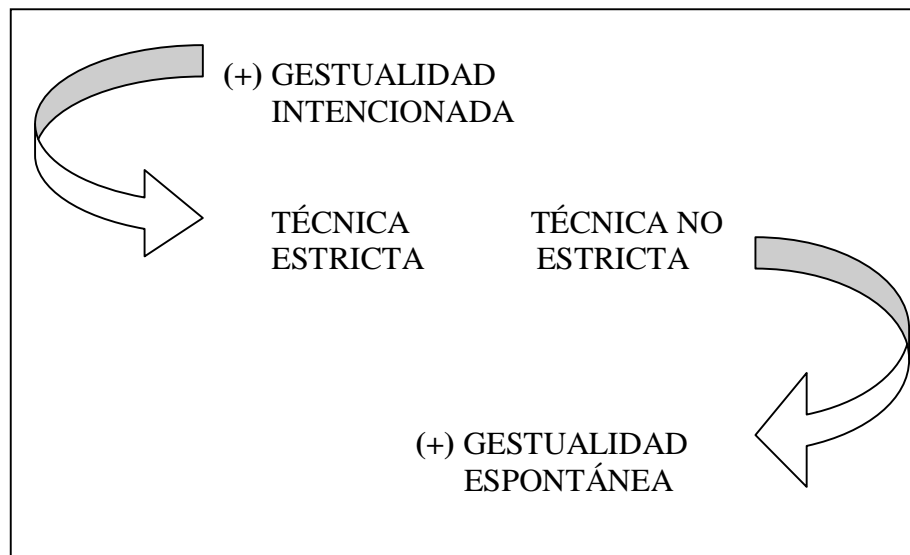
El gesto también nos evidencia

1. Una ubicación espacial interna (el cuerpo como espacio productor de sonido) y,
2. un ámbito espacial externo (el cuerpo que canta dentro de un espacio *otro*, capaz o no de determinar y/o modificar el sonido y por tanto la propia gestualidad).

Cuando el tipo de canto no requiere de una técnica estricta y rigurosa, existe una menor incidencia de gestualidad intencionada que genera por tanto mayor libertad en los movimientos, o una cierta ausencia de control en la producción del gesto (ver esquema 2). De manera inversa, cuanto mayor racionalidad prevalezca en la percepción subjetiva de los complejos mecanismos fonadores es decir, cuanto mayor control querido y requerido exista en el tipo de técnica, mayor será la incidencia de intencionalidad gestual con respecto a la relación entre voz -sí mismo y entre voz- lugar, (espacio interno-espacio externo).

²¹² Camarón de la Isla (José Monje Cruz) cantaor de flamenco

²¹³ Don Juan Sánchez (izquierda) con DonToño Valles y Don Guadalupe Salazar



Esquema 2. Gestualidad, intencionalidad y técnica

De esta manera surgen, por un lado, aquellos gestos requeridos para vehicular y conseguir un tipo particular de emisión, un tipo específico de sonido; por otros gestos que se suscitan, como decía Barthes, sin la intención de representar nada, gestos espontáneos en los que se da una semiosis introversiva, en donde el significante se significa a sí mismo, una semiosis que se manifiesta en el cuerpo, y en la que se evidencian nuestros esquemas cognitivos, motrices, nuestra percepción y nuestro imaginario.

En este sentido, el Dr. François Delalande establece dos tipos de gestos: el gesto realizado para producir un sonido (soplar, frotar un arco, etc.): *geste effecteur*, frente a un gesto evocador: *geste évoqué*, que tiene lugar en la imaginación (tanto del auditor como del intérprete). Delalande afirma que la música siempre establece una circulación constante y continua entre estos dos polos, el *geste effecteur* más material, ligado al aspecto sensorial y motor, y el *geste évoqué*, puramente imaginario, ligado a un terreno más simbólico. (Delalande, 1997).

Bajo estas consideraciones, en el caso del canto cardenche observamos, aparentemente, un cuerpo casi inmóvil, reservado, que da forma a un canto muy ubicado en la garganta; un *geste effecteur*, que nos llevaría a pensar en una emisión pequeña y tímida; veremos sin embargo que la voz se crece con gran alcance y el fuelle se expande entre carraspeos y resoplos sin ninguna vergüenza.

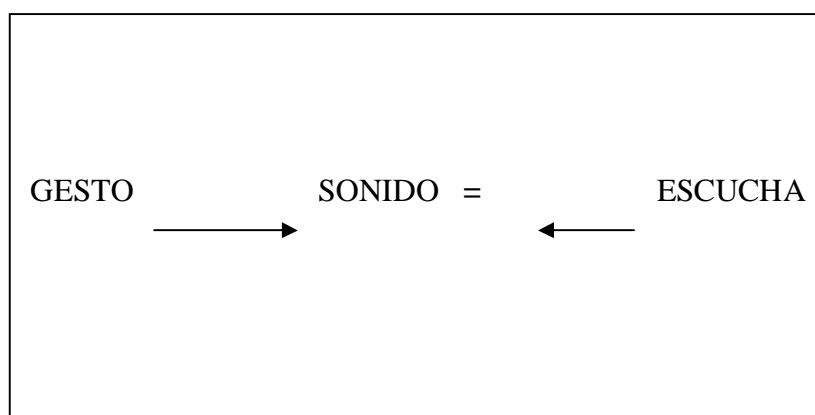
Se podría pensar que un cuerpo de *sesentaymuchos* años, con diabetes o problemas cardíacos, cargado con el sedimento del duro trabajo en la tierra bajo el rayo del sol de toda una vida, debería menguar y apagarse; sin embargo esto no es así, (hasta que sucede. Mientras tanto), el cuerpo se queda adherido a la garganta con una expresividad lamentosa, dolorosa y de voz en grito. Por lo anterior, podemos advertir que hay emisiones vocales que refuerzan el gesto y otras que no lo hacen, cumpliendo así diferente tipo de funciones.

François Delalande señala que, puesto que el sonido es siempre consecuencia de un gesto, la relación funcional entre ambos en algunos casos cumple una “función de indicio” y en otras una “función de imagen” (1995:32). Existirá una “función de indicio” cuando el sonido, aunque siempre sea consecuencia de un gesto, no tenga relación de forma con éste, a diferencia de esos otros gestos que cumplen una “función de imagen” porque la cualidad del sonido depende de los movimientos precisos que le están dando forma.

El gesto también tiene una relación estrecha con la manera en que interviene en la escucha, porque en realidad cualquier sonido es el resultado de un movimiento y el *escuchador participante* (valga el neologismo)²¹⁴, advierte esa experiencia motora (ver Esquema 6). La corporalidad no sólo es productora de sonido, sino que además, ésta juega un papel determinante en la percepción del canto, porque los movimientos del cuerpo no sólo entran, digamos, por el ojo, sino sobretodo también a través del oído, lo que precisa atender al gesto no sólo con la mirada.

De esta manera, el cuerpo determina el modo de hacer la canción; ésta se evidencia (o no) a través de él, al tiempo en que ambos (sonido y cuerpo) comprometen la escucha.

²¹⁴ Como sabemos, uno de los procedimientos para la comprensión de las culturas a partir del trabajo de campo es la de “convertirse” en *observador participante*, método que propone Malinowsky en 1922 en su libro *Los Argonautas del Pacífico Occidental* (1975:23-29) cuya finalidad, entre otros aspectos, incide en la presencia del investigador en el campo a través de un contacto no mediado. Partiendo de este concepto y desde mi punto de vista, el etnomusicólogo es en gran medida, no sólo un observador (participante) sino un *escuchador*. La noción de *escucha*, por otra parte y en cuanto a trabajo de campo se refiere, no introduce una dinámica de poder entre el observador y el Otro observado, el ojo es más inquisitivo que el oído. La escucha suele ser siempre *participante*, a no ser que se hagan “oídos sordos”.



Esquema 3. Gesto y escucha

Entre los aspectos cotidianos en los que la gestualidad se ve comprometida en el momento de cantar cardenchas identificamos los siguientes:

- a) **Las características de ejecución**, las dificultades que pueda tener la canción que se interpreta.
- b) **Los problemas concernientes a la memoria**, olvidos en la letra de las canciones, (si leen o no la letra de éstas)²¹⁵, olvido en la línea melódica...
- c) **El lugar y el tipo de escucha**. La gestualidad no es la misma si cantan en el rancho, entre amigos, si cantan en el rancho entre “desconocidos”, o si cantan en uno o en otro lugar del rancho o bien, si cantan fuera del rancho, en algún centro cultural “oficial”.

²¹⁵ lo anterior presenta un fenómeno interesante, ya que en 1991 la Dirección General de Culturas Populares editó un cancionero que recoge algunas de las canciones cardenches más conocidas, recopiladas de boca de los propios cardencheros. Algunos de ellos olvidaron, si bien no todas, sí algunas canciones o partes de las letras que ellos mismos ayudaron a “rescatar”, y ahora cantan con cancionero en mano. (“Nadie sabe para quién trabaja” –dice el dicho-).

En este sentido también es importante destacar la dicotomía oralidad-escritura, que según las teorías de MacLuhan, determinan no solamente los modos de organización social sino también los modos de codificación de la realidad. Si bien en el caso de la canción cardenche no podemos hablar de una “oralidad pura”, la dicotomía entre escritura y oralidad, no funciona como un establecimiento de polos opuestos, sino como parte de un *continuum* no siempre idéntico (hay ocasiones en las que, para cantar, se lee el cancionero y otras no) y la razón de este “implemento literario” se debe más a una cuestión de memoria que a una estrategia de transmisión e interpretación. Hemos podido comprobar que la relación enseñanza/aprendizaje se realiza a través de la oralidad y no mediante el “estudio” del cancionero. Sin embargo, se pudo observar que desde antes de la incursión de los Institutos de Cultura en la zona, los cantadores consideraban valiosas las letras de sus cantos y ya entonces “guardaban su tradición” por escrito, tal es el caso de Don Eduardo Elizalde y Doña Hortensia Valles quienes tenían escritas en “su diario” las letras de las cardenchas. Desafortunadamente ninguno de estos dos registros se conservan.

- d) **El uso de “pastilla”**²¹⁶
- e) **Los aspectos emocionales.** Si alguna canción les recuerda a alguien especial, algún suceso que les motive a la risa, a la nostalgia o al llanto.
- f) **El tipo de repertorio,** que relacionado con el inciso anterior, también guarda relación con el aspecto emocional.

1.1.1 Las metáforas del cuerpo

Hacer referencia a la gestualidad no sólo significa reflexionar sobre el lenguaje no verbal. Discurrir sobre el cuerpo y el gesto es también usar la palabra, esto es, hablar de metáfora.

Como sabemos, la metáfora ha transitado caminos poéticos desde la retórica clásica hasta Roman Jakobson (entre otros); ha sido útil también su función persuasiva, y más allá de adornar discursos se funda como herramienta eficaz de conocimiento y como una manera de pensar el mundo y, por supuesto, de *sentir* la voz.

Tres razones nos detienen, pues, para hablar de ella en este apartado: 1) la voz es invisible, 2) la metáfora es creativa, y a través de ella 3) lo desconocido se hace conocido.

- 1) **La voz es invisible.** Imágenes, conceptos, experiencias, sensaciones y percepciones nos ayudan a aprehender el canto, a hablar de él. Allí donde el concepto se detiene aparece la metáfora, y como señala el filósofo Carlos Guevara, ésta es lanzada hacia delante para captar una realidad que se escapa del saber, pero que no puede, no *debe* –sería demasiado peligroso–, quedar fuera del discurso. No en balde *meta-fora* es “llevar más allá”. (Guevara 1994:1) Con lo cual hacemos con las maneras de convivir con el canto es traer a la metáfora, “más acá”, es decir, aprehender la relación que los cardencheros tienen con sus sensaciones, con su cuerpo y con su sonido.

²¹⁶ Sobre “la pastilla” ver apartado 1.3.1 de este capítulo

- 2) **La metáfora es creativa.** Crea estructuras imaginativas, que surgen como resultado de una intuición en el momento en que se realiza el canto a un nivel orgánico de ejecución, (la voz de arrastre es “la más ancha”, nos decía Don Juan haciendo uso de una metáfora espacial para describir su voz), pero también se vuelven clave referencial de un contexto. Así, la capacidad creativa de la metáfora atribuye a éste una función cognitiva. A partir de una realidad determinada, de circunstancias específicas, se crean similitudes, que sólo funcionan en la época y en el lugar en el que nacen. Al ser creativa, la metáfora nos permite conocer un mundo y las maneras en que los individuos se relacionan directamente con él, con las cosas en sí mismas, pero además con otras que, perteneciendo a campos distintos, son emparentadas con sus similitudes a través del imaginario de la cultura. Sin ir más lejos, tal es el caso del significado del nombre con el que son designadas estas canciones.
- 3) **Lo desconocido se hace conocido.** Una metáfora es una proyección conceptual, y pertenece a un conjunto de correspondencias que se establecen entre dos tipos de elementos, unos que se ven y otros que se ocultan. Lo cual nos lleva a transitar sin duda por caminos hermenéuticos. Sin embargo, ya que las metáforas están basadas en hechos prácticos, en experiencias de la vida cotidiana –como dijera Lakoff y Johnson²¹⁷, éstas se muestran con cada entonación y en cada uno de los muchos movimientos que realiza el cuerpo cuando canta y cuando calla.

Las conceptualizaciones creadas por los cardencheros, por metafóricas, ayudan a entender la relación que ellos y ellas tienen con su propio canto. Es muy probable que, de tan integradas que las tienen en su cotidianidad, ni siquiera se han dado cuenta de que las usan cuando hablan de cantar.

²¹⁷ Me refiero por supuesto al texto *Las metáforas de la vida cotidiana*, (cfr. Lakoff y Johnson 1986)

De entre las metáforas musicales en las que el cuerpo juega un papel determinante, señalo las siguientes que ciertamente no son las únicas, pero sí las que se han localizado como más frecuentes en los encuentros realizados con los cardencheros y cardencheras:

Presento únicamente las más usuales:

- “Empezaban a entonar sentados y se paraban y le **rasgaban** a las canciones, puras cardenchas bonitas (...)”²¹⁸.
- Montserrat: ¿Y usted oyó las canciones cardenchas?
Don José Villegas: Sí, pos allá en Sapioriz ¡no hay otra cosa!, **se raspa el dulce**, se raspaba, ya se murieron los viejos”²¹⁹.
- “Y como **tenía buen buchote**, se oía bien bonito”²²⁰.
- “Yo también me **arribiataba** con los señores, yo me **arribiataba** (a cantar)”²²¹.
- “(...) estaban cantando unos y si a aquel le gustaba decía -“**suéltemela a mi**”- y se arrimaba y se **metía** a cantar”²²².
- “y *ai*’ van abrazadas **a todo galillo**, a cante y cante”²²³.
- “y aprendió y ya **jalaba** bonito”²²⁴.
- “me iba yo con ellos tooooooooooda la noche cantando, en ratitos paraba uno (...) descansábamos en ratitos y en ratitos otra vez **le pegábamos**”²²⁵.

²¹⁸ Entrevista a Doña Marianita García, Sapioriz, Durango 18 de enero de 2000

²¹⁹ Entrevista a Don José Villegas. Sapioriz, Durango 15 de enero de 2000

²²⁰ Entrevista con Don Beto Antúnez, Sapioriz Durango, 18 de enero de 2000

²²¹ Entrevista con Doña Marianita, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

²²² Entrevista con Doña Marianita, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

²²³ Entrevista con Doña Marianita, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

²²⁴ Entrevista con Don Juan Sánchez. Sapioriz Durango 24 de mayo de 1998

El siguiente esquema señala estos conceptos:

CONCEPTO	SON METÁFORAS DE CANTAR
rasgarle	
tener un buen buchote	
arribiatar (echar el cuerpo hacia delante, aventarse, animarse, perder la vergüenza)	
soltar	
meterse	
a todo galillo	
jalar	
pegarle	

Esquema 4. Concepto y metáforas de cantar

Los atributos de la voz, también cobran carácter metafórico. La voz de arrastre suele ser referida mediante metáforas de amplitud y expansión [Don Juan abría los brazos y ampliaba el torax cuando me definía su voz], pero también de voz “carrasposa” (por grave) y de voz “base” (que se arrastra) dentro de la estructura polifónica. De ahí los calificativos de Marrana y Arrastre con los que se le identifica. Para definir a la contralta, Don Lupe y Don Toño hablaban de una voz “ladina” que bien puede ser definida como “aguda” pero también como “engañosa”.

De esta manera, las cualidades de la voz *toman cuerpo*; es decir, la voz y la persona quedan identificados dentro del mismo nivel de metonimia, y dirán: “ahí viene la marrana”, cuando ven que Don Juan se acerca, o bien, que Genaro es muy ladino, y por supuesto, sólo estarán haciendo referencia a su voz:

²²⁵ Entrevista con Doña Marianita, Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998

“Sí, Genaro, ese es más ladino, y Don Juan tenía su voz natural, el arrastre, la marrana (...).”²²⁶

Los procesos metafóricos entendidos como caminos cognitivos nos acercan a la realidad, nos enfrentan con la historia y con la cultura en que éstos se inscriben y se postulan. Evidentemente entre más *cerca* se esté de la cultura mejor se *asirán* sus conceptos.

Esta base corporal integrada por las experiencias perceptuales del entorno, pero también por músculos, esfínteres, paladares, labios, glotis, esquemas de imaginación y proyecciones metafóricas nos muestran de manera evidente que la experiencia musical no se puede vivir sino en el cuerpo, incluso cuando la gestualidad es aparentemente más sutil, discreta o aparentemente poco extrovertida, su presencia siempre revela un “estado de ser” en donde los pálpitos, los ritmos respiratorios, la emoción y la razón, vuelven a encontrar voz en el terreno común del cuerpo: lugar donde el sonido es.

1.2 Técnica y estética del canto. (Perspectiva ética (*etic*))

¿Cómo es que, teniendo las mismas posibilidades fisiológicas, cada cultura crea expresiones vocales tan diversas y a veces tan radicalmente opuestas?.

La voz se ciñe a la cultura, a las necesidades del espacio en el que se desarrolla, al sitio en el que nace, al lugar en el que se produce su canto, y al entorno en donde pretende ser escuchada. Las orientaciones estéticas de la cultura, de la sociedad y de la historia harán que cada cantor desarrolle una técnica que privilegie lo que para su contexto es importante y necesario. La voz devela el juego invisible de mostrarse a sí mismo al tiempo en que nos revela, cual espejo, el reflejo de lo que, de una u otra manera, todos somos.

En el canto cardenche no existe una codificación rigurosa de “reglas” vocales de emisión, en parte porque cada cantor imprime su forma personal de canto de acuerdo a sus propias características fisiológicas, a sus referentes estéticos, a sus herencias culturales, etc. Sin embargo, hay ciertos rasgos específicos que se presentan como constantes características que nos permiten hablar de una “técnica vocal cardenchera”, entendiendo a ésta no como un cúmulo de parámetros fijos sino como un *modo de*

²²⁶ Entrevista personal con Don Toño Valles Luna, Saporiz, Durango, 14 de enero de 2000

hacer, que evidencia la manera en que se realiza el canto en función de lo que se quiere hacer con él desde el momento histórico en que se encuentra y se manifiesta, a partir del cúmulo de memoria histórica con que se cuenta y de las estrategias poéticas que cada cantor ponga en su voz.

“Toda música étnica, nos señala Simha Arom, independientemente de su función social, construye una sistemática. Como una lengua, ella está dotada de una gramática y, en este sentido, sancionada por reglas que sostienen una teoría, incluso cuando ésta es, casi siempre, implícita” (1985, intr.:18.)²²⁷.

En el caso de las formas de emisión vocal de los ejemplos estudiados, encontramos ciertas características recurrentes:

- Empleo de glissandos.
- Vibrato ocasional y siempre de corta amplitud.
- Continuos “quiebres de voz”.
- Emisión faríngea.
- Ataque vocal directo sobre la zona aguda - ataque vocal mediante glissando.
- Tránsito ocasional entre los mecanismos vibratorios (laríngeos) 2 a 3.
- Fluctuación en la altura de las notas.
- Empleo de los mecanismos o modos vibratorios 1 y 2.

Vayamos por partes:

1.2.1 Emisión vocal

La voz humana posee una gran extensión que va de los sonidos subgraves hasta los sobreagudos más extremos. Para lograr la producción de estos sonidos, fisiológicamente, la laringe tiene que adaptarse a cuatro diferentes “modos o mecanismos vibratorios” como los llama la musicóloga Michèle Castellengo (cfr.

²²⁷ Es mi traducción; en el original se lee: “Toute musique ethnique –indépendamment de sa fonction sociale- relève d’une systématique. Comme une langue, elle est dotée d’une grammaire et, à ce titre, sanctionnée par des règles que sous-tend une théorie, même si celle-ci est presque toujours *implicite*.”

Castellengo.1991:155)²²⁸. Ella misma apunta que, a pesar de que estos movimientos laríngeos son conocidos desde hace mucho tiempo, no fue sino hasta mediados del siglo XIX, aproximadamente, que comenzaron las primeras descripciones, desde un plano más “objetivo”, de este suceso vocal de transiciones y rupturas. Hasta ese momento nunca antes se habían podido observar la vibración de las cuerdas vocales (ver esquema 5. Mecanismos o modos vibratorios).

Así entonces, se reconocen 4 mecanismos o modos de emisión vocal: El modo 0 corresponde al extremo grave y también es conocido como *strobass*. Un ejemplo de éste son las salmodias budistas del Tibet o los cantos *dshambukware* de Nueva Guinea, ciertas emisiones de voz de Diamanda Galas, etc. El modo 3 también llamado *sifflet* o silbido, es utilizado para la producción de sonidos extremadamente agudos; éste suele ser conseguido fácilmente por los niños, y entre los ejemplos musicales están los de las cantantes Imma Zumak de Perú, Sainkho de Mongolia, Zazali de Canadá, o la salmantina Fátima Miranda.

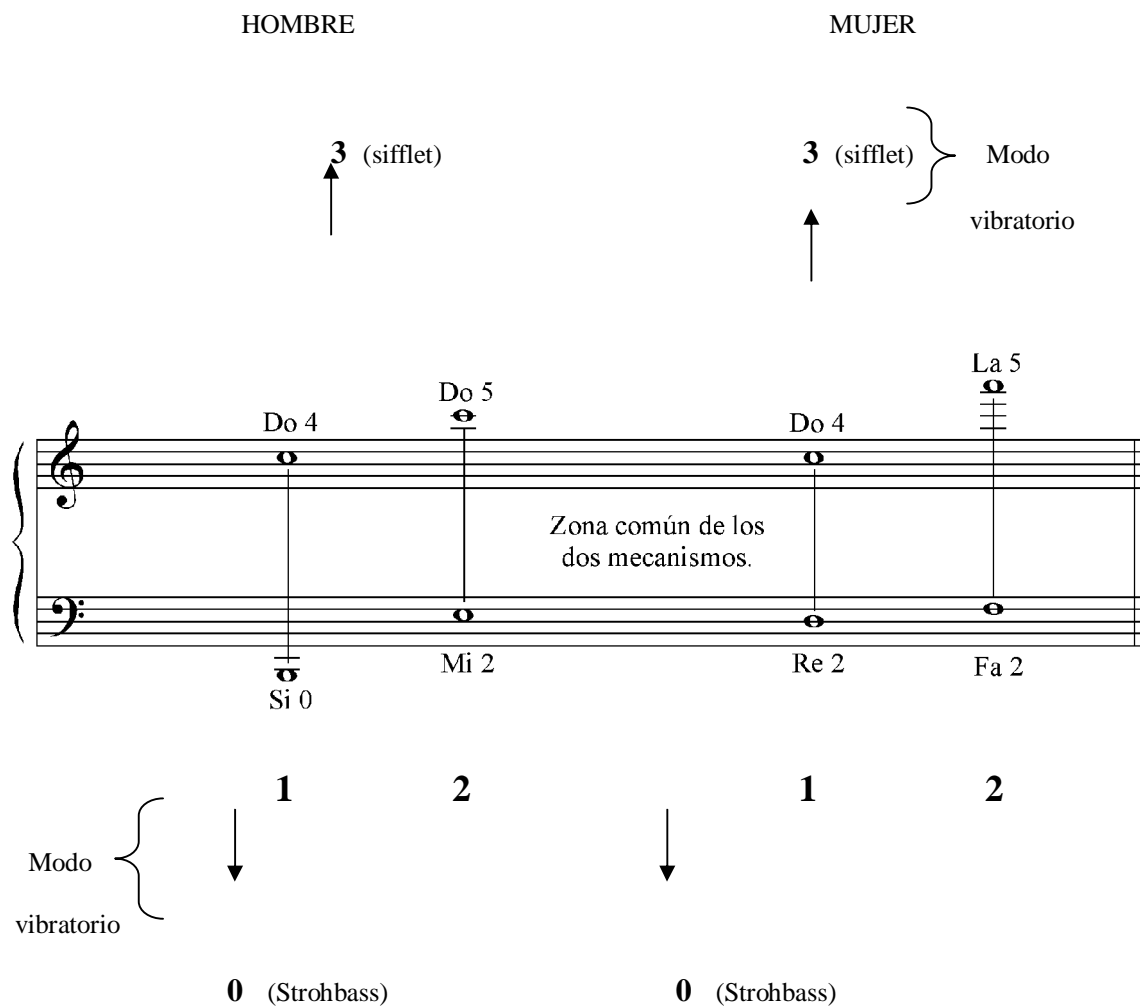
Los mecanismos laríngeos 1 y 2 son los que emplean la mayoría de las culturas musicales. La extensión de su registro no es fija y puede ser regulada por el entrenamiento muscular, por lo que el desarrollo en su extensión está muy vinculado con las necesidades funcionales y estéticas de cada tiempo histórico y de cada cultura.

Si bien existe una zona común entre los modos vibratorios 1 y 2, durante la transición entre uno y otro se experimenta una ruptura en la emisión. La sensación es la de no “alcanzar la nota” porque “se cierra la garganta”. Lo anterior no es más que la señal que indica que se está efectuando un cambio en el funcionamiento de la glotis y que la voz tiene que encontrar sitio en algún otro recoveco laríngeo.

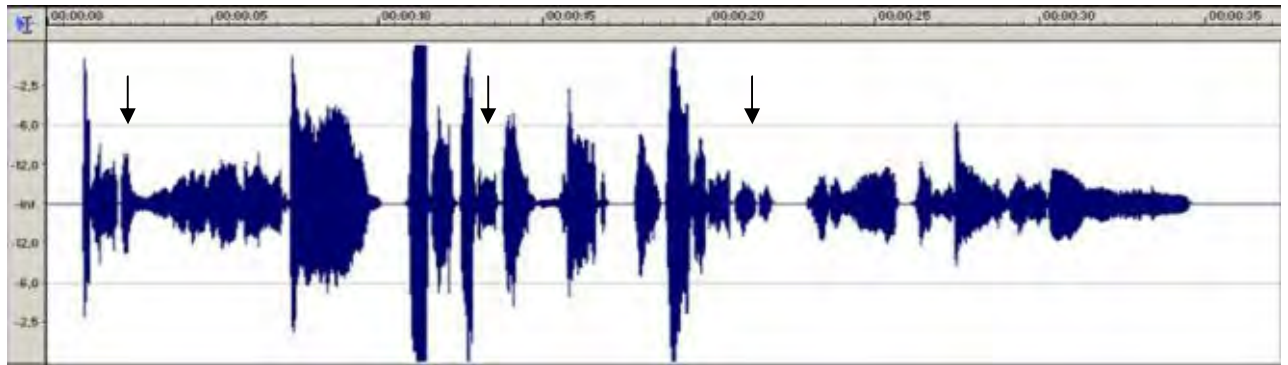
Dentro del estudio del canto occidental de conservatorio, por ejemplo, cuyo repertorio está construido dentro de los modos vibratorios 1 y 2 los lugares de transición entre un mecanismo (o modo) y otro son identificados como: “el paso de la voz”, y uno de los mayores empeños de la estética del canto académico occidental consiste en “igualar” ese “paso” para hacer inaudible esta discontinuidad (que por otro lado es fisiológicamente inevitable).

²²⁸ estos 4 modos de emisión vocal son denominados también como “mecanismos fonatorios” (cfr. Zemp 1996:14)

Los cantores cardencheros emplean también los mecanismos vibratorios 1 y 2 sin prejuicio alguno de “dar ese paso” y romper la emisión, por el contrario, el desgarró vocal, el “desgañite” - como ellos dicen- forma parte de la estética de su cantar, y éste no sólo es fisiológico, sino también emocional. Estas son canciones dolorosas así como la espina clavada del cardenche (Ejemplo.1).



Esquema 5. Mecanismos o modos vibratorios (cfr. Castellengo Michèle, 1991:157).



Ejemplo 1. Emisión faríngea constreñida (“desgañite”) en transición de modos vibratorios en voz de contralta²²⁹

Los modos vibratorios corresponden a distintas maneras de posturas laríngeas y no deben confundirse con el concepto de registro. Éste suele definirse simplemente como la extensión vocal de un cantante²³⁰. Sin embargo, este concepto tiene significados muy diversos:

1. Cuando el concepto “registro” se entiende como “extensión de la voz”, suele decirse también que a lo largo de ésta el timbre permanece idéntico dando lugar a ciertos “pasos” en donde se produce el cambio. Así, se habla de tener varios “registros” separados por ciertos “pasos” (Cornut 1985:77).
2. También suele ser empleado para diferenciar los distintos tipos de voces: soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo, categorías éstas empleadas por la cultura europea.
3. Relacionado con su aspecto tímbrico, un registro vocal combina dos fenómenos: el mecanismo de producción del sonido y su transformación con los resonadores (Castellengo, 1991:156).

²²⁹ canta Don Genaro Chavarría *Al pie de un árbol* (Palacios, 2000) Sapioriz, Durango. Ejemplo sonoro No. 1

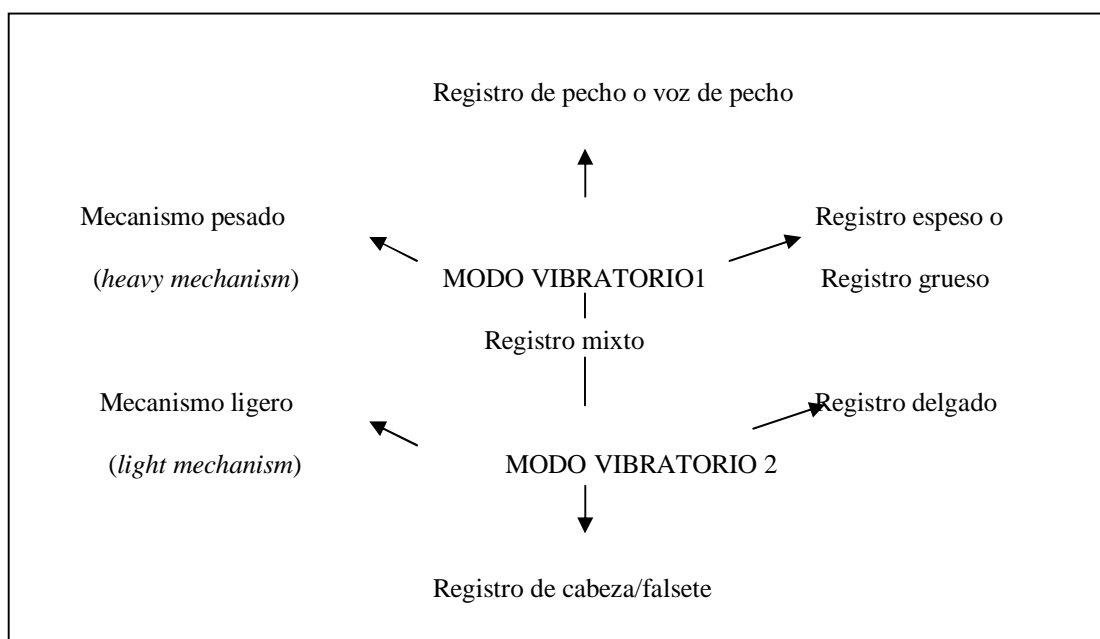
²³⁰ Tal como ha sido definido en el apartado 2, 2.2 Las voces, del capítulo anterior

Debido a que al emitir sonidos, a lo largo de toda la extensión vocal, se tiene la sensación de que la voz experimenta distintos sitios de resonancia, algunos autores han creado otros términos para definir tal experiencia. Así, se habla de “voz de pecho” para distinguir las emisiones de sonidos graves y de “voz de cabeza” (en laringes femeninas), o “voz de falsete” (en laringes masculinas) para las emisiones de sonidos agudos.

Entre otras nomenclaturas que han identificado y señalado las diferencias entre zonas “agudas” y zonas “graves”, están las conocidas como *heavy mechanism* (mecanismo pesado) y, *light mechanism* (mecanismo ligero), a los cuales los franceses han identificado también como *registre épais* (registro espeso o grueso) y *registre mince* (registro delgado), basándose en el aspecto visual de las cuerdas vocales.

En resumen, podemos deducir por correspondencia que el mecanismo o modo vibratorio 1, en su zona más grave, suele ser considerado también como “registro de pecho”, mecanismo pesado (*heavy mechanism*), y registro espeso o grueso (*registre épais*); mientras que el mecanismo o modo vibratorio 2 en la zona aguda es identificado a su vez con categorías como “registro de cabeza/falsete”, mecanismo ligero (*light mechanism*) y como registro delgado (*registre mince*). Ambos con una “zona común” entre uno y otro, conocida también como “registro mixto (ver esquema 6). En cualquier caso, lo anterior nos indica dos tipos fundamentales de vibración laríngea. Sin embargo hemos de tener presente que los mecanismos vibratorios son 4 y no únicamente 2²³¹.

²³¹ Debido a la gran desventaja en que se encuentran los estudios sobre técnicas vocales de culturas de tradición oral, en comparación con la amplia bibliografía existente sobre canto occidental, las posibilidades vocales de otras culturas tienden a reducirse de manera impresionante. Como sabemos el canto occidental, esto es clásico o lírico, como también suele llamarse, tiende a desarrollar su técnica bajo cuatro principios básicos: la potencia de la voz, la búsqueda del agudo, la homogeneidad y “pureza” de la emisión. Así, la voz con aire, el sonido aspirado, el vibrato irregular, la búsqueda de la ruptura en los modos vibratorios 1 y 2 (*yodel*) y un largo etcétera, suelen no mencionarse y en el caso de hacerse, son considerados como “defectos vocales” a evitar.



Esquema 6. Registros vocales y modos vibratorios

Considerando que los conceptos de modos vibratorios son más objetivos como designadores de la amplitud laríngea, éstos serán utilizados para estudiar las voces cardencheras.

El concepto de registro será entendido como la extensión específica en que sucede cada voz y en la que encuentra su rol particular dentro del entramado polifónico (Contralta, Fundamental y Arrastre). Esta concepción guarda relación con las nociones de timbre y tesitura²³².

1.2.2 Formas de emisión vocal.

El resultado *esthesico* de una emisión vocal tiene una relación importante con el timbre de cada voz, y éste, a su vez, depende de las particularidades de cada caja de resonancia, del tipo de cuerdas vocales, del modo personal de vibración y de la constitución laríngea con la que se nace. Por lo que el timbre es algo intrínseco (e irremediable) a nosotros mismos. Hay además un timbre, digamos, extrínseco, esto es, modificable según las circunstancias fisiológicas y las técnicas vocales aprendidas.

²³² tesitura es el conjunto de notas que puede emitir “cómodamente” una persona.

Entre los cardencheros existe un reconocimiento por la “sonoridad” específica de cada voz (y no sólo por la cantidad de notas que se puedan cantar). Tanto Don Genaro como Don Toño son tenores, y los dos tienen, potencialmente, la misma posibilidad de sonidos a emitir; sin embargo, el “color”²³³ específico de sus voces es lo que hace que Genaro sea contralta y Don Toño, fundamental. En este reconocimiento del “color sonoro” de cada voz (y no sólo de las notas del registro), encontramos un rasgo importante de la estética cardenchera.

Genaro canta contralta, porque tiene la voz “mas ladina”²³⁴ que Don Toño – como ellos señalan-; esa característica hace que Don Genaro también cante la voz de arrequinte y no así Toño.

2. Emisión por “golpe de glotis”²³⁵

En los ejemplos 2 y 3 el “golpe de glotis” hace referencia al tipo de ataque de la nota. Escuchamos que esta emisión semeja un “quiebre de voz”. El ataque preciso de un sonido suele efectuarse mediante la coordinación de los músculos aritenoides y cricoaritenoides (principalmente). Cuando la manera de iniciar el canto resulta de una desincronización de dichos músculos, se consigue una modificación en la altura del sonido.

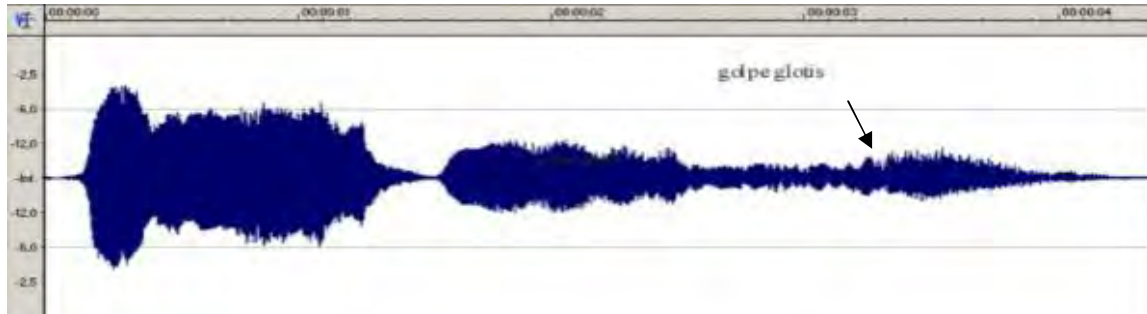
Este tipo de emisión está determinado por un movimiento laríngeo rápido. Como observamos, el sitio donde la voz realiza el “golpe de glotis” corresponde, estructuralmente, a la formación de una apoyatura breve (do *becuadro*) para conseguir la ornamentación de final de frase. En este mismo ejemplo, a diferencia de la fundamental (Ejemplo 2), la contralta, quien también realiza la ornamentación de final de frase, no consigue tal melisma mediante una emisión por golpe de glotis, ya que la formación del adorno, en su caso, es efectuada mediante un movimiento lento (puede escucharse el contorno melódico “desfasado” con respecto a la fundamental). Sin

²³³ El timbre se ha denominado con frecuencia como “el color del sonido”, o “color sonoro”; en ciertas lenguas se expresa, con esta connotación, literalmente: *Klangfarbe* en alemán, *varnam* en hindi, o *Magananzo hangzine* en húngaro. *cfr.* Chion, Michel (1999:208)

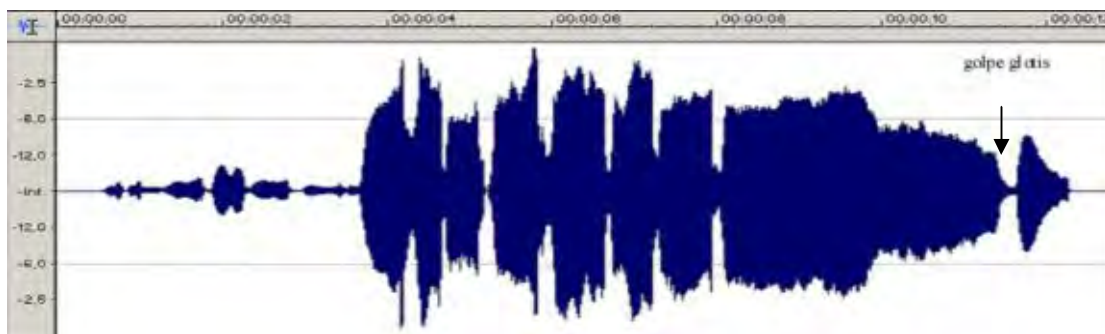
²³⁴ Entrevista con Don Toño Valles. Sapioriz, Durango, 14 de enero de 2000

²³⁵ como sabemos, la glotis es el espacio entre las cuerdas vocales; por tanto, en un sentido real no hay tal “golpe”, se retoma aquí este término “metafórico”, del amplio glosario de la música “lírica”, para describir la forma de atacar una nota con la ayuda de las “cuerdas vocales falsas” que se unen y luego se separan con rapidez para producir el sonido.

embargo en el ejemplo 3, es la contralta quien realiza un movimiento laríngeo rápido para conseguir la apoyatura de final de frase, como escuchamos, ésta también se consigue mediante una emisión por “golpe de glotis”.



Ejemplo 2. Quiebre de voz en emisión por “golpe de glotis” en voz de fundamental ²³⁶



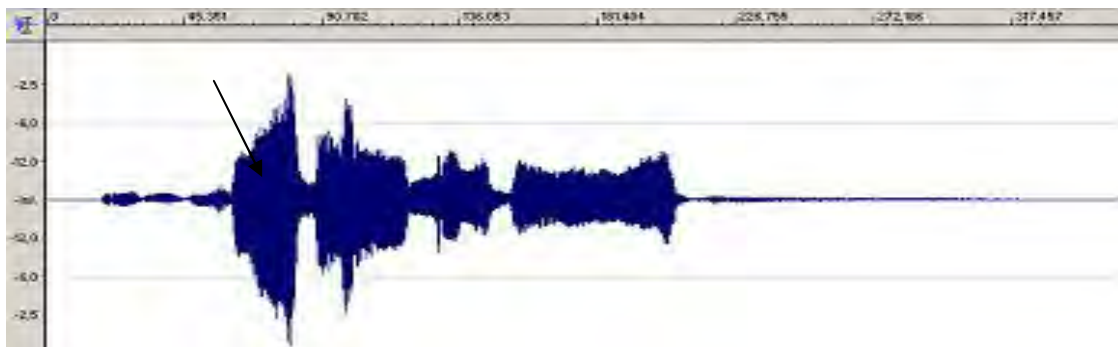
Ejemplo 3. Quiebre de voz en emisión por “golpe de glotis” en voz de contralta ²³⁷

²³⁶ Canta Don Toño Valles. *Chaparrita por tu culpa*, grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No.2

3. Emisión por constricción faríngea.

Esta suele realizarse como respuesta laríngea durante la transición de un cambio vibratorio a otro. Es frecuente además que tenga relación con la utilización de intervalos disjuntos, ya que en este “salto” la laringe tiene que adaptarse a la ruptura que supone el pasar de un modo vibratorio a otro, provocando que la faringe se constriña. En ocasiones, el intervalo superior suele realizarse en la transición de los modos vibratorios 1 y 2 (voz de falsete), como veremos en otros ejemplos, pero también es frecuente que los cardencheros continúen con el mismo tipo de emisión haciendo una presión sobre el sonido para que éste no se rompa. (Ejemplo. 4).

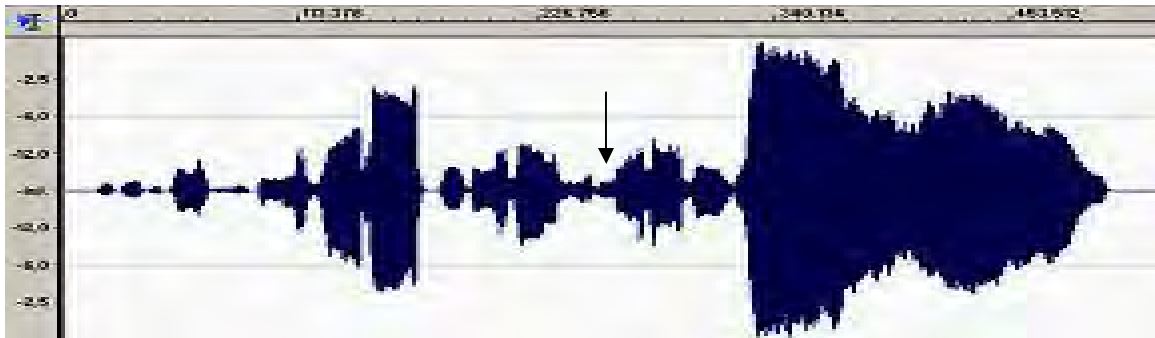
Debido a que la emisión vocal en el canto cardenche tiene un apoyo fundamentalmente faríngeo, es muy frecuente que no sólo ante los cambios de altura se tienda a “apretar la garganta”, incluso el olvido en la letra del texto o cualquier otra eventualidad imprevista posibilita un tipo de “voz constreñida”, ya que estas circunstancias conllevan a realizar una emisión con la laringe demasiado alta (Ejemplo 5). El resultado acústico es el de una voz quebrantada, que deviene elemento característico de este tipo de canto.



Ejemplo 4. Emisión por “constricción faríngea” en cambio de modos vibratorios en voz de contralta²³⁸

²³⁷ Canta Don Genaro Chavarría *Jesusita me dió un pañuelo*, grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No 3

²³⁸ Canta Fidel Elizalde *Yo ya me voy amigos míos*, grabación personal 2000. Ejemplo sonoro No. 4



pa - ñue - los [ñ... ms] a la mu - jer. _____
 ...on car - ti - tas y pa - ñue - los en - ga - ña - mos a la mu - jer. _____

Ejemplo 5. Emisión por “constricción faríngea” en voz de contralta por olvido de letra ²³⁹

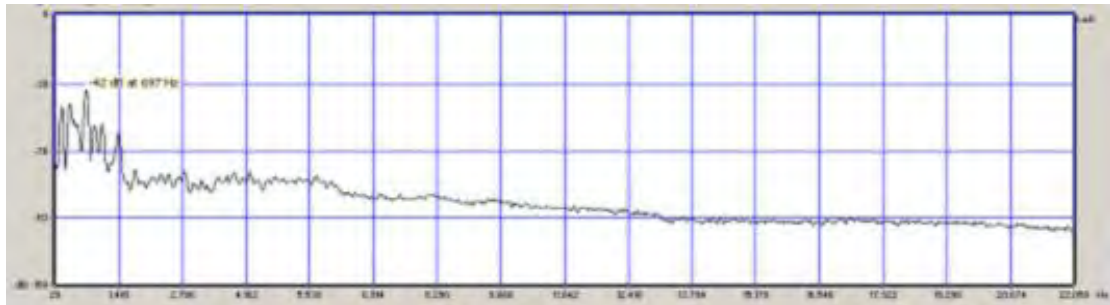
4. Trémolo y vibrato

El vibrato no es una característica común en las cardenchas; sin embargo, éste puede llegar a darse más como una cualidad particular de ciertas voces que como un rasgo específico de la canción cardenche. Suele ser común que debido a la edad, las personas mayores no sostengan el sonido con firmeza y que les “tiemble la voz”, con lo cual no es raro que encontremos algunas fluctuaciones de altura dentro de un mismo grado (ej. 6). Sin embargo, los vibratos realizados siempre suelen ser regulares y de ámbito estrecho (no sobrepasan el medio tono), con lo cual muchas veces pasan desapercibidos.

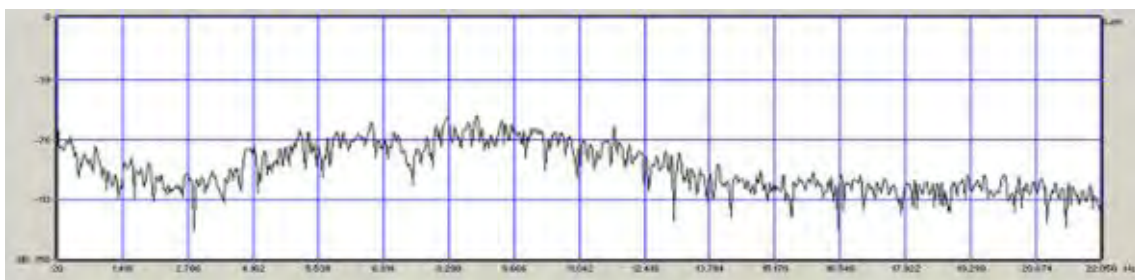
En el sonograma siguiente (ej 7), observamos que la amplitud de la onda en el primer recuadro corresponde a un cambio en la altura del sonido. El movimiento producido en el primer recuadro del sonograma representa a la voz efectuando un salto interválico de 3M para preparar la nota tenida, en este caso, con vibrato.

²³⁹ Canta Don Genaro Chavarría *Jesusita me dio un pañuelo*, grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No. 5

Cuando los finales de frase son predominantemente melismáticos, es muy frecuente que los adornos cadenciales se efectúen a modo de trémolo, con lo cual solemos escuchar una emisión laríngea rápida mediante sucesión de semitonos ascendente-descendentes que va *rallentizándose* progresivamente hasta conseguir la ornamentación de final de frase. (ej.8)

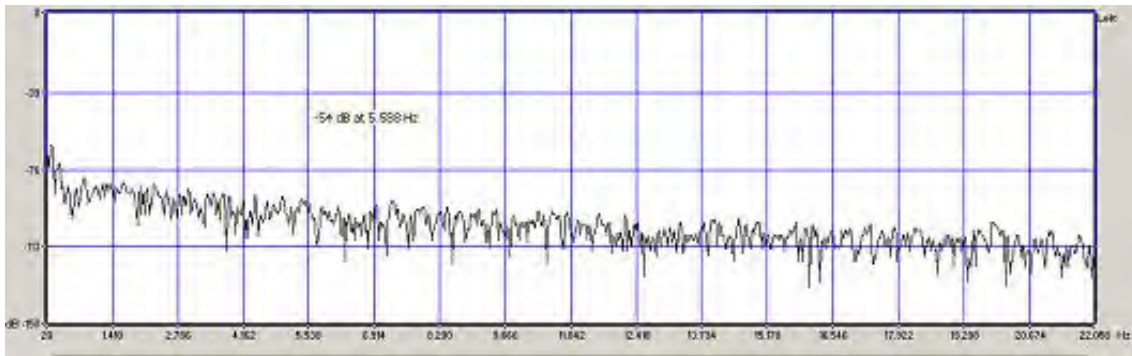


Ejemplo 6. Vibrato en voz de fundamental²⁴⁰



Ejemplo 7. Trémolo en voz de contralta²⁴¹

²⁴⁰ Canta Don Toño Valles *Yo ya me voy amigos míos*, grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No. 6

Ejemplo 8. Trémolo en voz de contralta²⁴²

5. Glissandos

La voz humana, al no ser un instrumento de “sonidos fijos”, evidentemente puede transitar por minúsculos espacios sonoros que van más allá de los convencionalismos establecidos del sonar de nota a nota o de tono a semitono.²⁴³ Las emisiones vocales cardencheras son ricas en sonidos *glissados* de tipo ascendente y descendente que impiden una determinación de alturas fija. Las tres voces suelen realizar los glissandos ascendentes para conseguir saltos interválicos agudos, por lo que éstos suelen ser más característicos en la contralta, pero no exclusivos de ésta.

Al deslizar la voz de manera progresiva se evita la ruptura que supone el paso de un modo vibratorio a otro, impidiendo así un cambio brusco en los músculos laríngeos; sin embargo, la producción de glissandos no sólo tiene una función fisiológicamente oportuna para facilitar la emisión en una zona vocal de transición, sino que, además, es un rasgo imprescindible a nivel de preferencia estética en el caso cardenche.

²⁴¹ Canta Pablo García *Al pie de un árbol* (Vázquez (coord.), 1978, 4ª ed. 2002). Ejemplo sonoro No. 7

²⁴² Canta Fidel Elizalde *Yo ya me voy a morir a los desiertos* (Kuri, 1986) Ejemplo sonoro No. 8

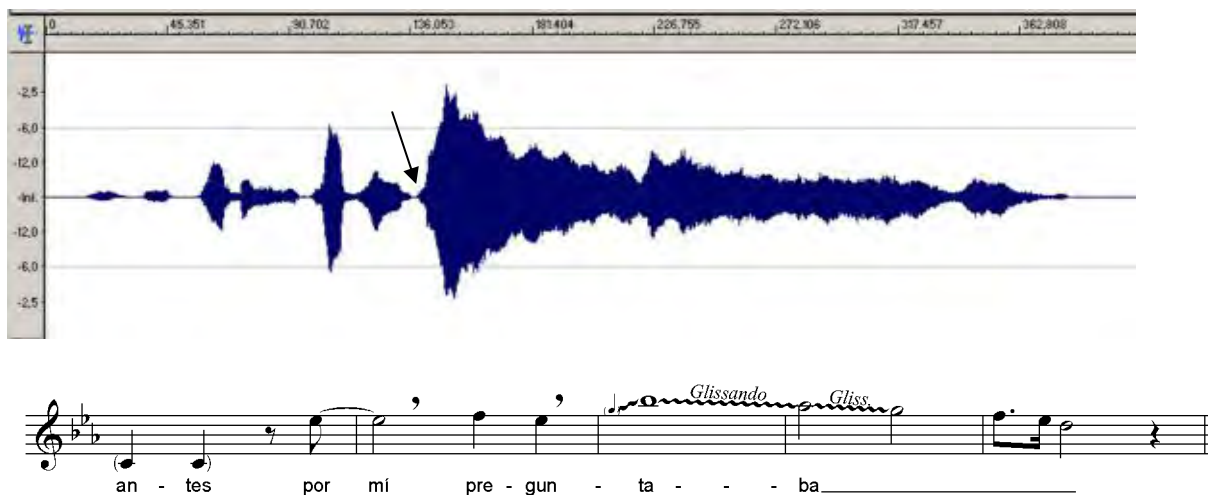
²⁴³ Ya Alexander J. Ellis con la invención de la medida en cent se percató de la riqueza que se escondía entre nota y nota, sorteando así la convención del temperamento de 12 sonidos (recordar que un cent es la centésima parte de un semitono. Así, entre un do y un do# tenemos 100 cents y en una octava de 12 semitonos tendríamos 1200 cents).

Todos los finales de frase suelen realizarse con algún tipo de glissando descendente. Incluso es frecuente que una misma frase presente un glissando ascendente a nivel de salto interválico y un glissando descendente de tipo ornamental; y digo ornamental, porque efectivamente existen pasajes vocales en los que como necesidad técnica de emisión ya no es necesario realizarlos. Después de una emisión aguda la laringe ha tomado su sitio y podría descender melódicamente conservando esta misma posición laríngea. De esta manera, si así se quisiera, podría evitarse el glissando sin embargo, vemos que éste se mantiene y se procura, aunque fisiológicamente no “facilite” emisión alguna (ver ej. 9 y 10).

The image consists of two parts. The upper part is a spectrogram showing the frequency spectrum of a vocal phrase. The vertical axis represents frequency in kHz, ranging from -2.5 to -12.0. The horizontal axis represents time in seconds, from 00:00:00 to 00:00:10. Two arrows point to specific features: one to a rising section labeled 'glissando ascendente' and another to a falling section labeled 'glissando descendente'. The lower part is a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major, 3/4 time. The lyrics are 'quien la quie - re le - van - tar'. The score includes triplets and glissando markings in the vocal lines.

Ejemplo 9. *Glissando* ascendente en voz de contralta y fundamental, y *glissando* descendente en las tres voces ²⁴⁴

²⁴⁴ Cantan Don Genaro Chavarría, Don Toño Valles y Don Guadalupe Salazar. grabación personal. *Jesusita me dio un pañuelo*. Ejemplo sonoro No. 9

Ejemplo 10 Ataque vocal mediante glissando en voz de contralta²⁴⁵

6. Transición entre mecanismos o modos vibratorios 1 y 2

Esta voz es conocida comúnmente como “voz de falsete” y suele emitirse para extender los límites agudos de la voz²⁴⁶. La formación de la voz está ligada a una serie de contracciones de los ligamentos que obturan el orificio glótico y que modifican la presión de la cavidad faringo-bucal, afectando, además, a la frecuencia del sonido. Estas contracciones son dirigidas por los nervios recurrentes, los nervios motores de la laringe. Cuando se realiza una emisión con “voz de falsete” o voz de “cabeza”, los nervios recurrentes reciben un doble influjo nervioso desfasado que comunica vibraciones alternativas a las cuerdas vocales. A este fenómeno se le llama régimen recurrencial bifásico, y su resultado es comparable a la producción del armónico 2 (cfr. de Candé Roland, 2003:195)²⁴⁷. Las voces cardencheras realizan una importante alternancia entre emisión de garganta y falsete, aunque, si bien en la mayoría de los casos los saltos interválicos que suponen un cambio entre modos vibratorios suelen darse venciendo el impedimento que supone la ruptura y forzando al máximo la emisión con gran energía, también es usual que al encontrarse con el obstáculo laríngeo de un intervalo agudo el mecanismo cambie y se pase a la “voz de falsete”.

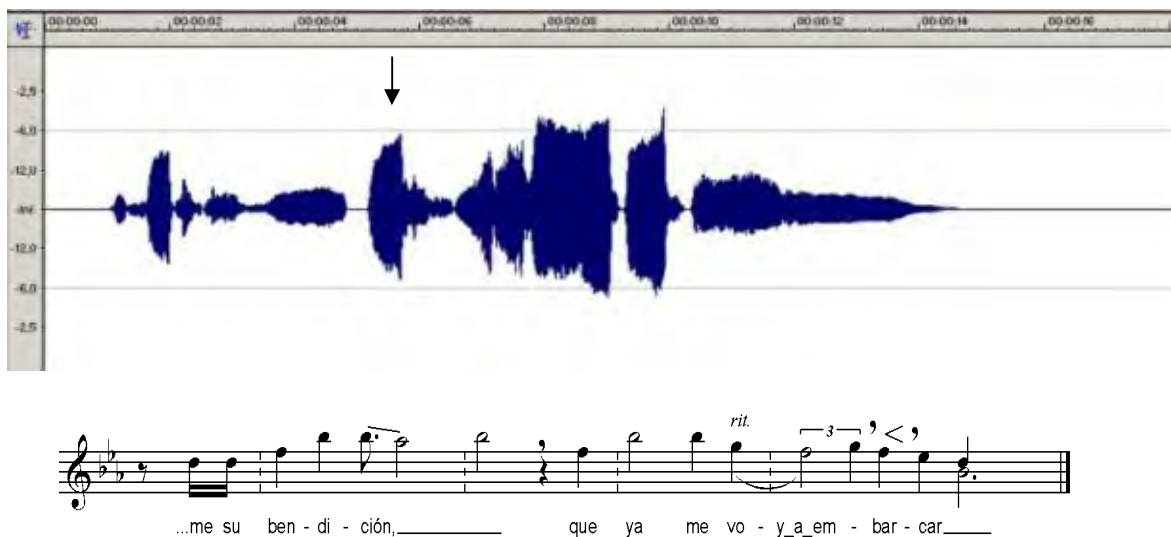
²⁴⁵ Canta Don Genaro Chavarría *Chaparrita por tu culpa*, grabación personal. Ejemplo sonoro No. 10

²⁴⁶ O por pertinencia estética, como en el caso del son huasteco, por ejemplo.

²⁴⁷ El mundo del canto académico ha considerado la voz de falsete como un defecto; sin embargo. en muchas de las manifestaciones vocales de la música mexicana éste es incluso muestra de virtuosismo y cualidad intrínseca de ciertos estilos vocales; baste escuchar un son huasteco o recordar a Chava Flores cuando cantaba: “Yo tenía un chorro de voz, yo era el amo del falsete...”

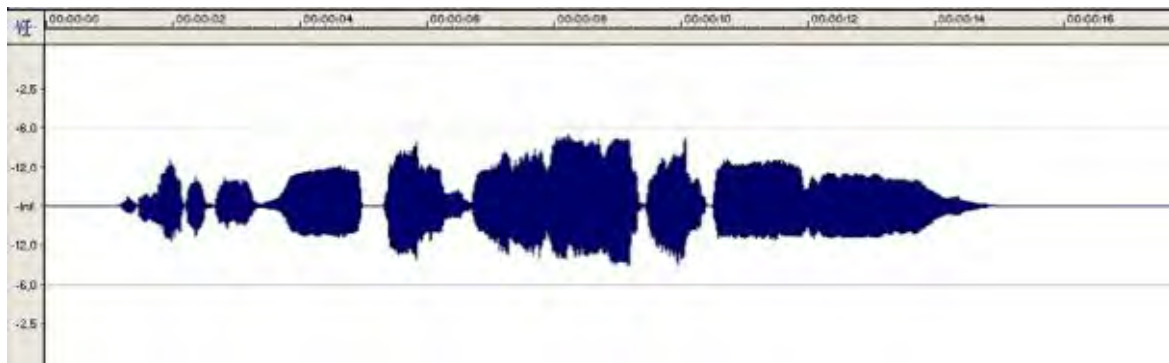
En el siguiente ejemplo vemos que la transición laríngea que supone una emisión de este tipo, se da en un salto interválico de 4J (cuarta justa) en una zona lo suficientemente aguda para que la nota que se necesita alcanzar (un sib5) se de con “falsete” (ver ej. 11). Este mismo gesto de amplitud interválica con una emisión transitoria de los modos vibratorios 1 y 2, se da también en la voz de Arrastre y no sólo en las voces “agudas” (ver ej. 12). En este ejemplo, además, es interesante notar los cambios de “color” en una sola frase, conseguidos por el “sonido abierto” que genera la proyección de la vocal (a), contrastando con los adelgazamientos de la voz de falsete.

Es importante advertir que para los cardencheros, la emisión con falsete no es motivo ni de *virtuosismo* ni de *facilismo* para conseguir el agudo, lo importante es cantar la canción y dar la nota que se requiere como se quiera o se pueda emitir.



Ejemplo 11. Transición de modos vibratorios en voz de contralta²⁴⁸

²⁴⁸ Canta Don Fidel Elizalde *Yo ya me voy amigos míos*, grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No. 11



Ejemplo 12. Transmisión de modos vibratorios en voz de arrastre²⁴⁹

7. Emisión “deslavazada”

Muy similar a la transición entre modos vibratorios, ésta señala el paso rápido de una zona vocal grave y “cerrada” a otra más aguda y “abierta”. En el ejemplo siguiente (ej. 13), se escucha después de la anacrusa, un salto por tono entero (fa #-sol #) conseguido con un cambio en el mecanismo vocal originado por una variación rápida de altura, logrando así, una especie de sonido “raspado”. El cantor apoya la nota con una vocal (O) que da paso a una (a) liberada y abierta que, poco a poco se va “nasalizando”, a medida que se acerca al melisma cadencial de la primera unidad de respiración o fase.²⁵⁰ La emisión inicial es recuperada casi al final de la última frase (de este ejemplo) de manera muy rápida y breve, consiguiendo un empuje de aire y una inestabilidad en la altura de la nota a manera de trémolo.

²⁴⁹ Canta Don Guadalupe Salazar *Yo ya me voy amigos míos*, grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No. 12

²⁵⁰ Los términos de “unidad de respiración” y fase se definen en el capítulo 6

The image displays an audio waveform and a corresponding musical score. The waveform at the top shows amplitude over time, with two arrows pointing to specific points. Below it, the musical score is written in G major (one sharp) and includes lyrics: "dan ga-nas de llo - rar me dan ga-nas de llo - rar a ga-nas de llo - rar". The score features three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a bass line.

Ejemplo 13. Emisión “deslavazada”²⁵¹

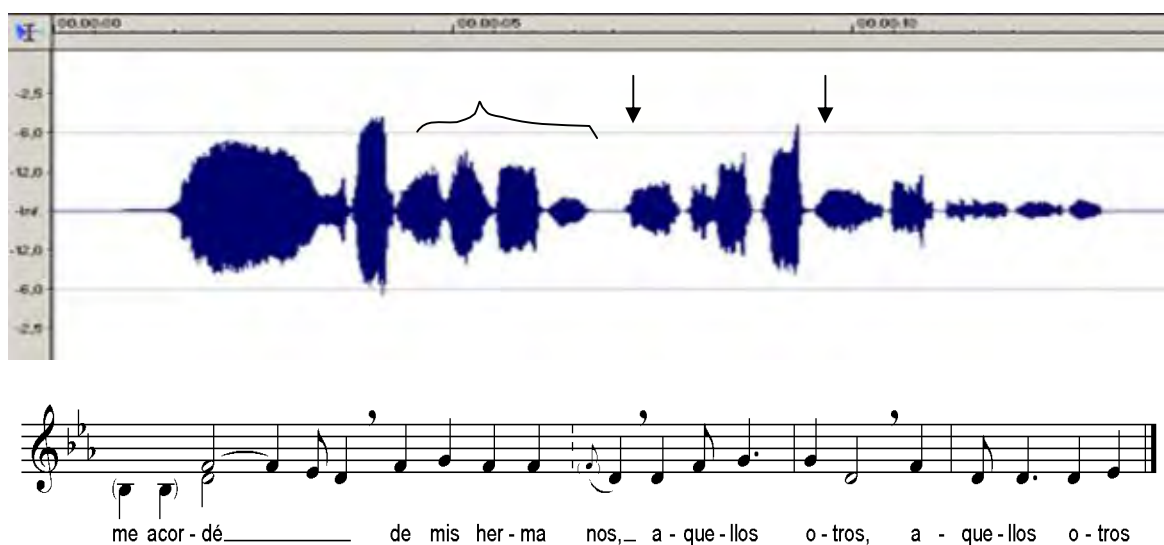
8. Modificación tímbrica mediante variaciones en la emisión

La modificación del timbre realizado por una misma voz y sobre una misma nota es una característica muy frecuente en la canción cardenche y constitutiva de su riqueza vocal. Esta característica logra, además de la rica textura tímbrica conseguida por la confluencia de tres voces distintas con registros diferentes, la de un “color” complejo obtenido por los cambios sutiles en cada emisión, logrando así un interesante fenómeno perceptual que nos hace escuchar “voces en la voz”.

En el siguiente ejemplo (ej. 14) escuchamos diferentes y sutiles cambios relacionados con el apoyo del sonido y la intervención de las vocales. En la emisión de la nota fa en la segunda unidad de respiración, (“de mis hermanos” en el texto) advertimos que el espacio articulatorio de la vocal (e) al inicio de la segunda unidad de respiración contrasta con la emisión “cerrada”²⁵² de esa misma vocal, esta vez, en su posición interconsonante.

²⁵¹ Canta Don Fidel Elizalde (¿?) *Yo ya me voy a morir a los desiertos*, (Kuri, 1986). Ejemplo sonoro No. 13

²⁵² Descrito aquí de forma muy general, cuando empleamos la metáfora de sonidos “abiertos” o “liberados” y “cerrados” o “constreñidos” constantes en este fragmento (y en la descripción de estas canciones), hacemos referencia al fenómeno que ocurre en el aparato fonador cuando se realiza una



Ejemplo 14. Modificación tímbrica mediante variaciones en la emisión en voz de Contralta²⁵³

1.2.3 De la afinación

La noción de *desafinación* responde indiscutiblemente a su noción opuesta de *afinación*, referente por demás *ethic*. Ésta conceptualización no es ni estésica, ni poéticamente pertinente para los cardencheros y cardencheras (ellos y ellas no dicen que cantan “desafinados”); hemos querido utilizar el término (a falta de otro mejor)²⁵⁴, porque las afinaciones “discordantes” del canto cardenche devienen vehículo peculiarmente poderoso para conseguir la fuerza y la intensidad que las envuelve. Se utilizará este término (con algunos sinónimos aproximativos) con la única finalidad de estudiar el proceso estético-social en que este fenómeno se convierte.

alternancia entre sonidos conseguidos por una masa muscular puesta en vibración con un apoyo fundamentalmente faríngeo; determinada ésta a su vez, por una postura bucal específica puesta al servicio de vocales y consonantes. La configuración del tracto vocálico (boca-lengua-paladar) para producir las vocales, más el contacto con los dientes, labios y velo de paladar para conseguir los 10 tipos de articulación para las consonantes, genera en el aparato fonador determinados obstáculos para la salida libre de la espiración, mismos que determinan la vibración de las cuerdas vocales para la articulación de la palabra y la emisión del sonido cantado.

²⁵³ Canta Don Fidel Elizalde *Yo ya me voy amigos míos*, grabación personal. Ejemplo sonoro No. 14

²⁵⁴ Sugeríamos en el apartado 2.6 del cap. 4 el de “temperancia”

Ahora bien, antes de preguntarnos acerca del por qué de estas *desafinaciones*, y de intentar responder a la pregunta, veamos en qué medida éstas se han conformado y se han modificado.

Evidentemente hay que tener ciertos referentes en el oído para cantar de la forma en que se hace; con esto se quiere decir que el estado de una canción es siempre el producto de factores históricos. Como dijera Saussure de la lengua, en la canción “cada cual participa en todo tiempo, y por eso sufre sin cesar la influencia de todos”. En la canción, como en la lengua, ésta “es herencia de una época precedente, hay que añadir que esas fuerzas sociales actúan en función del tiempo. Si hasta cierto punto, la lengua tiene carácter “de fijeza”, no es sólo porque esté ligada a la gravitación de la colectividad, sino también porque está situada en el tiempo. Estos dos hechos –nos dice Saussure- son inseparables. “En todo instante la solidaridad con el pasado pone en jaque a la libertad de elegir” y “eso no impide que haya en el fenómeno total un vínculo entre esos dos factores antinómicos: la convención arbitraria, en virtud de la cual es libre la elección, y el tiempo, gracias al cual la elección se halla fijada. Precisamente porque el signo es arbitrario no conoce otra ley que la de la tradición, y precisamente por fundarse en la tradición puede ser arbitrario”²⁵⁵.

De esta manera, haciendo un recorrido por las diferentes grabaciones y las diversas interpretaciones de distintos cardencheros, es muy posible ubicarnos en sus referentes sonoros. Escuchamos en las primeras grabaciones realizadas en la ranchería de Sapioriz un canto que nos envía a una disonancia rectora y es muy probable que esta se deba a la ausencia de radios, televisiones y demás influencias externas con sonidos “afinados”. En esos años previos a la instauración de la radio en la comunidad, el único referente de su canto era su canto mismo y el de sus compañeros de borrachera. Y si bien no hemos de olvidar la fuente barroca hispánica de estas canciones en la canción cardenche, como forma de articulación y emisión vocal, es decir como *canto* cardenche, hoy está lejos del ideal estético procurado y conseguido por una polifonía a lo “Juan del Encina”, por ejemplo.

Lo que sí podemos advertir es que esa “desafinación” se ha ido mitigando cuando más referentes “afinados” entraban al mundo de las rancherías. Así observamos, por ejemplo, la influencia de los cantantes de la época de oro durante el auge de la radio (Pedro Infante, Antonio Aguilar, etc.). Incluso, en el registro realizado por la Lic.

²⁵⁵ Saussure 1992:97

Vázquez Valle en 1977 y editado por el INAH en 1978²⁵⁶, advertimos la influencia de la impostación vocal de estilo “operístico” (principalmente en la zona de la Flor de Jimulco) llevada a los medios de comunicación principalmente por Jorge Negrete.

De esta manera, podemos afirmar que cuanto más nos alejemos en el tiempo, mayor *desafinación* encontraremos y también, en tanto mayor impacto sea conseguido por los medios masivos de comunicación, es posible que encontremos menor desfaseamiento vocal y desincronía espacio temporal en su conformación polifónica.

Indudablemente, el estado de una canción es siempre el producto de factores históricos. Así, hemos de tener siempre presente que por más que queramos analizar un fenómeno, no podremos dar cuenta de él en su totalidad sin prestar oído desde su diacronía. La riqueza de la música es precisamente su naturaleza compleja, cambiante e intertextual.

Podríamos trazar, incluso, una línea hipotética y aventurar que el canto cardenche, en su forma de emisión vocal actual, tendería a parecerse más a la música grupera o a ciertos giros vocales realizados por Vicente Fernández (por ejemplo), que tanto gustan a algunos cardencheros actualmente.

Es muy probable que si intentáramos hacer una aproximación a los referentes actuales de los cardencheros acerca del cómo “debe” sonar una cardencha, asistiríamos a una reelaboración intertextual sin duda interesante. Los modelos textuales que pertenecieron a su tradición convivirían (o tal vez no, o tal vez sólo en alguna medida), con sus referentes cotidianos, con sus actuales influencias auditivas y con algún recuerdo del sonido de la voz de alguno de sus muertos.

Lo anterior nos llevaría a cuestionarnos acerca de nuestros supuestos consolidados y las señas identitarias creadas entre los pobladores y cardencheros con respecto a este tipo de canto. Con esto se quiere decir, que las reflexiones que hagamos de un “sistema musical” se transformarán constantemente con el tiempo, y por tanto, nuestro análisis no se agotará en una única definición de lo que “es” la canción cardenche.

Vayamos ahora a la pregunta que dejamos arriba sin respuesta.

¿Por qué se *desafinan*?

²⁵⁶ escuchar por ejemplo la cardencha *Sale la luna y se mete el sol*, en (Vázquez , 1978, 4ª ed. 2002)

Como se indicó anteriormente, esta pregunta evidencia una cuestión cultural etnocéntrica y está formulada desde una escucha, digamos, de tradición “bien temperada”, porque ellos, ciertamente, no se escuchan *desafinados*.

Sin olvidar que estas polifonías parten de una “experiencia” tonal, en cierta forma podemos afirmar que la canción cardenche está liberada de una noción de alturas controladas tanto como de ritmos medidos.

No obstante, es cierto, que la voz contenida en la garganta reduce considerablemente el flujo vocal libre y producen en consecuencia notas con alturas indeterminadas. La emisión vocal faríngea no es el único factor para no realizar ‘notas fijas’; existe además otro elemento que para el caso del cardenche es de suma importancia: el uso del alcohol.

En cierto modo, el eje de todas las emisiones vocales está dado por el empleo de “la pastilla”, el aguardiente de la región que, como veremos enseguida, es extraído del sotól, otra cactácea de estas semidesérticas tierras del norte mexicano.

Una vez que la garganta tiene alcohol, las notas fluctúan sin pudor ninguno.

1.3 Criterios estéticos y valores sociales. (Perspectiva emica (*emic*))

Habiendo descrito las características principales de la técnica vocal de los cardencheros, no es difícil advertir sus criterios estéticos. Hemos de tener en cuenta, sin embargo, que debido a que la voz es sumamente subjetiva, cada emisión vocal establece un uso diferenciado de herramientas heredadas biológica y culturalmente. Por lo que la puesta en voz de una canción hace evidente las posibilidades orgánicas, las estrategias poéticas y los rasgos estilísticos de cada cantor.

El presente apartado intenta dar luz sobre algunos aspectos que envuelven y dan base a la conformación de estos cantos y, como constructo social y cultural, a la canción cardenche en general.

1.3.1 “La pastilla”

Cuando vaya a Luvina, extrañará esa cerveza. Allí no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojase, y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza. Yo sé lo que le digo.

(Juan Rulfo, *Luvina*)

Cuentan los cardencheros que durante una presentación en público, y antes de dar inicio a ésta, le comentaron a la señora que organizaba el evento que, para cantar “bien” necesitaban “una pastillita”. Ella amablemente sacó de su bolsa un paquete de pastillas de miel con eucalipto para ayudar a la garganta de los cardencheros. Hombros arriba se miraron entre ellos y “pos ni modo” se tuvieron que comer aquel dulcecito que sabía “refeo”²⁵⁷.

Los cardencheros tan habituados a hablar en metáfora, llaman “pastilla” al sotól, el aguardiente de la región con el que se “abren la garganta”.

Dicen que si el sotól tiene “yerba de hojase” – la cual, explican: “es muy digestiva”-, evita el dolor de estómago y ayuda para que “la cruda” no lo sea tanto.

Al sotól, a la pastilla, también le llaman *arrancador* “por que es p’ arrancar –dice Don Lupe-. Y recientemente le pusieron el nombre de *chilindrina*²⁵⁸ – “porque Don Juan - señala Don Lupe – con un poquito que se tomó, se emborrachó y dijo: “cómo me fui a emborrachar con esa chilindrina”. – Don Juan se justifica: “es que me equivoqué por echarle soda al vaso, le eché la chilindrina y luego un secretario de nosotros (...) decía “áchis, en un minuto se la acabaron, pues este hombre que se quiere **entonar**” (...)²⁵⁹.

²⁵⁷ Conversación con los cardencheros y el equipo de etnomusicología de la ENM 24 de mayo de 1998, Sapioríz, Durango

²⁵⁸ La chilindrina es una pieza de pan tradicional muy pequeñita, es también el nombre de un famoso personaje de la televisión, una actriz que personifica a una niña de estatura muy bajita

²⁵⁹ Entrevista con Don Guadalupe Salazar y Don Juan Sánchez, Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998

Con todas las contradicciones que puede generar el uso de la “pastilla”, debido a los evidentes problemas de alcoholismo, éste es un elemento fundamental para:

- la concepción estética
- la interacción social
- la recepción
- la emisión vocal

La existencia de la pastilla es tan importante como las voces mismas.

El alcohol es un mediador del sonido, influye directamente sobre el sistema nervioso y la voz queda conmovida por su efecto. Así, a un nivel fisiológico se consigue una sensación de garganta “abierta” que facilita la emisión vocal, por un lado, pero también vierte de connotaciones afectivas a todo el *corpus* sonoro.

A través del alcohol, los cardencheros establecen una ligazón entre las necesidades específicas de la ejecución del canto con el *ethos* social y la emoción.

De esta manera se puede afirmar que la mediación del alcohol es el hecho fundamental sobre el sonido de la voz, el suceso principal para lograr esta estética cardenchera.

No hay canto que suene a cardenche si no hay aguardiente en la garganta de quién canta.

Durante el trabajo de campo este hecho se pudo constatar de muchas maneras. Valga aquí la siguiente anécdota: en Saporíz, los propios cardencheros me invitaron al poblado de La Loma para presentarme con un cantador de aquellos de “la vieja guardia” (Don Bernabé Fabela). Al llegar a La loma, me percaté que había dejado en Saporíz la botella de Sotól. Aunque ya tenía noticia de la importancia de “la pastilla”, nunca me imaginé que ésta fuera tan determinante para la realización de todo lo que para ellos implica el acto de cantar (entre otras cosas, emborracharse). Comenzaron a cantar (sin pastilla) y las canciones no fluían, la garganta carraspeaba y en general ellos se encontraban incómodos para cantar y para contestar a mis preguntas...Así las cosas, tuvimos que ir a comprar unas cervezas, y poco a poco todo comenzó a cambiar. El “arrancador” estableció un espacio simbólico determinante. Ya con el sabor de la cerveza en los labios, todos éramos familia, amigos de toda la vida, todo eran risas y anécdotas en un ambiente de mucha confianza, lo cual propiciaba por supuesto que las

canciones salieran “mejor”, esto es, que los cardencheros las disfrutaran, que se recrearan en ellas. Este hecho también favoreció el fluir de la entrevista; ésta se iba haciendo más cálida, más amable y yo, poco a poco y a partir de ese momento, dejé de ser una desconocida, una extraña²⁶⁰.

“a su salud’ Montse, pa’ que todos sus sueños se le cumplan”. – me decía Don Alberto Antúnez- mientras alzaba la botella.

A partir de ese día comprobé que si quería realmente que me cantaran canciones y me hablaran de sus experiencias con la voz, con el hecho de cantar, es decir, en lenguaje etnomusicológico, “si quería conseguir información” tenía que ir bien armada de sotól, antes que de grabadora y papel pautado.

En una de esas conversaciones, cuando preguntaba acerca de la importancia de las voces, de cómo sabían cuál era la voz que tenían que cantar, tratando de dilucidar – según yo pretendía- qué era “lo propio” de la canción cardenche, comenzaron a responderme acerca de las “tonadas”, de la manera en que aprendían las canciones, de cómo identificaban las voces “naturales” para definir las tesituras dentro de la polifonía, etc. cuando de pronto, Don Toño Valles, muy serio, como no haciendo mucho caso a lo anterior, destacó el punto central de la cardencha:

“Es que mire Montserrat, la canción cardenche, es de borrachitos, esta canción en su juicio, no la puede cantar como es, desgraciadamente esta canción es de borrachera (...)”

- ¿y cómo tiene que ser la canción, Don Toño?- pregunté- A lo que agregó Don Lupe:

-es que lo que pasa es que están difíciles, tienen subidas y bajadas y sí se jala la garganta y con unos traguitos pos ya no se jala tanto. Sí, pos es que se necesita estar *entonadito*, para que se le pueda dar la canción-²⁶¹.

²⁶⁰ A muchos de los habitantes de Sapioriz no les quedaba claro qué era lo que me tenía ahí con ellos, no entendían si yo venía “de la cultura”, si era maestra, si venía a contratar a los cardencheros, y a su vez, los cardencheros que ya me conocían no sabían porqué volvía, por qué mi interés en sus canciones.

²⁶¹ Entrevista personal con Don Toño Valles y con Don Guadalupe Salazar, 24 de mayo de 1998, Sapioriz, Durango

Importante el eufemismo: tomar sotól no implica “ponerse borracho”, indica estar “entonadito”. Con un sinónimo así, tan musical, uno entiende por qué cantar cardenchas sin sotol es incomprendible, incantable.

Ante esta situación, las mujeres viven una contradicción, porque no les gusta que sus maridos sean borrachos, pero les gusta que canten cardenchas, y lo peor es que no les gusta cómo se oyen las cardenchas cuando las cantan sobrios. Lo cual nos habla, sin duda, de criterios estéticos muy particulares.

Doña Marianita es quien lo tiene más claro:

¡y ‘ai tan, cante y cante ellos, con aquel sabor tan rico que sentía uno de oírlos cantar, y luego ya se estaban ya bien borrachos, que es cuando a mi me gustaba oírlos cantar, cuando estaban así, que ya casi no terminaban la canción pero ya ... de borrachos!²⁶².

Lo importante es reunirse a cantar, acompañarse unos a otros entre pláticas y anécdotas, encender un cigarro mientras oyen cómo pasan las horas, tiempo ese que ellos mismos hacen sonar a golpe de glotis concitando horizontes de ebriedad comunal:

“A mi papá le gustaba mucho, cuando él tomaba, ir a mi casa pa’ que cantáramos con él, a mi papá le gustaban mucho las canciones cardenchas y decía: “Eduardo, aquí vengo, vengo a tomar un tequila” - pásele suegro- , - Marianita, ven pa’ ca”, - Pa’ que los acompañara a cantar, y nos poníamos a cantar ahí los tres en mi casa”²⁶³.

Pero el gusto por la borrachera vinculada al canto no es nada nuevo. Tal como lo podemos leer en la siguiente cita del siglo XVII en un acta de defunción proveniente de esta misma región:

²⁶² Entrevista personal con Doña Marianita García, 18 de enero de 2000, Saporiz, Durango

²⁶³ Entrevista personal con Doña Marianita García, 18 de enero de 2000, Saporiz, Durango

“El 7 de noviembre de 1680 amaneció muerto Jacinto López, indígena. Era esposo de Sebastiana. Tal acontecimiento causó extrañeza suma al P. Marcos de Sepúlveda. Preguntó e investigó: “Y examinando la causa de tan lastimosa muerte, se averiguó que anoche se embriagó en casa de Luis Hernández, (sic) su gobernador, en tanto extremo, que cayéndose en el dicho lugar, donde a prima noche lo vieron Miguel Rendón y Balthazar Melchior, no lo pudieron levantar y lo *dexaron* cantando...” (Churruca, 1994:131)

El sotól no es sólo cosa de hombres, sino de cantadores. Cuenta Marianita que su tío llegaba a su casa por ella para llevarla a cantarle a algún “cuerpo”.²⁶⁴

(...) y pos yo me iba con él y desde que llegábamos empezábamos cante y cante, será que por eso que yo me hice viciosa yo, porque yo tomaba y fumaba, a escondidas de ellos pero a veces otro tío, otro tío que canta, (...) se llama Pablo García, cantaba muy bonito y ese tío me decía: *hija, échese un traguito pa' que se le alise el pecho*— “no, oiga tío, ¿cómo vo' a tomar?” —*si hija, yo le doy permiso*- y pos ya no queriendo me echaba un traguito (...) ²⁶⁵.

Yolanda (sobrina de Don Juan Sánchez) también menciona que le gustan más las cardenchas cuando las cantan borrachos que cuando no lo están:

La otra vez que vinieron a cantar los pastores, pos a mí se me olvidó eso de la pastilla, pero mi hijo me la mandó: - “llévale una botella de tequila a los pastores”- Y vieras. “cantaban más bonito cuando estaban ya tomando”.²⁶⁶

Altagracia, la esposa de Don Genaro Chavarría, por el contrario, vive con preocupación el hecho de que su marido cante cardenchas:

Es que lo que no me gusta, señorita, que van y nomás se emborrachan, quÉ chiste que van a cantar y ni saben como quedó el canto²⁶⁷.

²⁶⁴ les llaman “cuerpos” a los difuntos. Sobre estos cantos ver 4, 2.7 Repertorio y ocasión

²⁶⁵ Entrevista personal con Doña Marianita García, 24 de mayo de 1998, Sapioríz, Durango

²⁶⁶ Entrevista personal con Yolanda García, 15 de enero de 2000, Sapioríz, Durango

²⁶⁷ Entrevista personal con Altagracia de Chavarría García, 15 de enero de 2000 Sapioriz

El problema de la bebida ha influido para que la canción sea mal vista, e incluso que por esta causa sea motivo de vergüenza. La hija de Doña Marianita, Doña Ofelia Elizalde, aunque también canta cardenchas, le dice a su mamá irónicamente con el fin de que si piensa seguir cantando lo haga en voz baja: “Cántenle recio, que cuando la oigan allá van a creer que eran unas borrachitas”²⁶⁸.

También nos cuenta Doña Manuela, esposa del cardencherero Don Toño Valles, que por culpa de la bebida ya no se arrullan a los “niños Dios” con cantos:

Antes se arrullaban todos los niños dioses del rancho con puro pastor, pero ya después como por decir, como mi esposo, ya ve, se vuela todo, porque le traen su vino y empiezan y empiezan, pos así ya no los quisieron las dueñas de los niños dioses, de sus nacimientos, porque ya al último andaban borrachos, que ya andaban retetomados y que no hacían las cosas bien (...)²⁶⁹.

El fenómeno de “la pastilla” nos lleva a analizar otro que cada día cobra mayor importancia para la gente de Sapioriz: la incidencia de la religión evangélica en el rancho.

Los cardencheros “convertidos” ya no pueden cantar cardenchas porque “ya no son borrachos”; es el caso, por ejemplo de Doña Hortensia Valle (hermana de Don Toño Valles) y de Don Regino Ponce, hoy excardencheros.

Doña Hortensia (finada), según me cuenta Don Toño Valles:

Dejó cuanto vicio pudo tener la señora y todas las cardenchas que tenía apuntadas en su diario las tiró. Cuando se metió al evangelio, ella tenía ahí todos esos papeles y los tiró porque esas cosas ya no le interesaban²⁷⁰.

Por su parte, Don Regino nos dice:

Yo era un borracho, yo era bailador, yo era cantador, pero mi Cristo me alcanzó y *horita* tengo más de 20 años que acepté a mi Cristo, y se fue el borracho y se fue el cantador, y se fue todo²⁷¹.

²⁶⁸ Comentario de Ofelia Elizalde, 24 de mayo de 1998, Sapioriz, Durango

²⁶⁹ Entrevista personal con Doña Manuela Medrano, 15 de enero de 2000, Sapioriz, Durango

²⁷⁰ Entrevista personal con Don Toño Valles, 24 de mayo de 1998, Sapioriz, Durango

Este fenómeno, sin embargo, preocupa a los cardencheros que no se han hecho “para allá” (como dicen ellos a los que cambiaron de religión), porque temen que los “aleluyos” –como también les llaman- acaben con “la tradición”.

El caso de Don Regino les causa más pesar porque dicen: “tiene una muy buena voz de arrastre” y tener un “arrastre” “natural” es muy difícil de encontrar –señalan- .

La incidencia de las religiones evangélicas, testigos de Jehová y mormones en Sapioriz, es un fenómeno que cada día cobra más fuerza, convirtiéndose en un factor determinante en la modificación de las costumbres y en particular del canto.

En Sapioriz todos hablaban de la hermosa voz de “Don Regino”, se comentaba que además de tener un ‘muy buen arrastre’, sabía hacer todas las otras voces. Ante aquel dato fui a buscarlo, sin embargo no conseguí hacerlo cantar: “... desde que acepté a mi Cristo, -me dijo- todo eso ya no...” –. Observando su renuencia, le pedí que cantara, con voz de arrastre, alguna canción de su iglesia y sucedió entonces un fenómeno interesante: Aunque apenas si esbozó una entonación, respondió: “¡Ah sí!, también yo esas las puedo entonar con arrastre, también, no más que necesitamos ser tres, en las de Cristo yo acomodo el arrastre, ‘onde voy yo, sino, no crea, si éstas también tienen sentido’”²⁷².

Salí del rancho sin oír la voz de Don Regino. Sin embargo su comentario señala la posibilidad de mantener las características de la canción cardenche dentro de cualquier temática, (como hemos visto en el capítulo 4, 2.7.2 “Acardenchar”), por lo que cabe señalar, al menos, la condición de posibilidad para el *acardenchamiento* de la canción cristiana. Aunque es muy probable que esto no sea un criterio pertinente para la iglesia evangélica...

²⁷¹ Entrevista personal con Don Regino ,19 de enero de 2000, Sapioriz, Durango

²⁷²Entrevista personal con Don Regino Ponce, 19 de enero de 2000, Sapioriz, Durango.
Sobre el concepto de “tener sentido” ver el capítulo 5, 1.3.3

1.3.2 “La voz natural” y “el pecho completo”

Si bien para los cardencheros no hay una preferencia especial entre ser contralta, fundamental o arrastre, sí existe un criterio de valor cuando se pueden cantar “todas las voces”; en términos cardencheros esto es denominado como *tener el pecho completo*²⁷³.

Dentro de la comunidad competente esta cualidad deviene generadora de prestigio. La posibilidad de cantar las tres voces puede considerarse uno de los máximos atributos vocales y el más estimado por los cardencheros. En Sapioriz existen, actualmente, pocas personas con esta capacidad. Doña Marianita García, “cantadora de corazón” decía:

Cuando yo empecé a cantar, yo me creía mucho, porque yo tenía toda mi *voz completa*, mi tío mayor, mi tío Artemio, estaba yo sentada así cantando y se arrimaba detrás de mi y me decía: - “ay que ayer, ay que ayer”- y yo, pos más me grandaba, pero antes tenía todo mi *pecho completo*, ya ahora ya no, ya el arrastre ya no lo doy muy bien, pero no me doy por vencida (...). Yo sé todas las voces, no las ejercito todas porque hay voces que ya no puedo, como la primera (la voz de arrastre) (...) esa sí la doy, por ejemplo en las posadas, esa voz doy (...) y si es una canción que necesita el requinto también lo doy²⁷⁴.

Al respecto se desprende un criterio importante: Las voces han de ser “naturales”, lo cual a su vez nos indica un valor explícito entre timbre y tesitura.

Una voz “natural,” como la denominan los cardencheros, es aquella que nace con la tesitura adecuada para responder a la clasificación propia de las canciones cardenches. Esto es así, porque, como se ha señalado, la canción cardenche depende de tres sonidos específicos y diferenciados. El modelo cardencherero radica en que las voces no sean “fingidas”²⁷⁵. Sin embargo, constatamos que debido a las dificultades que este tipo de canto tiene para “sobrevivir” y a falta de voces que quieran cantarlo, actualmente la tesitura está al servicio del timbre y ésta puede incluso forzarse, modificarse, “fingirse”, con tal de que la voz responda al “color” que se espera. Una voz de “marrana” evidentemente no tiene las mismas cualidades “tímbricas” de una contralta pero, a diferencia de lo que podría pensarse, cuando no hay más “marranas”

²⁷³ cfr. Entrevista con Doña Marianita, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

²⁷⁴ Entrevista personal con Doña Marianita, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

²⁷⁵ Entrevista con Don Guadalupe Salazar, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

éstas se inventan, atentando, incluso, contra uno de los presupuestos estéticos de los cardencheros: “que las voces sean naturales”. Así, escuchamos que actualmente Don Guadalupe Salazar, quien siempre ha cantado la voz de contralta, (su voz es de tenor), ahora tiene que “colorear” de grave su registro para cantar la marrana, la voz de arrastre.

Con la muerte de Don Juan, la contralta de Don Guadalupe tuvo que travestirse de bajo y cambiar el color de su voz para suplir a éste. Al respecto él me comentó lo siguiente:

- Don. Lupe y ¿cómo fue que aprendió la voz de Arrastre?

- Pos *forzao*, porque no es mi voz, pos lo que pasa es que Don Juan, yo creo que ya presentía y me decía “váyase enseñando mi voz, porque a lo mejor un día se necesita” (...) pero ya era tarde porque las que queríamos ya no las alcanzamos a aprender, ya cuando fuimos al Paso ya no pudo cantar él, ya en el micrófono nomás se oía el puro aire, iba mal...él me dijo que cantara en esa voz, porque no es mi voz, a veces me *forzo*, todavía batallo, nada más que pienso cuando lo llevaba él cómo le hacía y más o menos le busco (...) pero más que nada mi compadre Toño me ayuda, porque las levanta un poquito pa’ que yo alcance a entrar y luego como Genaro tiene alta la voz, natural, como quiera sí nos acomodamos, pero si las avienta bajitas no las alcanzo yo, porque no me oigo, y fue como aprendí yo, *forzao*, a fuerzas (...)²⁷⁶.

1.3.3 “Tener sentido”

Esta categoría cardenchera está relacionada con la puesta en voz de una línea melódica y el “empalme”- como dicen los cardencheros- con las otras voces.

Tener sentido es una condición indispensable para poder cantar de manera polifónica.

Esta exigencia está profundamente relacionada con la escucha. Si el cantor *tiene sentido*, entonces podrá cantar sin *irse* con la voz de sus compañeros, pero tendrá que estar lo suficientemente concentrado para no dejar de escucharse a sí mismo, al tiempo

²⁷⁶ Entrevista personal con Don Lupe Salazar, Sapioriz, Durango 18 de enero de 2000

que debe estar atento a los movimientos vocales de sus compañeros para, “desde su voz”, *acomodarse* en la voz de los otros, como ya se ha señalado en el capítulo 4²⁷⁷.

Tener sentido además o tal vez, debemos decir, debido a lo anterior, es una habilidad de la improvisación. Todo improvisador, y en buena medida, los cardencheros lo son, desarrollan una serie de habilidades para acometer sus cantos, es como si poseyesen una enorme colección de relación entre alturas, colocación de las notas, dinámicas, interrupciones, reajustes, repertorio, etc. que integran a medida que desarrollan una u otra canción.

Los cardencheros, conducidos únicamente por las restricciones que establece cada situación musical concreta y siguiendo unos lineamientos básicos heredados por tradición oral, entretejen a partir de su *Tener sentido*, las estrategias necesarias para que la simultaneidad, dentro de la independencia así como el sonido dentro del silencio ocurran.

1.3.4 “Cantar alegre”

Como se ha indicado líneas arriba, la importancia de “la pastilla” es fundamental para cantar cardenchas.

Mas con sotól no sólo consiguen que la “garganta se abra”, que se les –“alise el pecho”- como ellos y ellas comentan, sino además, el alcohol les permite que esta canción, tan dolorosa, salga “alegre”. Este concepto es interesante, porque tiene una traducción sonora específica: una canción suele ser más “alegre” cuanto mayor impulso se consiga en la zona de los agudos, (con mayor evidencia en los casos de la contralta y la fundamental, pero también presente en la marrana); esto no quiere decir que exista una preferencia por las emisiones agudas, en el sentido cantométrico planteado por Alan Lomax. Evidentemente, el color grave de la marrana es imprescindible para la concepción polivocal de esta poética. El concepto de “alegre”, según se pudo contrastar en el trabajo de campo, radica sobre todo en el ataque vocal. No hay, por supuesto, ninguna regla estricta, y cuando se preguntó a los cardencheros a qué se referían específicamente con cantar “alegre”, Don Eduardo Elizalde, por ejemplo, hizo referencia a cantar la canción más aguda pero no demasiado.

²⁷⁷ cfr. capítulo 4, 2.5

- La canción de *La despedida* usté les dijo que la cantaran “alegre” ¿por qué?
- Porque es baja la canción esa, y si la cantaban baja no se oyen, es que las canciones esas tienen su punto, hay canción que de por sí es muy alta y hay canciones que son bajas, para cantarlas necesita uno saberlas manejar.
- y las alegres ¿son más bajas o más altas?
- ni tan altas ni tan bajas, pa’ que lleve su punto, pa’ que sepas lo que la canción va cantando (...)²⁷⁸.

Al respecto, Don Toño también hizo referencia al sonido agudo, pero en concreto al ataque de la nota aguda en relación con “la pastilla”:

- Es que la canción así es, necesita uno estar borracho pa’ que salga alegre (...) esa canción de *La garza morena*²⁷⁹, la agarramos alegre
- ¿Cómo alegre Don Toño?-
- Pos sí, mi compadre nos la aventó muy pa’riba, le pegó muy directo
- ¿Cuándo empezaron a cantarla?
- sí, es que esa canción es muy dura, porque es muy alta para cantar, nomás se descuida uno tantito y se le va, y no le alcanza, y pa’ que salga alegre hay que pegarle el grito muy directo pa’ que arranque”²⁸⁰.

Así, una canción se considerará más alegre cuando la voz “arranque” –como ellos dicen- directamente sobre la nota; es decir cuando un intervalo se ejecuta directamente sin intervención de glissando o portamento. Es importante advertir que ésto no siempre sucede ni tampoco se procura que así sea siempre.

De esta manera, si la voz “arrancara” directamente sobre la nota aguda, entonces la canción saldría alegre.

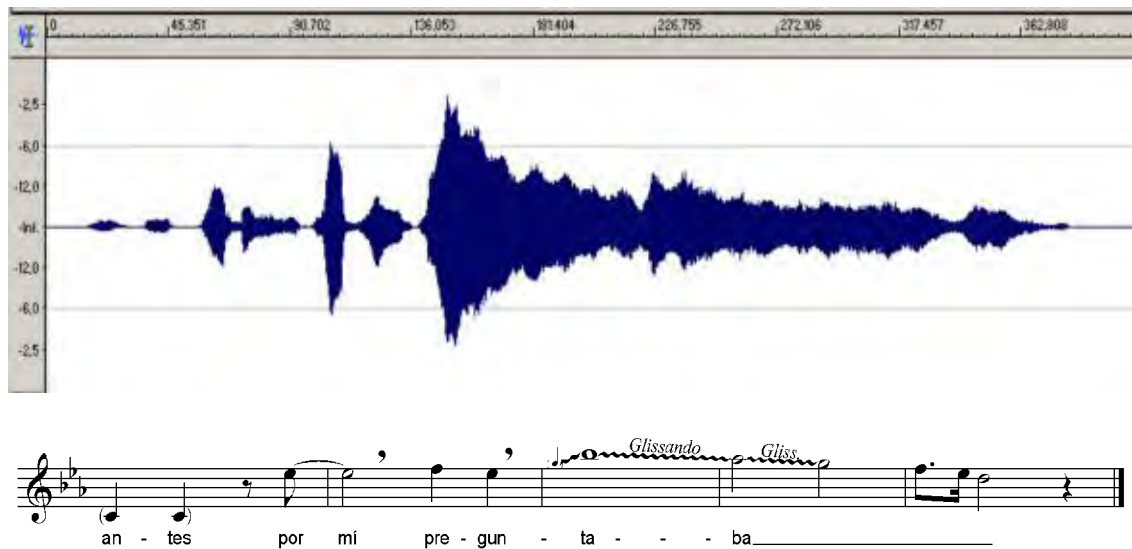
²⁷⁸ Entrevista con Don Eduardo Elizalde por el equipo de etnomusicología. Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

²⁷⁹ Se refiere a la canción *Al pie de un árbol*

²⁸⁰ Entrevista con Don Toño Valles por el equipo de etnomusicología, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

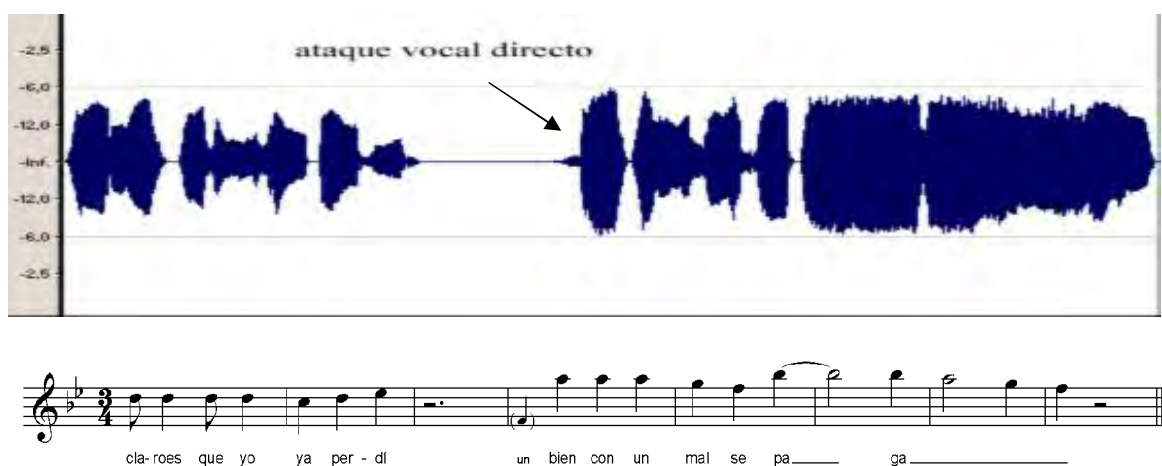
En este punto conviene recordar que, a “la pastilla”, al sotól, también lo llaman “arrancador”.

A continuación, se presenta la transcripción y el sonograma de un fragmento de cardencha que ejemplifica lo anterior.



Ejemplo 15. Ataque vocal mediante glissando en voz de contralta²⁸¹

En el ejemplo No.15 se realiza un glissando para conseguir el intervalo más abierto, y en el ejemplo 16 el ataque sobre la nota aguda se realiza directamente, esto es “más alegre”.



Ejemplo 16. Ataque vocal directo en voz de contralta²⁸²

²⁸¹ Canta Don Genaro Chavarría *Chaparrita por tu culpa*. Grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No. 15

En cuanto al alcohol, es preciso volver a recordar que la mediación de éste es un hecho fundamental para que la voz “arranque” “alegre”; el alcohol es digamos, un *facilitador* para conseguir los sonidos agudos, y como dijimos, no sólo ayuda a la emisión, sino que también forma parte del mundo afectivo, social y estético de los cardencheros.

Insistimos:

No hay canto que suene a cardenche si no hay aguardiente en la garganta de quien canta.

2. Conclusiones sobre la voz en el canto cardenche

A partir de la observación corporal hemos advertido que el canto cardenche no precisa para su ejecución, de un comportamiento gestual estricto y riguroso. Esto conduce a que el tipo de gestualidad pueda ser identificada como “gestualidad espontánea,” generando una semiosis introversiva en donde el significante se significa a sí mismo.

De esta manera, la relación funcional entre gesto y sonido cumple una “función de indicio” ya que éste no siempre guarda relación de consecuencia con el gesto.

Asimismo, la experiencia corporal de la voz es expresada por las cardencheras y cardencheros a través de metáforas que, entendidas como caminos cognitivos; nos señalan la relación que guardan las cantoras y cantores con su propia voz, con sus referentes históricos y con sus prácticas culturales.

Se identificaron como metáforas de cantar: rasgarle, tener buen buchote, arribiatar, soltar, meterse, a todo galillo, jalar y pegarle, y como atributos de su voz: tener voz “ladina” o voz de “marrana”.

A partir de los elementos formantes del canto cardenche se observó que la riqueza de sus emisiones vocales deviene elemento fundamental de su técnica vocal (entendida como *modo de hacer*) y rasgo característico en tanto que generador de sentido.

²⁸² Canta Don Genaro Chavarría *Chaparrita por tu culpa*. Grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No. 16

La emisión preponderantemente faríngea, los continuos “quiebres de voz”, la ruptura en la transición de los modos vibratorios 1 a 2, etc., aunados éstos a los efectos de la “pastilla” potencian su carga significativa.

En efecto, el tipo de emisiones vocales funcionan a manera de “indexicalidad interna”, consiguiendo así que las formas de cantar y de callar posean rasgos que permiten subrayar elementos importantes de la trama verbal, pero además que refuercen el carácter de dolor con que los cardencheros identifican estas canciones:

“La canción cardenche es muy dolosa” (Don Eduardo Elizalde, Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998)

“Uno les pone atención y casi llora” (Don Toño Valles, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998)

“Cuando canto me dan tantas ganas de llorar, yo hasta me atraganto en uno o dos cantos, no en todos”. (Don Guadalupe Salazar, Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000)

“Qué serena está la noche para ir a ver a mi chata, esta noche me la llevo, porque esta pasión me mata...” – se interrumpe y dice: “¡Ay! Dios mío, mejor ya no la canto porque me duele el corazón”. Doña Marianita García, 24 de mayo de 1998, Sapioriz, Durango

Como señalamos en el capítulo anterior, en la canción cardenche la pasión se sufre y por la pasión se embriaga: “ingratos ojos, ayúdenme a llorar”, canta Don Bernabé Fabela mientras se seca las lágrimas; y de esta manera presenciemos una canción cuya significación de amor-lamento es estructurada en coherencia con las formas de emisión vocal, con la trama verbal y con los comportamientos sociales, aspectos éstos que además de señalar una estética específica intrínseca a una estructura polifónica son indicadores de emotividad socialmente compartida.

En este capítulo hemos intentado dejar sistematizadas asimismo, las características vocales del canto cardenche en diferentes momentos históricos de su producción a partir del estudio de las variantes de una misma canción, y de las versiones registradas durante el trabajo de campo así como de aquellas editadas en investigaciones anteriores a ésta. En este sentido, el estudio diacrónico del material vocal, a partir del material ya organizado, nos podrá ir dando pautas de cambio en trabajos futuros.

CAPÍTULO 6

ESPACIO TEMPORALIDAD Y USOS DEL SILENCIO

En este capítulo se analizarán diferentes fragmentos representativos del repertorio general de cardenchas. Se aplicaran, a tres de ellas, ciertas tipologías creadas específicamente para el análisis de la temporalidad y el silencio. El objetivo que se persigue es detectar y describir algunos de los mecanismos y funciones del material polifónico para conocer los aspectos espacio temporales y los usos del silencio que lo conforman. Nuestra metodología consistirá en inferir algunas de las características formales de la canción que funcionen como criterios de pertinencia para el análisis de los tres aspectos señalados.

1. Sobre la percepción del tiempo en música

Dentro de los parámetros de la música europea occidental, el tiempo ha sido identificado prototípicamente como una línea, es decir mediante una figura espacial, esta línea suele ser horizontal y en movimiento. A través de esta linealidad *quasi* plástica, la música traza su trayecto mediante ascensos, descensos, y a su vez pasa a través de otras líneas para separarse o reunirse con éstas conformando así superficies y volúmenes (“masas” sonoras), por lo que el espacio suele ser identificado a su vez mediante la verticalidad,²⁸³ y como podemos observar en las partituras de música occidental de finales del siglo pasado, también mediante la profundidad, como por ejemplo la diagramación de los *glissandi* (compases 309-314) de la obra *Metastasis* de Xenakis (ver figura 11).²⁸⁴

²⁸³ Es importante advertir, sin embargo, que la representación del tiempo no obedece, en todos los casos, a los mismos parámetros; por ejemplo para Saussure el tiempo es representado como una línea vertical y no por una horizontal como suele hacerse en música. Para el lingüista, la acción del tiempo, imprescindible para que los dos factores componentes del lenguaje (la *lengua* y el *habla*) cobren carácter real en tanto *masa parlante*, es decir como fenómeno semiológico impensable fuera del hecho social, es representada a partir de dos ejes, el primero horizontal que correspondería al eje de las simultaneidades y que “conciene a las relaciones entre cosas coexistentes, de donde está excluida toda intervención del tiempo”, y mediante una línea vertical “el eje de las sucesiones, en el cual nunca se puede considerar más que una cosa cada vez, pero donde están situadas todas las cosas del primer eje con sus cambios respectivos” (cfr. Saussure, Ferdinand 1992: 97-105)

²⁸⁴ Hemos de recordar también que con el avance tecnológico y la irrupción de la aplicación en música de las llamadas “nuevas tecnologías”, el sonido es concebido de forma tridimensional. Por lo que cabe decir que nuestra percepción de linealidad temporal (sea musical, histórica, o incluso vivencial), hoy está más



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.

Aprehender de esta manera el espacio y el tiempo, no deja de ser mas que una convención, estos fenómenos son en sí mismos inaprehensibles, y como conceptos son por demás complejos, y susceptibles de cambios según las experiencias culturales y sociohistóricas de donde provengan.

Hemos de tener en cuenta, además, que las nociones arriba señaladas sobre el concepto del tiempo en música nacen de una experiencia perceptiva. En efecto envejecemos, olvidamos un amor, terminamos una tesis, después de escuchar una cardencha sólo nos queda su recuerdo, el fruto nace, el niño crece y la noche precede al día; es decir, de alguna manera, al espacio lo formamos y lo recorremos pero el tiempo no “está ahí” ya dado, sino como advertía Fernando Savater, al tiempo ‘lo llevamos puesto’. Esta experiencia perceptiva está pues inscrita en el cuerpo y se hace evidente de forma cinestésica. Cuando hablamos de música, para describir nuestra experiencia, utilizamos calificativos cronoespaciales: movimientos, desplazamientos, lento, rápido, alto, bajo, amplio, *rallentado*, etc. Lo mismo sucede en lo concerniente a la percepción de la cualidad del sonido, por ejemplo cuando se dice que un oboe tiene un “sonido nasal”, o que ciertas voces suenan “huecas” o “chirriantes”.

Merlau Ponty señala que toda percepción, sea estética o no, está implantada dentro de una corporeidad donde los sentidos funcionan a través de los movimientos, desplazamientos y procesos espaciales que percibimos y experimentamos.

Esta corporeidad, fuente de toda experiencia cinestésica, no está dada de forma natural mediante un *a priori* biológico, sino que resulta de la mediación de éste con el mundo sociocultural y los procesos cotidianos.²⁸⁵

que rebasada. Desde que vivimos en Red la unidireccionalidad y la representación lineal del paso del tiempo ha experimentado cambios fundamentales también a nivel perceptivo

²⁸⁵ Ver sobre este tema Herman Parret (1986:25-31)

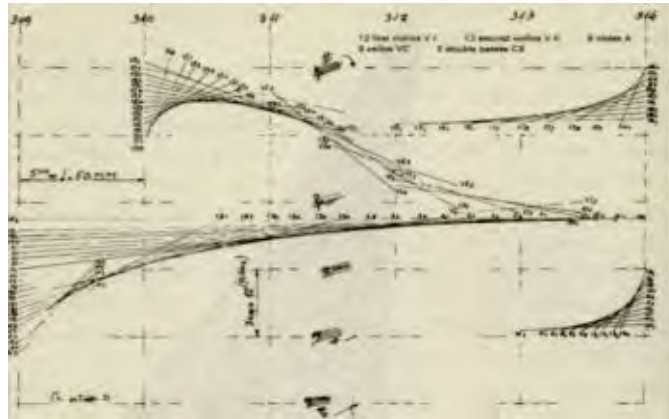


Figura 11. Compases 309-314 de *Metastasis* de Ianis Xenakis basada en los diseños del Pabellón Philips de Bruselas. Xenakis 1990. (Ejemplo de espacialidad musical como profundidad)

De esta manera y desde un enfoque fenomenológico, la espacio temporalidad es comprendida en íntima relación con las condiciones biológicas, afectivas, neuropsicológicas y socioculturales. Éstas determinan las experiencias cronoespaciales e influyen en la elaboración de procesos cognitivos e imágenes mentales aspectos determinantes del modo en que se construye y se escucha la música.

1.1 Hacia una multitemporalidad que ‘canta’ en simultáneo

El de la temporalidad es un tema de multiplicidad, se trata de un tiempo múltiple (tiempo físico, real u ontológico, tiempo existencial, tiempo trascendental, tiempo sagrado, tiempos privados y tiempos públicos, etc.). Un tiempo compuesto por diferentes tiempos. Un tiempo multidimensional que para los supuestos de la física cuántica, por ejemplo, permite a una sola partícula aislada seguir, en todos los momentos, todas las trayectorias posibles y ser, por tanto, protagonista de todas sus historias a la vez, incluso aquéllas que se excluyen entre sí, como ya narraba Borges en su fascinante cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en donde cada personaje es obligado a vivir simultáneamente todas sus historias posibles²⁸⁶.

²⁸⁶ Esto no es sólo una metáfora, cuando escuchamos atentamente las diferentes versiones de una misma canción sucedidas en distintas épocas, nos percatamos de las infinitas posibilidades que tiene una canción de ser cantada, esa infinidad de “historias posibles” en donde el cierto grado de improvisación implícito en esta manifestación vocal se hace evidente.

Sin pretender entrar en comparaciones escabrosas con respecto al resultado de las investigaciones científicas desde el terreno de la física, más específicamente de la física cuántica, y sin encontrar relación directa entre ésta y la canción cardenche más a manera de posibilidad lo que nos sugiere es un atisbo.

Posibilidad ésta en la que el Tiempo puede *estar siendo* conformado a partir de una superposición no de una sino de varias líneas temporales que a su vez son el resultado de varios tiempos subjetivos producto de un continuo hurgar en el recuerdo, en la experiencia, pero también en la prospectiva, en el resultado por construir construyendo. Posibilidad que invita a pensar a las polifonías cardencheras (y en general a toda polifonía) como una forma musical privilegiada por sus continuas intersecciones espacio temporales. En cierto modo, las cardenchas pueden ser vistas como piezas fraguadas en cada ocasión que ocurren y que a la vez han pertenecido también a otros instantes, a otras voces y a otros cuerpos, y a otros tiempos a lo largo del Tiempo, ese hecho pro-voca, casi sin proponérselo, la posibilidad de atravesar sus infinitos futuros que ya dejan de serlo a cada instante.

Tradicción, memoria, olvido y también atisbo posible de temporalidad reversible, reactualizada en cada canción que se repite, siempre nueva y sin embargo siempre la misma canción.

Cuando Orfeo cantaba –cuenta el mito- los animales y los hombres olvidaban el paso del tiempo. De alguna manera la existencia de las canciones heredadas, que no son más que la coexistencia de muchos cantos puestos en nuestra boca, nos recuerda que la música tiene el poder de la alteración temporal. Tal vez por eso la música suele estar tan regulada en casi todas las culturas (canciones para la siembra y canciones para cada momento de la siembra, canciones para que sólo las canten los hombres, canciones para que las canten las mujeres pero sólo en ciertos contextos precisos, en particulares circunstancias, etc.).

Como bien señala el músico J. M. Berenguer “controlar la música es orquestar el tiempo y esto significa, en esencia, controlar la vida y la muerte. Controlar la música es reinsertar en el orden del mundo ese mosaico que permite, como un espejo roto, atisbar –y aquí cita a Borges- “simultáneamente todas las historias posibles” (Berenguer, 1994:3).

Simultaneidad temporal, naturaleza discontinua, múltiple, asimétrica, hecha a segmentos de voz y de respiros, colectividad de voces conformada por una especie de compartimentos temporales (tradicción), que dan por resultado la posibilidad de asistir de manera simultánea a instantes diversos, a segmentos propios y ajenos de una vez y hasta la próxima, (si hay próxima).

Discurrir sobre el tiempo es sin duda complicado. Para acotar el tema y habiendo considerado distintas categorizaciones realizadas en torno a este tema²⁸⁷, aplicaremos a tres segmentos de tres canciones cardenches unas tipologías muy básicas, muy simples pero muy útiles establecidas en el año 2002 por el MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille)²⁸⁸ conocidas como “Unidades semióticas temporales”. Los investigadores del MIM han identificado 19 unidades semióticas temporales como útiles para la escucha de músicas escritas y no escritas (como son las músicas de tradición oral y ciertas músicas electroacústicas); sin embargo, no todas estas son pertinentes para describir la configuración sonora de la canción cardenche. Así, se han sistematizado las características temporales específicas de ésta, para definir el funcionamiento de su organización.

Esta sistematización surge del análisis de las versiones y variantes de los registros de cardenchas²⁸⁹ y no sólo de aquellas tres a las que hemos estudiado desde la perspectiva de análisis de las Unidades Semióticas Temporales del MIM.

Cabe precisar, asimismo, que en este trabajo entenderemos el tiempo no como un terreno donde discurre la música, sino como el resultado de un hacer sonoro que desde su *tempo* construye el tiempo. De esta manera, en la canción cardenche más que un tiempo, hay tiempos, no uno sino varios, tantos como experiencias subjetivas convivan sonando y escuchando, y más allá de ser actos sincrónicos, las cardenchas son además

²⁸⁷ La complejidad y el atractivo que este tema ha suscitado, ha llevado a la sistematización de este universo de lo temporal desde antiguo. En música investigadores-compositores como Lewis Rowell, quien desarrollará para la comprensión del tiempo lo que denominó como “siete horizontes temporales musicales” (Lewis Rowell, 1998:119-136) o las reflexiones sobre el tiempo musical de Gérard Grisey a partir de los tres niveles organizativos denominados metafóricamente como: esqueleto, carne y piel del tiempo para referirse a la macroestructura, microestructura y percepción de la obra respectivamente (Grisey 1988/8:83-121); o más recientemente Michel Imberty, quien propone desde los campos de la fenomenología y la psicología cognitiva la relación entre la filosofía de Henri Berson sobre la duración en conexión con la música espectral (Imberty 2001:1-15), son sólo muestra de algunos de los caminos más recientes en los que el tema del tiempo y la música han sido propuestos

²⁸⁸ Las investigaciones se iniciaron desde 1991, pero no es sino hasta el año 2002 que el MIM establece, a través de un Cd-Room, este nuevo instrumento de análisis musical.

²⁸⁹ Ver Revisión de fuentes

actos sonoros en diacronía. Son y han sido constructoras de tiempo, espacio, silencio y voz. Son y han sido constructores de historias sonoras.

2. Las Unidades Semióticas Temporales (UST)

Las unidades semióticas temporales (UST) nacen por la necesidad de crear un medio eficaz para describir sistemas musicales no mensurados, principalmente músicas electroacústicas, pero no sólo, ya que las posibilidades de su análisis también pueden ser aplicadas a músicas de tradición oral e incluso a músicas con sistemas rítmicos y métricos bien definidos.

Esta propuesta analítico-descriptiva, consiste en asociar cada frase musical con imágenes-movimiento o imágenes-tiempo: suspensión, trayectoria, estación, etc. otorgando a cada figura musical una significación analógica a través de la escucha del sonido como *indicio* en el que cada unidad se ordena a partir de diversas impresiones auditivas creando conceptos *significados* en donde los sonidos que se escuchan son *significantes*.²⁹⁰

Si bien los planteamientos realizados por el MIM sobre ciertas descripciones morfológicas de los objetos sonoros son herederos de Pierre Schaeffer, la creación de tipologías descriptivas de la organización temporal no es relativa a la actitud de “escucha reducida”, sino todo lo contrario: mientras Schaeffer define los objetos sonoros como pura morfología de “forma” y “materia”, los músicos del MIM organizan los elementos sonoros en función de las significaciones a las que éstos son asociados. Así, mientras Schaeffer propone un tratado de los *objetos sonoros*, los investigadores del MIM plantean otro en torno a los *objetos semánticos*.²⁹¹

²⁹⁰ *cfr.* Schaeffer, Pierre 1988:163

²⁹¹ De hecho, en sus inicios fueron llamadas “unidades semánticas temporales”. El indicativo de objeto asociado desde Schaeffer a los trazos puramente morfológicos se cambió por el de unidades y debido a ciertas observaciones realizadas por Márta Grabócz y Gino Stefani, quienes señalaron que estas unidades articulaban paralelamente los planos de la expresión y del contenido, se decidió considerarlas como unidades “semióticas”. (*cfr.* Delalande y Gobin 1998:574)

De esta manera, las unidades semióticas temporales están articuladas en torno a dos problemáticas:

- 1) la perspectiva semiótica con la que se pretende “reintroducir la significación dentro de la descripción de los elementos sonoros” (Delalande, François 1996:17)²⁹²,
- 2) y la temporal, definida a partir de la segmentación musical con significación temporal precisa, es decir, en la que se distinga de forma clara la significación temporal de un fragmento.

De acuerdo con lo anterior, las UST son definidas como: “un segmento musical que posee una significación temporal precisa, incluso fuera de contexto, debido a su organización morfológica”. (...) “El criterio de segmentación es semántico y no sólo morfológico. Esto quiere decir que se escogerán los límites de segmentos en donde la significación temporal característica esté bien definida. (...) Si la significación temporal es definida también fuera de contexto esto es así para distinguir el caso donde la significación temporal de un fragmento (por ejemplo un sentimiento de “espera”, de “longitud”, etc.) resulte de su posición dentro de la composición general. La significación de un segmento no es sólo un efecto de contexto, sino que está puede estar ligada a su morfología interna” (Delalande y Gobin, *op. cit.*: 574-575)²⁹³.

De esta manera, las unidades semióticas temporales se constituyen como “organizaciones temporales elementales no sólo a un nivel morfológico sino además en un nivel de sentido” (Delalande y Gobin, *op.cit.*: 573)²⁹⁴.

El análisis que proponen los investigadores del MIM, se realiza a través de 19 designaciones tipo que funcionan como imágenes descriptivas de organizaciones temporales elementales. Las unidades semióticas temporales se establecieron a partir de

²⁹² La traducción es mía, en el original se lee: “réintroduire la signification dans la description des éléments sonores”

²⁹³ La traducción es mía, en el original se lee: “c’est un segment musical qui, même hors contexte, possède une signification temporelle précise, due à son organisation morphologique (...) mais le critère de segmentation est sémantique et non morphologique, c’est-à-dire qu’on choisira les bornes du segment de telle sorte que la signification temporelle caractéristique soit bien défini(...) Ensuite, la signification temporelle est définie même hors contexte ceci pour écarter le cas où la signification temporelle d’un fragment (par exemple un sentiment d’ “attente”, de “longueur”, etc.) résulte de sa position dans la composition générale. La signification du segment n’étant pas un effet du contexte, elle est probablement liée à son organisation morphologique interne”.

²⁹⁴ La traducción es mía, en el original se lee: “organisations temporelles élémentaires non pas au niveau morphologique mais au niveau du sens”

la constitución de paradigmas, y de la aplicación de análisis comparativo y de simulación²⁹⁵ aplicados a los paradigmas constituidos.

Asimismo, a partir de los criterios de la conmutación fonológica se realizaron observaciones y modificaciones sobre ciertos trazos morfológicos, a fin de determinar “aquellos criterios que deben satisfacer la organización morfológica representante de una unidad semiótica temporal para presentar la significación descrita”. (Delalande y Gobin, *op. cit.*: 576)

De esta manera, las unidades semióticas temporales se conforman como una herramienta de análisis musical capaz de ser aplicado a cualquier tipo de repertorio. Debido a que la esencia de su perspectiva recae directamente sobre el problema del tiempo y dado que esta tipología analítica surgió de la necesidad de estudiar aquella parte del repertorio musical del mundo, músicas electroacústicas incluidas, que no utilizaban ni pulsaciones isócronas ni proporciones definidas de duraciones, este modelo de análisis resulta adecuado para esta investigación.

2.1 Descripción de las UST

A continuación definiremos las descripciones semánticas de cada unidad semiótica temporal así como una serie de conceptos asociados a cada una de éstas. Las descripciones que señalaremos a continuación han sido definidas por los investigadores del MIM de la forma en que aquí lo expondremos.²⁹⁶

1. Caída (chute)
2. Estiramiento (Etirement)
3. Frenado (Freinage)
4. Por ondas, oleaje (Par vagues)
5. Que quiere empezar (Qui veut demarrer)
6. Trayectoria inexorable (Trajectoire inexorable)

²⁹⁵ El procedimiento de simulación consiste en producir mediante síntesis sonora una representación prototípica (en este caso la unidad semiótica temporal a estudiar) la cual ayudará a verificar los datos obtenidos mediante la escucha.

²⁹⁶ Ver MIM 2002: *Cd-room*

7. Sin dirección por exceso de información (Sans direction pour excès d'information)
8. Compresión-extensión (Contracté- étendu)
9. Flotante (En flottement)
10. Pesante (Lourdeur)
11. Que avanza (Qui avance)
12. Inercia (Sur l'erre)
13. Suspensión e interrogación (Suspensión interrogation)
14. Sin dirección por divergencia de información (Sans direction par divergence d'information)
15. Impulso (Élan)
16. Suspenso (En suspension)
17. Obsesivo (Obsessionnel)
18. Que da vueltas (Qui tourne)
19. Estacionaria (stationnaire).

Cuadro1. Definición de las UST

Unidad Semiótica Temporal	Descripción semántica
Caída	Equilibrio estable que se rompe. Pérdida de energía potencial que se convierte en energía cinética.
Estiramiento	Da la impresión de ir hacia el máximo de un proceso (o de un esfuerzo). Alargamiento, sometido a tensión, crea un sentimiento de espera. Sensación de alargamiento de la figura sonora poniendo en juego dos fuerzas contrarias.
Frenado	Desarrollo de la figura sonora dando la impresión de un <i>rallentizando</i> forzado. Retención súbita de un movimiento hasta su parada.
Por ondas (oleaje)	<p>Surge de la repetición de un motivo sonoro en “delta”. La forma en delta se aplica a diferentes criterios morfológicos (masa, factura, intensidad...). El delta se caracteriza por dos perfiles sucesivos: un perfil de cruzamiento y un perfil de descruzamiento. La fase de reabsorción no debe aportar ninguna información nueva; el refluo no es la consecuencia previsible del flujo, de suerte que la atención es alternativamente captada y después relajada (el refluo es amorfo). En cada ciclo, impresión de propulsar hacia delante y después dejarse llevar hacia el final, empezar cada vez desde un recomienzo. Impresión de “inmovilidad, equilibrio” tanto en la unidad en conjunto, como al interior de cada ciclo.</p> <p>Por ondas se distingue de que quiere empezar, por una materia de continuo más que de discontinuo. Por ondas se distingue de obsesionante porque este parece dejar la posibilidad de una intervención sea al final de la célula, sea en la articulación de la célula. Por ondas se distingue de que da vueltas porque el movimiento interno</p>

	es irregular.
Que quiere empezar	Como alguna cosa que intenta ponerse en ruta, algo que parece tener una intención.
Trayectoria inexorable	Desarrollo orientado dentro de una dirección y sin embargo se prevee que ésta no finalizará. Previsibilidad de no final. Que no finaliza...
Sin dirección por exceso de información	Elementos múltiples, bastante breves, diversos, frecuentemente en imbricación.
Compresión-Extensión	Sensación de compresión, como si se apoyara fuertemente contra un obstáculo; después este obstáculo cede brutalmente, suprimiendo la resistencia y permitiendo su relajamiento
Flotante	A pesar de la relativa aleatoriedad en la aparición de acontecimientos sonoros no hay sensación de espera, de “suspenso”.
Pesante	Impresión de dificultad para avanzar a pesar de una energía que quisiera hacer que avanzara. Energía a la vez canalizada y opuesta.
Que avanza	Da la impresión de avanzar de una manera decidida. Energía renovada y canalizada en un mismo sentido.
Inicio	Aplicación de una fuerza a partir de un estado de equilibrio, esta acción provoca una aceleración. Proyección a partir de un punto de apoyo. Imagen del barco que aunque haya bajado las velas, continúa avanzando debido a la rapidez adquirida. Se va pero deja su rastro en las ondas del agua. Previsibilidad total del desarrollo hasta su extinción.

Suspensión- Interrogación	Movimiento que se interrumpe dentro de una posición de espera.
Sin dirección por divergencia de información	Elementos múltiples, bastante breves, diversos y frecuentemente en imbrincación.
Impulso	Aplicación de una fuerza a partir de un estado de equilibrio, esta acción provoca una aceleración. Proyección a partir de un punto de apoyo.
Suspenso	Sensación de espera ligado a una tensión. Sin dirección y flotante , equilibrio de fuerzas dando una sensación de inmovilidad ligada a un sentimiento de espera vacilante. Se sabe que sucederá algo pero no se sabe cuándo, ni qué.
Obsesivo	Característica insistente. Aspecto mecánico sobre el que no se puede intervenir
Que da vueltas	Un elemento de base es animado, así que su materia sonora señala un movimiento periódico. La unidad debe ser bastante larga para que el fenómeno cíclico sea bien percibido, pero no debe ser tan largo a fin de ser percibido como un movimiento físico y no como un fenómeno intelectual.
Estacionaria	Sensación de inmovilidad sin tensión. Algo sucede pero esto no avanza; al contrario de lo que sucede en la Unidad “En suspensión”, en esta no se tiene el sentimiento de espera.

Cfr. MIM 2002: cd.room

La designación de cada unidad temporal está asociada con la descripción de criterios morfológicos y criterios semánticos que a continuación se indican.

2.1.1 Descripción de los criterios morfológicos

Criterios morfológicos: Duración, Reiteración, Fases, Materia, Aceleración, Desarrollo temporal.

Duración:

Duración “delimitada” dentro del tiempo. Cualidad de una configuración sonora, generalmente sin reiteración, inscrita dentro de un momento preciso de tiempo y que se retiene en la memoria inmediatamente.

Duración “no delimitada dentro del tiempo”. Cualidad de la duración de una UST la cual es percibida como un estado que podría perpetuarse. Una porción solamente de la unidad es suficiente para que la significación temporal aparezca.

“Entendemos por “delimitada dentro del tiempo” el hecho de que la semántica de la unidad aparece dentro de una configuración sonora en la que el inicio y el final son precisamente marcadas dentro del tiempo. Por oposición, “no delimitada dentro del tiempo” hace referencia a una configuración sonora percibida como un estado”. (Delalande y Gobin 1998:577)²⁹⁷

Reiteración. Repetición de una figura sonora bastante corta. Esta repetición puede no ser idéntica y ser independiente de puntos de apoyo temporales regulares.

Fases. Las fases de las UST son constituidas por los diferentes momentos sucesivos de su desarrollo. La reiteración de un mismo acontecimiento morfológico no constituye pues una nueva fase al interior de una UST. Las frases serán “uniformes” cuando el sonido no comporte variaciones en su perfil.

²⁹⁷ La traducción es mía, en el original se lee: “Nous entendons par “délimité dans le temps” le fait que la sémantique de l’unité apparaît dans le cas d’une configuration sonore dont le début et la fin sont précisément marqués dans le temps. Par opposition, “non délimitée dans le temps” fait référence à une configuration sonore perçue comme un état”.

Materia: Es el ensamble de características morfológicas de un sonido. La materia es descrita por siete criterios²⁹⁸: **Masa, Timbre armónico, Dinámica, Grano, Marcha, Perfil melódico, Perfil de masa.** La materia puede ser estable o evolucionar de una forma continua o discontinua según el desarrollo de las UST.

Aceleración: Es aplicable tanto a la evolución rítmica (en el sentido tradicional del término) como a la evolución interna de la materia.

Se distinguen dos tipos de aceleración:

- 1) La aceleración **positiva** (que va cada vez más y más rápido)
- 2) La aceleración **negativa** (que va de cada vez más a menos rápido)

Desarrollo temporal. Característica del transcurso de la materia sonora, del *tempo* de una UST.

2.1.2 Descripción de los criterios semánticos

Criterios semánticos: Dirección, Movimiento, Energía.

Dirección. Cualidad semántica que caracteriza la evolución, en el mismo sentido, de una variable o de un conjunto coherente de variables con previsibilidad de esta evolución.

Movimiento. Sensación de movilidad percibida en la escucha de las UST y en su globalidad.

Energía. Cualidad semántica que hace referencia a las fuerzas desempeñadas por la materia sonora y que sostiene su trayectoria temporal.

La energía puede ser “mantenida” (constante a lo largo de la UST),

²⁹⁸ Estos criterios son los propuestos por Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos Musicales*, (ver op. cit.: 290-293)

“convertida” (por balance entre un tipo de energía y otro)

“acumulada” (por entrecruzamiento)

“en disminución” (por derroche)²⁹⁹

Cuadro 2. Criterios morfológicos y semánticos

DURACIÓN	REITERACIÓN	FASES	MATERIA	ACELERACIÓN	DESARROLLO TEMPORAL
a) delimitada b) no delimitada	a) con b) sin	a) una b) varias	a) continua b) discontinua	a) positiva b) negativa c) sin	a) rápido b) medio c) lento
DIRECCIÓN		ENERGÍA		MOVIMIENTO	
a) con b) sin		a) mantenida b) convertida c) acumulada d) en disminución		a) sí b) no	

2.1.3 Definición de *otros* conceptos.

Dinámica. Llamada también “perfil de intensidad”. Esta es la evolución de la intensidad de un sonido en el curso de su duración.

Aspecto (Allure). Fluctuación, dentro del mantenimiento de ciertos sonidos, emparentado con el vibrato tradicional.

Homogéneo. Cualidad de un sonido que se perpetúa rigurosamente idéntico a el mismo a través de la duración.

Iterativo. Cualidad de un sonido que se prolonga por repeticiones cercanas de impulsos

Uniforme. Cualidad de un sonido que no comporta variaciones de perfil (ver **Fases**).

²⁹⁹ la traducción es mía en el original se lee: *deperditió*

2.1.4 Definición de Frase y Fase

Habiendo definido los conceptos propuestos por los creadores de las UST, hemos de definir dos términos que, largamente empleados en música, utilizaremos a partir del siguiente apartado con un sentido un tanto distinto al usual.

Debido a que la organización de las duraciones en la canción cardenche presenta un ritmo “no regular”, los conceptos de frase y semifrase provenientes del análisis tradicional (4 u 8 compases) no coinciden con la manera de articulación temporal de texto-canto y canto-silencios propias del cardenche. A partir del trabajo de campo y del estudio en gabinete de los registros sonoros, escuchamos que las frases están constituidas a partir de los versos de cada cuarteta y sus silencios correspondientes y no de acuerdo a un número determinado de compases. Por lo que, no hemos utilizado la designación tradicional de frase y semifrase. En su lugar empleamos la de fase y frase, en donde la primera corresponde a los versos que se realizan en el interior de una cuarteta (cuando ésta aún no finaliza) y que preceden a un silencio, y la segunda (frase) al final de la estrofa completa, es decir de los cuatro versos que forman la cuarteta, con todo y el silencio correspondiente.

No se deben confundir las ‘fases’ con las ‘frases’. La estructura musical de ambas es muy parecida: A las dos les precede un movimiento descendente con dirección al I° de la tonalidad, y son divididas por un silencio; la diferencia radica en que el silencio de ‘fase’ se efectuará dentro de la cuarteta, mientras que el silencio de ‘frase’ se efectúa únicamente al final de la cuarteta; además el silencio de final de ‘frase’ suele ser más largo que el silencio de final de ‘fase’.

Por su parte, una frase será designada como una articulación del discurso musical que finaliza con la puntuación de la estrofa literaria (conjunto de cuatro versos); es decir, cada cuarteta formará una frase.

Ambas designaciones no son arbitrarias, sino que responden a la observación y análisis en que los cantores configuran el material sonoro en relación con la organización textual.

3. Aplicación de las Unidades Semióticas Temporales a tres casos concretos

3.1 Constitución del corpus

A partir de una escucha atenta de todas las versiones registradas³⁰⁰ se ha seleccionado un corpus de tres canciones, eligiendo para ello una canción en donde el canto rector estuviera determinado por cada una de las voces (por eso hemos elegido tres). Una canción en donde la polifonía “la llevara” la contralta (*Al pie de un árbol*), otra en donde la canción “la llevara” la fundamental (*Yo ya me voy a morir a los desiertos*), y la última en la que ésta fuera “llevada” por el arrastre (*No se por qué*).

Se han aplicado las tipologías de análisis descriptivo a un fragmento inicial lo suficientemente representativo de la canción en su totalidad. Estos criterios de segmentación responde a la certeza de que las configuraciones sonoras con significación temporal son evidentes ya desde el inicio de la canción y mantienen un perfil temporal más o menos homogéneo en su transcurso. Las cardenchas sustentan una continuidad morfológica y semántica continua en donde la dirección³⁰¹ es previsible (armónicamente presentan un movimiento constante entre el I° - V° - I°). Así mismo, los diferentes momentos de su desarrollo son uniformes, es decir no comportan variaciones abruptas en su perfil. Estas características, aunadas a la forma estrófica de su desarrollo, al carácter iterativo de ciertos movimientos ya presentes desde el inicio de cada canción y mantenidos mediante repeticiones cercanas en cada nuevo ciclo estrófico (como veremos a lo largo de este capítulo), nos permiten aplicar las tipologías de análisis temporal desde los primeros compases de la canción, ya que, como veremos, y como afirman los creadores de las UST, “un segmento musical es suficiente para que la significación temporal aparezca” (MIM 2002).

Puesto que nuestro objetivo no pretende determinar los cambios ocurridos en las estructuras sonoras a partir de las diferentes versiones de cada canción, sino precisar los movimientos de cada voz para observar rasgos de carácter temporal de una forma

³⁰⁰ Ver Revisión de fuentes

³⁰¹ Empleamos el término “Dirección” en el sentido en que lo aplican los investigadores del MIM en sus estudio de las UST, es decir “como una cualidad semántica que caracteriza la evolución de la canción” (MIM 2002)

descriptiva, las canciones por las que nos hemos decantado para la aplicación de las UST corresponden a tres canciones del registro sonoro del INAH del año 1978.³⁰²

En este momento de la investigación no hemos establecido todas las posibles variantes ocurridas en todo el repertorio de cardenchas, ni en torno a las distintas versiones provenientes de diferentes cantores, por lo que, si bien la realización de un análisis paradigmático que de cuenta de los parámetros de repetición aquí no se contempla, sí queda abierto como una línea de investigación para un trabajo futuro.

Si bien atenderemos en este trabajo a ciertos parámetros de recurrencia, estos serán definidos de un modo más bien deductivo.

3.2 Procedimiento de análisis

Para determinar aquellas unidades temporales percibidas en el desarrollo de las canciones, se realizó un procedimiento de escucha en dos etapas: La primera etapa consistió en escuchar cada canción sin tener la partitura (es decir, nuestra transcripción) delante, basándonos únicamente en la descripción semántica de cada unidad. De un modo experimental se fueron determinando los momentos en que era percibida una configuración sonora con una significación temporal definida; cuando ésta era advertida se detenía la escucha, se anotaba el tiempo en que ésta acontecía y se registraba la unidad semiótica percibida. Al finalizar la escucha, se contaba con un listado de las unidades semióticas percibidas y el tiempo en que éstas habían ocurrido.

Durante la segunda etapa se escucharon las canciones, con la transcripción delante, a fin de observar si las UST presentes en nuestro listado guardaban alguna relación desde un nivel morfológico con la estructura de la canción. Este procedimiento funcionó como criterio de verificación de la primera escucha y permitió observar las características morfológicas correspondientes con las unidades asignadas en la primera etapa del proceso.

³⁰² La razón para analizar estas canciones y no otras, se debe fundamentalmente a tres criterios básicos: 1) requeríamos que fueran los mismos intérpretes quienes las cantasen, ya que no pretendíamos en este momento de la investigación determinar características particulares en cuanto a estilo de canto se refiere; 2) requeríamos que estas tuvieran la mejor calidad técnica. Dado que la mayoría de las grabaciones realizadas por nosotros se registraron en tres canales diferentes, si bien esto ayudaba a la transcripción de cada línea melódica, no priorizaba la escucha en conjunto que nuestro objetivo requería, 3) las versiones del año 1978 presentan una relación intervocálica muy sugerente en cuanto a criterios de temporalidad se refiere, debido quizás, a que estos cantores conservaban aún una forma de canto más apegada a los criterios tradicionales para la conformación polifónica.

Los segmentos de canciones a analizar fueron transcritos a partir de los criterios de la transcripción temporalizada,³⁰³ y por razones de precisión técnica, la transcripción no se realizó con notación pautada de ‘imprenta’ sino ‘a mano’ y sobre una hoja pautada milimétrica especialmente diseñada para este tipo de transcripciones.³⁰⁴ Esto se hizo así, debido a que interesaba observar con detalle los momentos de intersección entre líneas vocales para determinar los momentos exactos de silencio y canto en el discurrir de sus duraciones.

3.3 Análisis a partir de las Unidades Semióticas Temporales encontradas

Las canciones³⁰⁵

Al pie de un árbol

Información general

Cantores

Contralta: Paulo García Antunez

Fundamental: Eduardo Elizalde

Arrastre: Juan Sánchez Ponce

Grabación realizada en 1977 y editada en 1978 por el INAH a cargo de la Lic. Irene Vázquez Valle

Sapioríz, Durango.

³⁰³ En el capítulo I se señalaron las características de la transcripción temporalizada y las ventajas de su utilización para el objetivo de este trabajo.

³⁰⁴ Los programas informáticos de notación musical a los que tuvimos acceso durante el proceso de escritura no contemplaban la posibilidad de escribir bajo un fondo milimétrico en donde fuera posible organizar el sonido en términos de duración y no en términos de ritmo. Ya que, además, requeríamos que la transcripción en pentagrama coincidiera, en los segundos exactos, con el sonograma que le acompañaba, optamos por cumplir con todos estos detalles a través de la escritura manual.

³⁰⁵ Los registros sonoros de estas canciones se encuentran en el Cd adjunto

Información general de la canción

Tonalidad. Sol M (G) – La b M (Ab)

Tempo general. = 65-70

Tempo transcrito. = 66

Forma. ABA'B A''B' etc.

El nivel formal de la canción esta constituido por versos de cuartetos. La sección A estará formado por una cuarteta y dos silencios entre fases. La sección B estará formada por otra cuarteta y cinco silencios de fases. Cada cuarteta dará forma a la frase. Ésta a su vez estará dividida en dos fases. Todas las fases estarán separadas por silencios salvo la sección A en la que el paso de la fase 1 a la fase 2 será percibido por el movimiento descendente con dirección a la tónica característico de los finales de fase y final de frase de toda cardencha. El texto y el esquema son los siguientes:

Estructura del texto

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

} A

Salió y me dijo
 que era esperanza vana
 donde a la vez
 mejor me duermo yo

} B

La vide venir
 más no creía que ella era
 yo me acerqué hacia el pie
 de su ventana.

} A'

Salió y me dijo
 que era esperanza vana
 donde a la vez
 mejor me duermo yo

} B

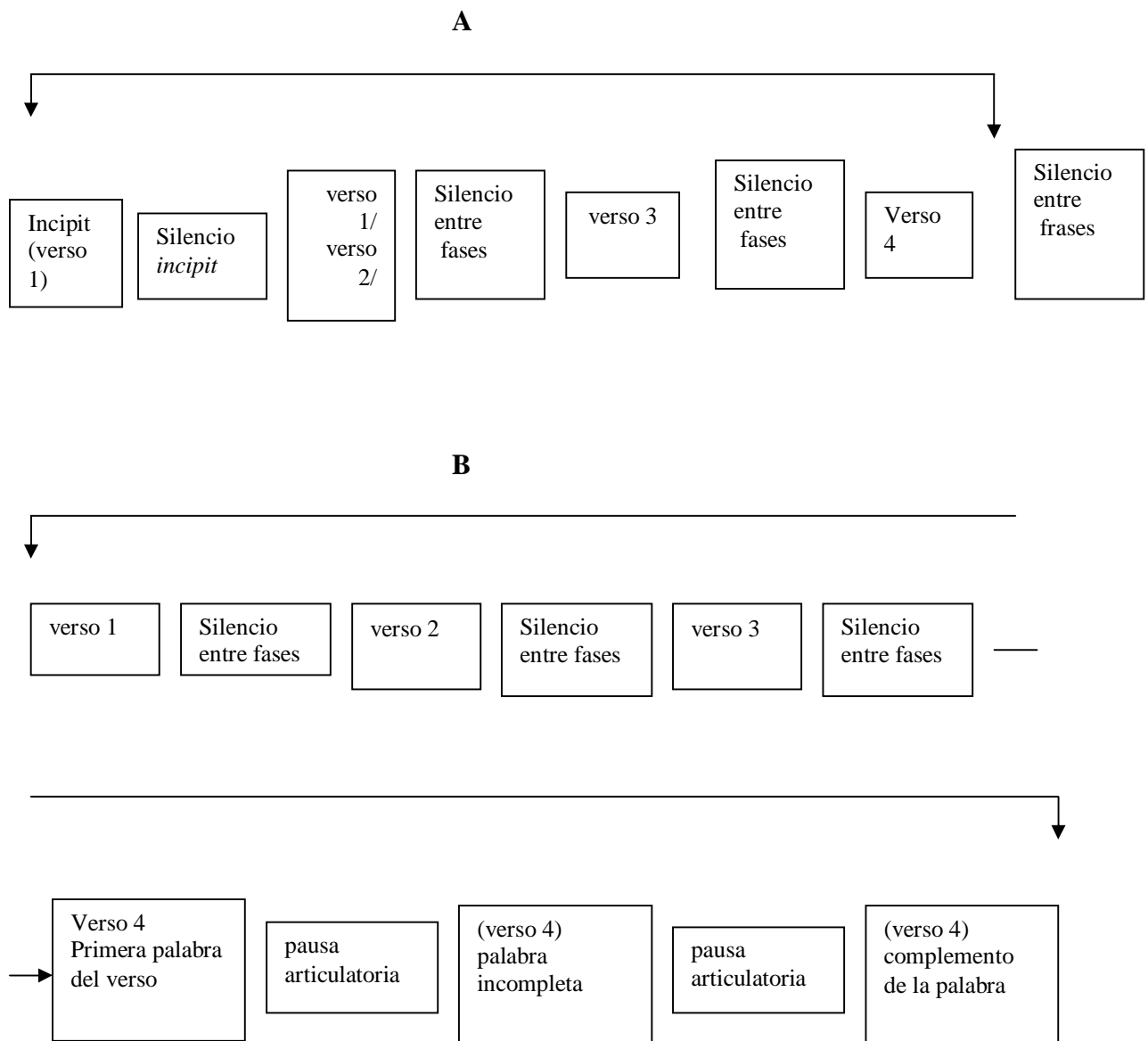
Quisiera ser
 una garza morena
 para estarte mirando
 en una redoma de oro

} A''

Pero trigueñita,
 nomás que me acuerdo lloro,
 ¿quién tiene la culpa?
 usted, que me abandonó?

} B'

Esquema 1. Estructura de la forma musical. (Esquema formal de fases y silencios en la canción *Al pie de un árbol*)



Instalación de la tonalidad.

El *incipit* de la Contralta comienza con la fundamental del V° de la tonalidad, tras un silencio breve se mantiene tenido el sol (I°). Una vez entonado este, las tres voces se sitúan en el V° de la tonalidad. Hasta el minuto 8 y una vez que ha sido cantado el primer verso, mismo que da título a la canción, queda establecida la tonalidad sobre la cual se construirá la canción.

Unidades Semióticas Temporales localizadas

Sección A

Impulso 1, 2 y 3 continua sensación de impulso reforzada por el ascenso por grado conjunto en la contralta (minutos 1 al 3) y por la entrada en sucesión de las voces inferiores (impulso 1 y 2). Cuando parece que se ha conseguido la estabilidad, ésta es interrumpida con la articulación marcada en el minuto 5.8 creando en consecuencia una nueva sensación de impulso.

Caída 1. El descenso por grado conjunto en las tres voces y la resolución al I° conducen a la sensación de caída. En este punto es importante observar cierta ambigüedad entre las voces entre resolver hacia el V° o al I°. Como observamos, la voz de arrastre no termina su descenso sino hasta el minuto 9.4, esto es, cuando las voces media y alta establecen el IV° y con esto cambian el significado del tiempo de una caída a un ir hacia delante (UST “que avanza”).

Consideramos la UST caída como una resolución al I° debido a que la nota *si* del arrastre (minuto 8.2), es lo suficientemente larga, y además coincide en unísono con la fundamental, pero hemos de tener en cuenta que es el desfaseamiento entre las voces el

que posibilita esta inferencia, pues de no haberse producido éste, bien podríamos estar también en el V°.

Que avanza 1. Ya que a la UST anterior no le precede ningún silencio (como podría predecirse) sino por el contrario, las voces continúan su trayecto con un perfil melódico ligado y en portamento la sensación de movimiento y dirección en un mismo sentido queda establecida. La “energía renovada”, característica de esta UST, puede escucharse con el establecimiento del IV° (minutos del 9.1 al 12 .9).

Caída 2. La resolución al I° rompe con la energía que había sido canalizada anteriormente.

Frenado 1. Retención súbita en voz de contralta

Silencio entre fases

Estacionaria. El desarrollo temporal lento y globalmente permanente (aunque en el detalle existan pequeños movimientos melismáticos) dan la sensación de que el movimiento se mantiene pero sin sentido de espera (en este sentido esta UST se distingue de aquella otra de “en suspensión”)

Que avanza 2. La acción prolongada de sonido en ascenso da la impresión de avanzar de manera decidida.

Impulso 4. Se articula el acorde de primer grado a través de un movimiento ascendente a partir del 26’7”.

Caída 3. Como cada final de fase o frase el equilibrio conseguido se rompe y la energía adquirida se transforma en un movimiento descendente en las tres voces.

Silencio entre Frases

Sección B

Impulso 5. El salto interválico y el tipo de emisión vocal conseguido debido a este salto, dan un sentido de intensidad, de acción en crescendo.

Caída 4. La energía conseguida con el impulso es canalizada en declive. A diferencia de las “caídas” anteriores, esta no tiene función conclusiva de fase o frase, su significación temporal es más bien una articulación que deviene punto de apoyo para la realización de la siguiente unidad semiótica.

Impulso 6. La fuerza del impulso 4 es retomada para continuar el discurso, de manera que la configuración sonora crea una sensación de que el movimiento generado está llegando al máximo de su proceso.

Estiramiento. El esfuerzo acumulado es alargado. Este estiramiento crea un sentimiento de atención sobre la frase del texto provocado por una tensión de la información, una suerte de sentimiento de espera por conocer “que fue aquello que le dijo”. El rallentando producido en estos momentos y el mantenimiento del Vº favorecen el estiramiento ligado a ésta tensión.

Caída 5. Conducción conclusiva con dirección al Iº mediante un movimiento descendente, que debido a la UST anterior, en este caso no se presenta como movimiento melismático sino como sucesión de notas tenidas.

Silencio ente fases

Estacionario 2. Si bien esta característica estaría cercana a la UST “Obsesionante”, en este caso el perfil melódico melismático le resta insistencia semántica a esta tipología; sin embargo, aunque los melismas generan movimientos, estos no tienen la intención de desarrollo; perceptualmente el tiempo se mantiene sin cambio, sobre las mismas notas, siempre contenido en sí mismo.

Silencio entre fases

Suspensión interrogación. La organización temporal de la UST anterior podría ser continuada aquí de no haber existido el silencio entre fases. La presencia de este silencio denota un “movimiento que se interrumpe” y nos mantiene en una posición de espera por la irrupción de un nuevo silencio entre fases.

Silencio entre fases

Pesante-caída 6-que avanza- caída 7. “Impresión de dificultad para avanzar, a pesar de una energía que quisiera hacer que avanzara. Energía a la vez canalizada y opuesta”.

El último verso de la cuarteta (sección B) es escindido por dos pausas articulatorias que lo fragmentan.

De esta manera, los distintos momentos de canto y silencio generan, en la misma fase, distintas significaciones temporales, como veremos enseguida:

Pesante. Las voces se mantienen dentro de un perfil melódico estable durante toda la fase; sin embargo, en su “interior” se suceden movimientos temporales inversos.

La descripción semántica de esta unidad semiótica temporal se define como: “una energía canalizada y opuesta”.

a) Impulso7- Caída 6. Ambas unidades semióticas iniciadas en el minuto 57.8 por las tres voces modifican su trayecto por la inclusión de dos pausas articulatorias en momentos distintos. La pausa articulatoria (frenado) sucedida en el minuto 59.5 en la voz de arrastre ocurre mientras las voces superiores continúan la caída; sin embargo, a partir de esta pausa la fundamental y el arrastre avanzan de manera decidida mientras que la contralta continúa la caída consiguiendo la UST **que avanza**. Este tipo de energía conseguida contribuye a la formación de dos configuraciones temporales distintas y opuestas dentro de la misma significación de tiempo **pesante: caída 6** en voz de contralta frente a **que avanza** en las voces inferiores.

Pausa articuladora (**Frenado**) Retención súbita en las tres voces (minuto 62)

Caída 7. La contralta continúa con su movimiento en descenso, mientras que las otras dos voces, que ya han roto su ascenso antes del silencio, descienden en movimiento paralelo junto a la contralta. La sensación de caída, es percibida en las tres voces hasta este momento.

Trayectoria inexorable. La duplicación de la nota la en la fundamental y la marrana con el do en la contralta son mantenidas en un misma dirección sin final predecible.

Yo ya me voy a morir a los desiertos

Información general

Cantores

Contralta: Paulo García Antunez

Fundamental: Eduardo Elizalde

Arrastre: Juan Sánchez Ponce

Grabación realizada en 1977 y editada en 1978 por el INAH a cargo de la Lic. Irene Vázquez Valle

Sapioríz, Durango.

Información general de la canción

Tonalidad. Sol M (G)

Tempo general. = 66

Tempo transcrito. = 66

Forma. ABA'CDD'(coda) A'C'

El nivel formal de la canción esta constituido por versos de cuartetos. Sin embargo, la agrupación del texto dentro de la estructura de la polifonía señala una organización temporal en donde la formación de los versos obedece a duraciones internas de tiempo separadas por silencios.

De esta manera la primera cuarteta de la primera estrofa tendrá una estructura musical en cuatro secciones (formas aba'c aquí transcritas).

La segunda cuarteta de la segunda estrofa también tendrá una estructura musical en cuatro secciones distintas (formas dd'coda a''c') en donde la coda estará formada por la última frase de la sección b, misma que dará paso a la repetición de las formas a''c' de la estructura musical anterior. El esquema es el siguiente:

Estructura del texto

Yo ya me voy
a morir a los desiertos,
me voy *deregido*³⁰⁶
a esa estrella marinera

} A

Solo en pensar
que ando lejos de mi tierra,
no más que me acuerdo
me dan ganas de llorar.

} B

Pero a mi no me divierten
los cigarros de la Dalia,
Pero a mi no me consuelan
esas copas de aguardiente.

} C

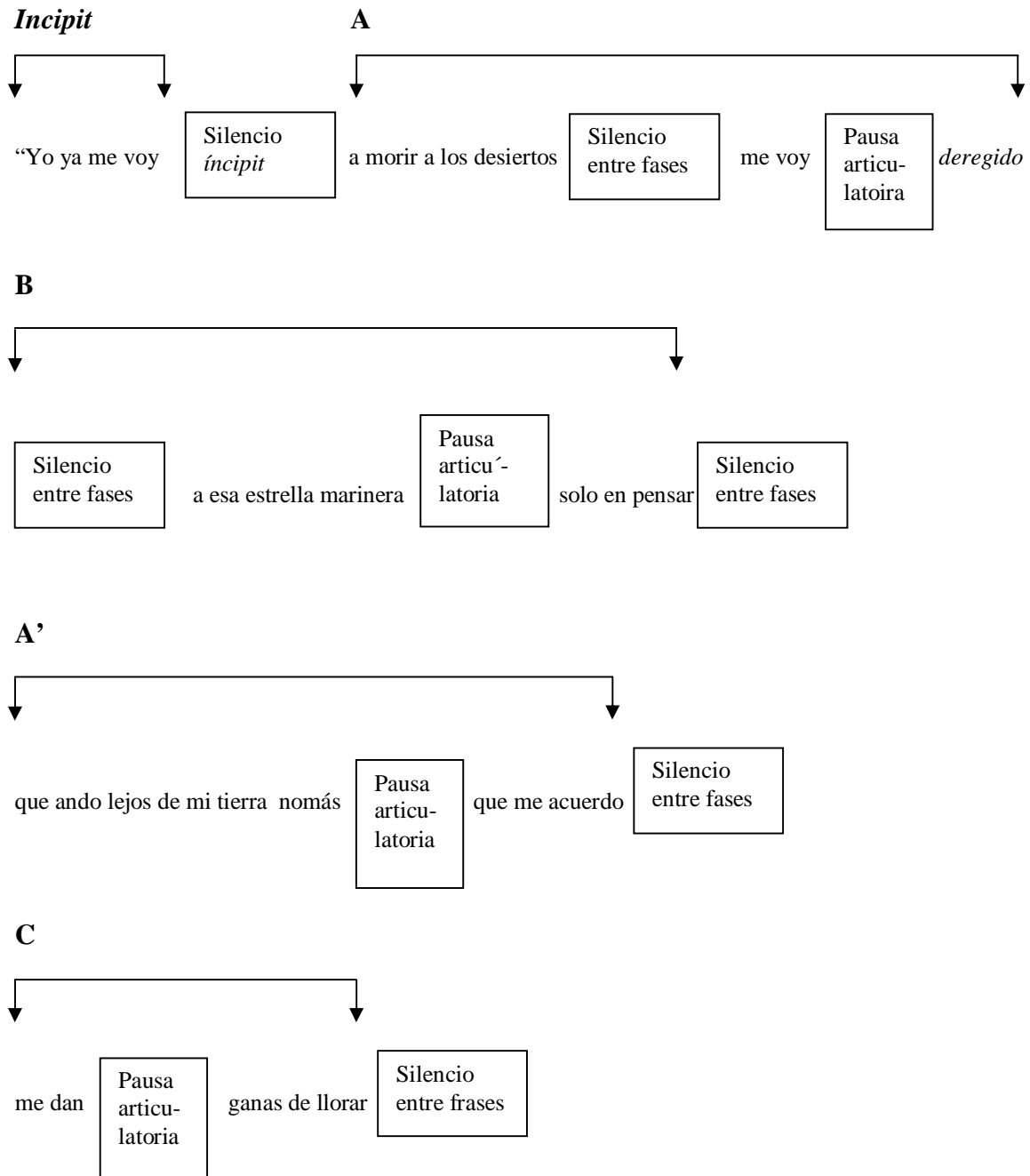
Sólo en pensar
que dejé un amor pendiente
no más que me acuerdo
me dan ganas de llorar.

} B'

³⁰⁶ En algunas versiones se canta me voy *del ejido*

Esquema 2. Estructura de la forma musical. (Esquema formal de fases y silencios en la canción *Yo ya me voy a morir a los desiertos*)³⁰⁷

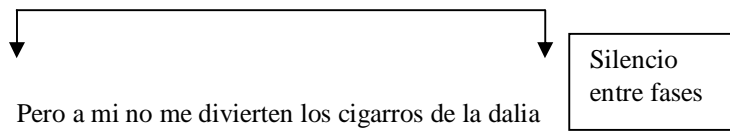
Estrofa 1 (A B del texto)



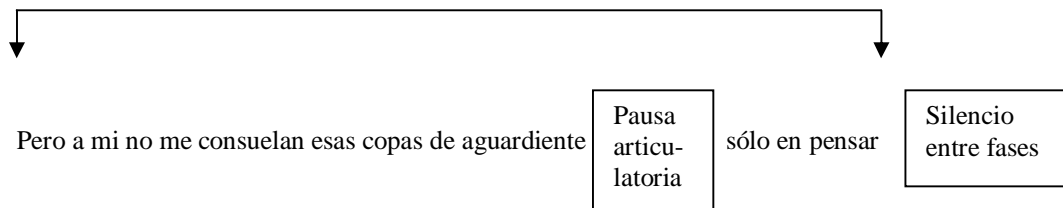
³⁰⁷ Debido a la forma peculiar de organización temporal, la distribución estrófica de cada cuarteta se realiza, musicalmente, de manera distinta a la agrupación textual; por esta razón el esquema siguiente se construye señalando ambas.

Estrofa 2 (C B' del texto)

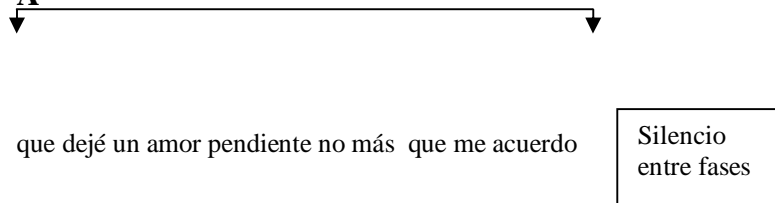
D



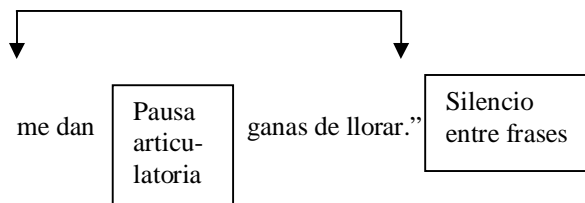
D coda



A''



C'



Instalación de la tonalidad.

Durante los primeros cuatro segundos, la fundamental comienza a establecer la tonalidad, el I° y V° empiezan a ser esbozados y son reforzados con la entrada de la contralta con la tercera del acorde de I° en el minuto 1.5. Una vez comenzado el primer verso, mismo que da título a la canción, queda establecida la tonalidad sobre la cual se construirá la pieza.

Unidades Semióticas Temporales localizadas.

Que quiere empezar 1. Durante los primeros minutos en que se lleva a cabo la instalación de la tonalidad, la fundamental y más tarde la contralta se ponen en “ruta” para dar inicio a la canción.

Estiramiento. La entrada de la contralta, con la tercera del acorde de I° (*si*), en desfase con respecto a la fundamental y el hecho de dejar tenida esta nota en ambas voces, crea una sensación de **Estiramiento** del incipit. Crea un sentimiento de espera. Sensación de alargamiento breve de la figura sonora.

Frenado 1. Retención súbita en contralta y fundamental

Silencio incipit

Que avanza. Temporalidad impuesta por la voz fundamental. Recomienzo con la intención de avanzar de manera decidida. Se construye el acorde de tónica a través de un movimiento ascendente que enfatiza la unidad semiótica descrita.

Compresión - extensión. Esta unidad es entendida como una figura susceptible de ser retenida en la memoria inmediata y es considerada como una clase de UST “delimitada dentro del tiempo”; esto es, una configuración sonora donde el inicio y el final son precisamente marcados dentro del tiempo. Esta UST está constituida por dos fases sucesivas y contrastantes. Esta dualidad es la que crea su sentido.³⁰⁸

La significación temporal se establece en las tres voces.

Fase comprimida: El minuto 3 da inicio a esta sensación de compresión debido a la intervención de notas breves (I° de la tonalidad) en la fundamental. Esta sensación se ve reforzada por la entrada de la voz de arrastre en un desfase temporal con respecto a la fundamental, con el texto “incompleto” y también con notas de carácter breve.

Fase extendida: A pesar de que la contralta ya anticipa el carácter de expansión, éste no se manifiesta de forma evidente hasta el minuto 5.4 en donde las tres voces coinciden creando una sensación de apertura que se ve intensificada por el carácter ascendente de la frase sobre el I°.

Si bien, esta UST forma parte de las unidades “delimitadas dentro del tiempo” como señalamos arriba, para que la conducción a la tónica (requerida para constituir el final de frase), tenga lugar antes, las voces construirán su cadencia mediante un **impulso** y una **caída**.

Frenado 2. Retención súbita en las tres voces

Impulso. El carácter reiterativo de dos notas iguales de forma breve-larga (8'.47"- 9') señala ese carácter de impulso que deviene en una caída.

Caída. Trayectoria descendente con dirección a la tónica. Éste es un principio recurrente a lo largo de todas las canciones cardenches.

³⁰⁸ Cfr MIM 2002 y Delalande; Gobin 1998

Trayectoria inexorable 1. Como la unidad semiótica anterior, éste también es un principio recurrente en toda canción cardenche. Una vez que se ha llegado a la tónica el acorde se mantiene de forma tal que parece que no finalizará.

Silencio entre Frases.³⁰⁹

Que quiere empezar 2. Esta unidad es iniciada por la voz “que lleva la canción”. En este nuevo verso, la sensación de “**que quiere empezar**” cumple su intención en las tres voces tras una breve pausa. El hecho de que esta pausa exista convierte la significación de la frase “que quiere empezar” en un trayecto suspensivo. Como se observa, una vez iniciado el canto por la voz fundamental, ésta realiza una pausa y corta la palabra. Ésta se completa en una siguiente fase, elaborada ya con las tres voces.

Desde el aspecto de la significación temporal, el hecho de que esta pausa ocurra, es importante, puesto que nos recuerda que la percepción de una entidad musical es contingente de su contexto. Si bien esta pausa no obstruye la puesta en marcha de las tres voces, sí anticipa el carácter suspensivo de la siguiente unidad temporal advertida.

Frenado 3. Retención súbita en voz de fundamental

Suspenseo. Esta unidad semiótica es descrita como “no delimitada dentro del tiempo”, no hay un final predecible y la sensación de espera ligada a la tensión que supone la percepción de esta unidad es reforzada por el carácter insistente de la fase siguiente.

Frenado 4. Retención súbita en voz de contralta

Obsesivo. 23'.5"-26'. Reiteración insistente sobre el I°. Cuando parece que el canto se va a poner en marcha (las voces ascienden por grado conjunto) un descenso inmediato las detiene.

³⁰⁹ Sobre los silencios trataremos más adelante

Frenado 5. Se realiza en las tres voces. El movimiento es corto y su parada es súbita.

Silencio entre Fase

Que avanza 2. A diferencia de las entradas anteriores, el movimiento ascendente de la fundamental y la ausencia de pausa en esa voz generan una sensación de continuidad.

Suspensión interrogación. Sensación de suspensión e interrogación en las tres voces mediante la superposición de dos temporalidades distintas: una voz que comienza el canto y que no lo cesa (26'.7"- 40'.9'') al tiempo en que las voces extremas son escindidas por una pausa. Esta configuración sonora provoca que del segundo 27'.8"- 32'.4" (antes de la UST frenado) se mantenga una intención de interrogación a la vez que de canto en suspenso (sobretudo en las voces extremas) consiguiendo su resolución tras la pausa (32'.7").

Frenado 6. Retención súbita en voz de contralta y arrastre

Impulso 2. Las tres voces ascienden después de haberse mantenido en equilibrio. Se percibe como un impulso que precede a la caída.

Caída 2. Tras la pausa del minuto 32.7 en las voces superior e inferior, esta suerte de resolución debida a la percepción suspensión-interrogación anterior se resuelve con un descenso por grado conjunto sobre el I°. La sensación de caída continuará incluso cuando la conducción a la tónica ya se haya realizado.

Traectoria inexorable 2. El acorde de I° es mantenido en esa dirección, es decir, no hay indicio de que este acorde pueda modificarse y no hay previsión de final.

Silencio entre frases

Oleaje. Si bien este inicio de frase podría ser característico de la unidad semiótica “Que quiere empezar”, la continuidad que presenta desde el inicio (notas tenidas en *re* en las tres voces) y los dos perfiles sucesivos de cruzamiento y descruzamiento conforman una UST definida como **oleaje**.

El perfil de cruzamiento se localiza a partir del segundo 44.2 mediante un intervalo de 4J que asciende en la fundamental y una 4J que desciende en la contralta, así como en los movimientos ascendentes (contralta) y descendentes (fundamental y arrastre). Los desfases vocales refuerzan la percepción de oleaje.

Frenado 7. Retención súbita en voz de contralta

El perfil de descruzamiento se localiza en el segundo 48.2. Este perfil está marcado además por las UST **impulso - caída**. Las tres voces ascienden (impulso). Al tiempo en que la contralta realiza una pausa, las voces inferiores continúan el movimiento descendente (caída) posterior al impulso.

Frenado 8. Retención súbita en voz de fundamental

Trayectoria inexorable 3. Tras la conducción a la tónica, principio fundamental de toda cardencha el acorde formado por las tres voces se mantiene tenido hasta el siguiente silencio entre frases.

Es importante notar que, a diferencia de la “Trayectoria inexorable 1 y 2”, en ésta no hay una previa sensación de caída. Esto es así porque la conducción a la tónica tiene significación aún como parte del perfil de descruzamiento. La discrepancia en la que se interrelacionan las voces con la palabra “llorar” y los movimientos contrarios y no paralelos ni melismáticos en descenso, como en los casos anteriores, nos señalan que la significación temporal de **oleaje** continua hasta el segundo 53.5.

No sé por qué

Información general

Cantores

Contralta: Paulo García Antunez

Fundamental: Eduardo Elizalde

Arrastre: Juan Sánchez Ponce

Grabación realizada en 1977 y editada en 1978 por el INAH a cargo de la Lic. Irene Vázquez Valle

Sapioriz, Durango.

Información general de la canción

Tonalidad. F#M

Tempo general. = 73

Tempo transcrito. = 73 -71

Forma. ABB'B''B'''B''''

El nivel formal de la canción esta constituido por versos de cuartetos. Cada cuarteta dará forma a la frase musical y ésta a su vez estará dividida en dos fases. La primera fase estará compuesta por los tres primeros versos de la cuarteta y la segunda fase por el cuarto de ésta. El carácter de fase estará determinado por la inclusión de una pausa breve y la resolución al I°.

Esta misma agrupación de estrofas y silencios ocurrirá de la misma manera tanto en la sección A como en las secciones B a lo largo de toda la pieza. como se puede ver en el esquema 3.

Estructura del texto

No sé por qué
 a esa mujer la adoro,
 no sé por qué
 yo la adoro con delirio.

} A

De que la miro
 se calma mi martirio,
 se calma el fuego
 de un ardiente frenesí.

} B

Todos los días
 yo gano un peso diario
 una peseta
 se la llevo a mi querida

} B'

¡Ay! la mujer
 en todo es la preferida,
 ¡ay! la querida
 qué desaires pasará.

} B''

¡Ay! la mujer
 se asoma y dice: ahí va,
 ¡ay!, qué trabajo
 es amar sin libertad,

} B'''

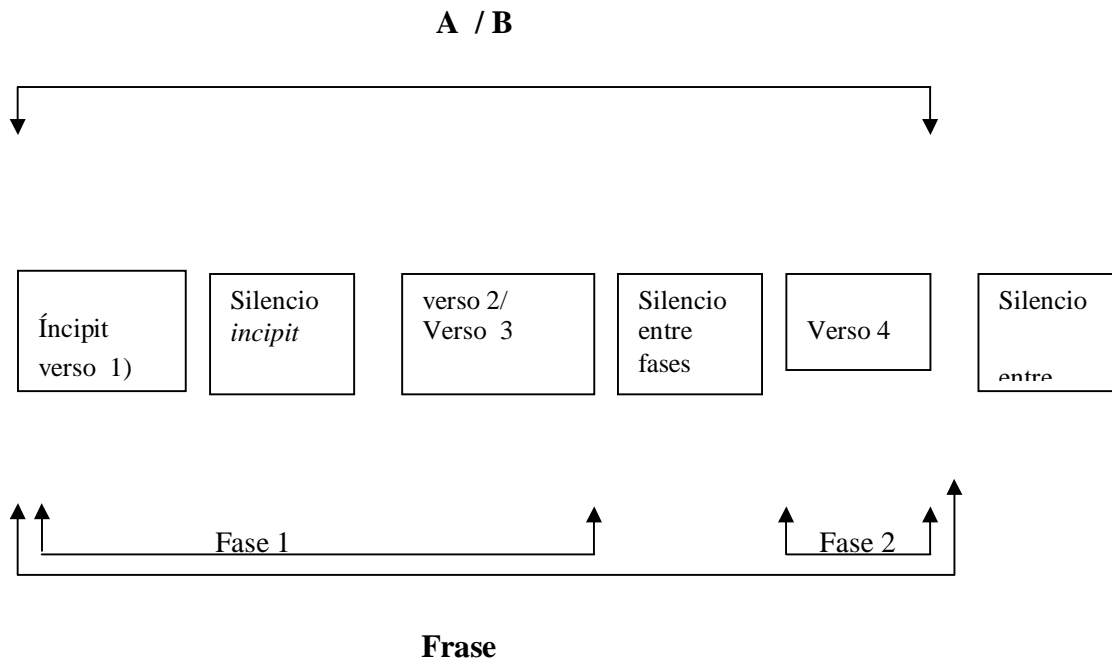
¿Quién les ha dicho
 que el hombre casado es libre?
 Tiene su mujer
 aparte de una querida

} B''

Por las mujeres
 se componen las canciones
 ellas son causa
 de que el mundo no esté en paz...

} B'''

Esquema 3. Estructura de la forma musical. (Esquema formal de fases y silencios en la canción *No sé por qué*)



Instalación de la tonalidad.

Mediante un arpeggio desarrollado en los primeros 2 segundos, el arrastre establece la tonalidad, la fundamental refuerza la tercera del acorde de I°.

Una vez comenzado el primer verso, mismo que da título a la canción, queda establecida la tonalidad sobre la cual se construirá la pieza.

Unidades Semióticas Temporales localizadas

Fase 1

Suspensión-interrogación. Tras el arpegio (I°) el movimiento mantenido por las dos voces inferiores se ve interrumpido dentro de una posición de espera. La letra del texto coadyuva a enfatizar la interrogación.³¹⁰

Impulso 1. La continuación del arpegio en forma ascendente incluso después de la pausa en el caso del arrastre crea la sensación de impulso.

Que avanza. La disposición vocal en sentidos paralelos sobre la tónica, produce una trayectoria cuya dirección es canalizada en un mismo sentido.

Caída 1. La estabilidad conseguida desciende para enfatizar la fundamental del acorde de I°. A pesar de que sólo la voz fundamental conducirá su movimiento hasta la tónica, la sensación de caída y la intención de dirección descende al I° es percibido en las tres voces.

Frenado. Retención súbita en contralta y arrastre. La fundamental continúa su trayectoria.

Silencio *incipit* (Fase 1)

Obsesivo1- pesante- suspenso1 El carácter insistente sobre el acorde de I° señalan esta tipología. Además en esta misma frase hay dos sucesos en los que, sin perderse la sensación de “obsesivo”, se percibe un carácter pesante. Estos dos sucesos son: el tempo *rallentando* (de $\text{♩} = 73$ a $\text{♩} = 69$) que desde la “caída” ya se empieza a percibir, y los

³¹⁰ Este fenómeno en el que la música refuerza al texto verbal es conocido como “indexicalidad interna”. El musicólogo Rubén López Cano propone la siguiente definición a este término: “el texto musical posee rasgos internos que permiten subrayar elementos importantes de la trama verbal” (López Cano 1999:7)

*portamentos*³¹¹ en las tres voces. Éstos últimos crean la impresión de que la música avanza pero con dificultad, creando un estado de expectación; de ahí la suma de una UST **suspense**.

Impulso 2. El *tempo* se acelera = 71 y el sonido continúa avanzando. Esta sensación de que - a pesar de la dificultad para avanzar determinada por la unidad anterior- se avanza, es proporcionada por el desfase del texto en las voces inferiores con respecto a la voz superior. Sin embargo la contralta se dirige con fuerza al acorde del V° .

Caída 2. Después del impulso, el sonido comienza su descenso en dirección a la tónica (19'.6"). En el segundo 21.4, el arrastre refuerza la **caída**, mediante un desfase, con el que consigue completar el acorde.

Trayectoria inexorable 1. El acorde de I° se continúa como un gran sonido tenido

Silencio entre frase.

Fase 2

Que quiere empezar. Tras el silencio de frase la voz que “lleva la canción” se pone de nuevo en marcha con el I° de la tonalidad

Suspense 2. Sensación de espera a la vez que equilibrio entre las voces debido al ascenso-descenso constante por grado conjunto. Este procedimiento, además de acentuar el carácter de expectativa, genera una sensación de equilibrio flotante.

³¹¹La diferencia entre el *portamento* y el *glissando* radica en que el primero es sólo la unión de dos tonos o incluso la emisión “deslizada” sobre un mismo tono, mientras que el *glissando* implica la deliberada ejecución de todos los tonos que están entre dos notas.

Caída 3. La dirección al I° en las tres voces se presenta anticipando el silencio entre fases generando una sensación de tiempo que se cae.

Impulso 3 -Obsesivo 2. Movimiento ascendente. La fundamental y la tercera del acorde de I° son marcadas insistentemente

Frenado. Retención súbita en voz de arrastre (42' .9")

Caída 4. La estabilidad conseguida a partir de la reiteración Fa# - La# de la UST anterior se rompe con el característico movimiento descendente de final de frase

Trayectoria inexorable 2. Una vez conseguido el acorde entre las voces su desarrollo se continúa sin poder predecir su final.

4. Sistematización de las Unidades Semióticas Temporales encontradas

Una vez señaladas las configuraciones sonoras que representan tipologías sobre el plano de la significación temporal haremos una agrupación de ellas por canción (esquema 1) con la finalidad de observar en qué medida éstas se presentan con mayor o menor asiduidad (esquema 2) y cuáles son coincidentes o no en las tres canciones (esquemas 3 y 4). Esto nos permitirá identificar los rasgos temporales que organizan la polifonía así como establecer las condiciones sonoras necesarias para que emerja este tipo de semántica.

Cuadro 3. Unidades semióticas localizadas en cada canción

Canción	Unidades semióticas localizadas
<i>Al pie de un árbol</i>	
	Impulso
	Caída
	Que avanza
	Frenado
	Estacionaria
	Estiramiento
	Suspensión-interrogación
	Pesante
	Trayectoria inexorable

Canción	Unidades semióticas localizadas
<i>Yo ya me voy a morir a los desiertos</i>	
	Que quiere empezar
	Estiramiento
	Frenado
	Compresión-extensión
	Impulso
	Caída
	Trayectoria inexorable
	Suspenso
	Obsesivo
	Que avanza
	Suspensión-interrogación
	Oleaje

Canción	Unidades semióticas localizadas
<i>No sé por qué</i>	
	Suspensión- interrogación
	Impulso
	Que avanza
	Frenado
	Caída
	Obsesivo-Pesante
	Trayectoria inexorable
	Que quiere empezar
	Suspenso

A partir de este cuadro identificamos un total de 13 unidades semióticas temporales ubicadas en las tres canciones analizadas. La ubicación de presencia de estas tipologías es un indicador de aquellas significaciones temporales que aseguran la estructura polifónica. Asimismo la reincidencia, o no, de determinadas unidades semióticas es descriptora de organizaciones temporales elementales para la construcción polifónica en un nivel morfológico, pero también en un nivel de sentido, puesto que cada canción señala una particular y distinta apropiación del tiempo.

Cuadro 4. Recurrencia de una misma unidad temporal en cada canción

Unidad Semiótica Temporal	Número de reiteración	Canción
Caída	7	<i>Al pie de un árbol</i>
Impulso	7	
Que avanza	2	
Estacionaria	2	
Estiramiento	1	
Suspensión-Interrogación	1	
Pesante	1	
Frenado	1	
Trayectoria inexorable	1	

Unidad Semiótica Temporal	Número de reiteración	Canción
Trayectoria inexorable	3	<i>Yo ya me voy a morir a los desiertos</i>
Que quiere empezar	2	
Caída	3	
Estiramiento	1	
Compresión-Extensión	1	
Impulso	3	
Suspenso	1	
Obsesivo	1	
Frenado	6	
Que avanza	1	
Suspensión- Interrogación	1	
Oleaje	1	

Unidad Semiótica Temporal	Número de reiteración	Canción
Caída	4	<i>No sé por qué</i>
Suspensión- Interrogación	1	
Impulso	3	
Que avanza	1	
Obsesivo- Pesante	1	
Que quiere empezar	1	
Suspenso	2	
Trayectoria inexorable	2	
Frenado	3	

A partir de los tres esquemas anteriores observamos que las unidades: Caída, Impulso, Trayectoria inexorable, Que quiere empezar, Que avanza, y Estacionaria, tiene mayor incidencia dentro de la estructura de cada canción. Por otra parte existen unidades coincidentes en los tres ejemplos analizados que indican rasgos estructurales importantes en la configuración sonora de estas canciones.

Cuadro 5. Unidades Semióticas Temporales coincidentes

Canciones	UST coincidentes
<i>Al pie de un árbol</i>	Impulso
<i>Yo ya me voy a morir a los desiertos</i>	Caída
<i>No sé por qué</i>	Que avanza
	Suspensión –Interrogación
	Frenado
	Trayectoria inexorable

Canciones	UST coincidentes
<i>Al pie de un árbol</i>	Estiramiento
<i>Yo ya me voy a morir a los desiertos</i>	

Canciones	UST coincidentes
<i>Al pie de un árbol</i>	Pesante
<i>No sé por qué</i>	

Canciones	UST coincidentes
<i>Yo ya me voy a morir a los desiertos</i>	Que quiere empezar
<i>No sé por qué</i>	Trayectoria inexorable
	Suspense
	Obsesivo

Cuadro 6. Unidades Semióticas Temporales no coincidentes

Canciones	UST no coincidentes
<i>Al pie de un árbol</i>	Estacionaria

Canciones	UST no coincidentes
<i>Yo ya me voy a morir a los desiertos</i>	Compresión-extensión Oleaje

Cuadro 7. Porcentaje de incidencias

Unidad semiótica temporal	Porcentaje de incidencias en las tres canciones
Impulso, caída, frenado, trayectoria inexorable	66%
Estacionaria, estiramiento, que quiere empezar, pesante, obsesivo	15%
Suspensión-interrogación, suspenso	9.2%
Que avanza	6.1%
Compresión-extensión	3%

A partir de estos resultados se deduce que la organización temporal de la canción cardenche mantiene una formación estructural a partir de las unidades semióticas antes descritas y que las unidades de impulso, caída, frenado y trayectoria inexorable, por su recurrencia, funcionan como rasgo identitario de la construcción polifónica.

Observamos además que el hecho de que el canto rector se lleve a cabo por una u otra voz no determina la reiteración en el empleo de una u otra unidad semiótica. En apariencia las 13 unidades semióticas detectadas forman parte de la estructura de las cardenchas y éstas aparecen, en mayor o menor grado de reincidencia, con independencia de la voz que lleve la canción.

5. Otros niveles de organización temporal detectados

A partir de la aplicación de las UST y la realización de la transcripción temporalizada observamos ciertos aspectos específicos de la canción cardenche que también funcionan como organizadores temporales de la polifonía. Estos son:

1. Las implicaciones temporales entre texto y música que podrían entenderse como “tiempo cíclico”
2. La *rallentización* y la reiteración de figuras
3. La simetría y el desfasamiento
4. Los usos del silencio

5.1 Implicaciones temporales entre texto y música: Tiempo cíclico. *Circularidad*

En términos generales, la organización del texto literario y la forma musical en las canciones cardenches remiten a un tiempo cíclico a partir de movimientos periódicos propiciados por la forma estrófica de la canción, por un lado, y por la constante reiteración de las secciones B, en las formas binarias, antes de retornar a la sección A. Esta cualidad crea la impresión de que la canción se podría mantener en una continua reiteración de cuartetos dentro de la sección B, sin previsión de final. En todos los casos registrados de canciones cardenches **siempre hay un elemento que conduce a la reiteración, al retorno cíclico.**

Incluso en los casos formales más complejos, como la canción *Yo ya me voy a morir a los desiertos*, existe este elemento de reiteración. La coda de la sección D', que no es más que un elemento textual tomado del verso de la primera estrofa, efectivamente, funciona como "pie" para retornar a la cadencia. (Ver esquema 2)

Existe además otro caso, formalmente un poco distinto a los antes estudiados y que, no obstante, también propicia la sensación de movimiento periódico circular. Este es el caso de la cardencha *Ojitos Negros*. Esta canción, también construida mediante una forma binaria A, B, B', B'', B'''etc...A'; y una construcción textual por cuartetos, es organizada mediante un Estribillo que se crea, precisamente, con el material del tercer verso de estas cuartetos. Tal elemento conduce a un refuerzo de la sensación de tiempo cíclico o circularidad, como observaremos:

Esquema 4. Estructura textual y musical en la canción *Ojitos Negros*³¹²

A.

a) Ojitos negros a dónde están
a dónde están que no los miro,

me acuerdo de ellos pego un suspiro: ¡Ah!
Ojitos negros, sabrá Dios donde andarán.

} Estribillo

B

b) Todos me dicen que por 'ai andan
que por 'ai andan yo no los miro

↑

B'

c) Y esos ojitos son muy bonitos
esos ojitos, son muy hermosos,

esos ojitos son muy preciosos: ¡Ah!
Ojitos negros, sabrá Dios donde andarán.

} 1era variante literaria del Estribillo

B''

d) Todos me dicen que por 'ai andan
que por 'ai andan por la estación,

y yo los víde vi que ellos son: ¡Ah!
Ojitos negros dueños de mi corazón

} 2da variante literaria del Estribillo

e) Todos me dicen que por 'ai andan,
que por 'ai andan por la estación

↑

A'

1. Ojitos negros a dónde están
a donde están que no los miro,

me acuerdo de ellos pego un suspiro: ¡Ah!
Ojitos negros, sabrá Dios donde andarán

} Estribillo.

³¹² El registro sonoro de esta canción se encuentra en el cd adjunto

Este tipo de organización de la forma musical, más allá de su estructura, funciona como vehículo de significado, pues efectivamente estas canciones tienen como condición de posibilidad la de continuarse sin previsión de final, una suerte de “trayectoria inexorable”, no sólo manifiesta en la organización sonora sino como proyección de sentido. Una canción sin término previsto.

Además, la también continua introducción de silencios, lejos de estar constituidos, desde un nivel formal, como cortes en el movimiento, es decir, como sucesión de puntos finales, refuerzan, por el contrario, esa condición de continuidad *ad infinitum* gracias a la trayectoria constante del texto; como hemos observado, aún cuando la palabra es incidida por un silencio, ésta prosigue desde su reposo hasta el final.

Sabemos que esta continua sucesión de estrofas que permite la percepción de tiempo cíclico es importante también para los cantores. Los más antiguos señalan esta característica en términos de pérdida con respecto a la forma en que los cardencheros más jóvenes realizan las canciones:

(...) “la canción la hacen [ahora] muy chiquilla, ¡no! si se repite, la canción que es de dos versos se repite y luego al último se da el primero que cantó uno, pa’ que sepa la canción que cantó... sí, mire, se repiten los versos y al último se da el primero, se hacen cinco o más y así quedan nomás los dos versos, quedan chiquitillas (...).³¹³

Debido a que esta característica es portadora de significado para los cardencheros, le hemos asignado categoría de unidad semiótica temporal. Siguiendo los criterios de designación semántica de los miembros del MIM, a la característica de “tiempo cíclico” la hemos denominado “circularidad” y la definimos de la siguiente manera:

³¹³ Entrevista con Don Eduardo Elizalde, Saporiz, Durango 24 de mayo de 1998

Cuadro 8. UST Circularidad

Unidad Semiótica Temporal	Descripción semántica
Circularidad	<p>La estructura de la canción y la estructura del texto en las cardenchas se implican en una suerte de movimientos periódicos creando una sensación de tiempo cíclico. La estrecha relación que consiguen texto literario y texto musical para que el tiempo sea percibido de forma cíclica distingue a esta UST de aquella denominada “que retorna”.</p> <p>Nota: La UST “que retorna” y “circularidad” están bastante próximas semánticamente y sus diferencias esenciales están definidas en el plano morfológico.</p>

La *rallentización*

A partir de la descripción de los criterios morfológicos señalados por el MIM, la *rallentización* corresponde al criterio de la Aceleración negativa, esto es una evolución rítmica que va de más a menos rápido.

En las canciones cardenches, el *tempo* suele ser *largo*, *larghetto* o a lo más *adagio* (= 48-73) y durante la duración de su proceso este además suele *rallentizarse* (aceleración negativa).

Hemos transcrito un fragmento representativo de este fenómeno, pero esta misma cualidad dinámica se puede observar en casi todas las cardenchas.

El ejemplo siguiente (cuadro 9) corresponde a la canción Ojitos negros³¹⁴. Se transcribieron dos fragmentos: el primero corresponde a las dos primeras cuartetas de la primera estrofa (Ia sección, forma A) y el segundo corresponde a las dos primeras cuartetas de la segunda estrofa (Sección II, forma B).

³¹⁴ La transcripción se realizó a partir del registro sonoro Kuri 1986

Cuadro 9. Ejemplo de *rallentización* de la canción³¹⁵

The image shows a musical score for the song 'Ojitos Negros'. It is divided into two sections. The first section, labeled 'I Sección', starts with a tempo of 57 and changes to 48. The second section, labeled 'II Sección', starts with a tempo of 59 and changes to 50, with a 'rall.' (rallentando) marking above the notes. The score includes vocal lines and piano accompaniment with lyrics in Spanish.

I Sección
 ♩ = 57 ♩ = 48
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 re-gre-a - del-los - de-es - ta-en - des - ta - an que - no - lo - ve - re - re
 a - ju - sta - te - que - a - dan - des - tan a - dan - des - ta - an que - no - lo - ve - re - re
 a - dan - des - tan - des - ta - an que - no - lo - ve - re - re

II Sección
 ♩ = 59 ♩ = 50
 20 21 22 23 24 25
 me - di - cen que - por - el - a - en - dan que - por - el - a - en - dan
 to - do - me - re - cen que - por - el - a - en - dan que - por - el - a - en - dan
 a - en - dan que - por - el - a - en - dan que - por - el - a - en - dan

A un nivel de conformación semántica la *rallentización* del tiempo provoca una indicación general de interpretación que origina un “estiramiento” de la canción por “estiramiento” del texto en las emisiones de vocal en las tres voces.

De esta manera, la *rallentización*, ubicada dentro del criterio morfológico de aceleración negativa³¹⁶, contribuye además a la percepción de la unidad semiótica temporal de “estiramiento” definida como tal por los investigadores del MIM.

³¹⁵ Este ejemplo corresponde a la canción *Ojitos Negros* versión (Kuri, 1986). La transcripción la realicé a partir del documento sonoro del material de archivo de la Fonoteca del Museo de Culturas Populares, México, D.F. *cfr.* Kuri, 1986

³¹⁶ Ver 2.1.1, descripción de criterios morfológicos definidos por los investigadores del MIM

5.2 La reiteración de figuras

La redundancia genera certeza a la vez que aporta un margen de previsión y de anticipación en la memoria ante los hechos que ya se esperan.

Los ciclos estróficos de la macroestructura formal de toda la canción están conformados a su vez por una especie de ciclos estróficos cortos que, una vez más, se estructuran circularmente.

Debido a esta característica, el criterio morfológico de “reiteración de figuras” enfatiza la percepción de “circularidad”.

Como hemos observado en el análisis semiótico temporal de los ejemplos transcritos, cada final de ‘frase’ (ciclo estrófico completo) y cada final de ‘fase’ (el que ocurre durante la realización de la cuarteta), se realiza un movimiento descendente característico con dirección al I° de la tonalidad, que hemos denominado como “Caída”. Este movimiento además se realiza, casi siempre, previo a un silencio. La aparición de este tipo de movimientos melódicos y silencios recurrentes favorecen a la memoria convirtiéndose en esquemas de referencia, en unidades temporales que reactualizan estos trazos del material musical como eventos mnémicos. Como señala la Dra. Irene Deliège, desde su sentido temporal, “la reiteración de figuras dentro de la audición musical introduce cierto recuerdo de presentaciones precedentes, a la vez que ellas generan también una sensación de la medida del tiempo” (Deliège 1987:74).

Hemos de señalar que estos movimientos melódicos así como sus silencios respectivos de fase y frase, denominados éstos últimos de esta manera según el sitio del texto en el que ocurren, constituyen un principio esencial para la estructura musical de la canción cardenche, obedeciendo de esta manera al concepto de “periodicidad rigurosa” en los términos señalados por Simha Arom.³¹⁷

Según la tipología de las unidades semióticas temporales, estos movimientos descendentes de final de frase y fase han sido tipologizados en nuestro estudio mediante la descripción semántica de “Caída”. Hemos observado que esta es una unidad coincidente y recurrente en los tres ejemplos estudiados (ver cuadros 3, 4 y 5), y se constituye además como una unidad distintiva pertinente dentro de la estructura sonora del repertorio general de cardenchas.

³¹⁷ “el predominio de secuencias repetitivas en las que un material parecido reaparece a intervalos regulares, muestra que estas secuencias obedecen a una *periodicidad rigurosa*” (Arom 2001:212)

5.3 Simetría y desfase

Junto con el silencio; la simetría y el desfase, devienen organizadores temporales fundamentales para la estructura polifónica y se constituyen como una de las características más peculiares de la canción cardenche.

Las transcripciones temporalizadas señalan con claridad la superposición de voces desde la “asimetría” y la discrepancia rítmica. Asimismo, tras analizar el repertorio de cardenchas se han detectado tres tipos distintos de procedimientos en donde el desfase vocal da sentido a la estructura polifónica. Estos son:

- 1) Desfase por anticipación
- 2) Desfase por retardo
- 3) Desfase mediante pausa

1) Desfase por anticipación

Estamos nuevamente ante un proceso temporal determinado por la relación texto literario/texto musical, cuyas implicaciones morfológicas son interesantes. La “asincronía” en este tipo de desfases no se da únicamente desde el sonido sino mediante la no coincidencia en la superposición de sílabas que forman la palabra. De esta manera, la idea de “texto fragmentado” anticipa la palabra quebrada. Parafraseando a Foucault, el discurso aquí es dis-curso, “flujo roto”.

Son ejemplos de este tipo de desfases los segundos 0-2.6 de la canción *Al pie de un árbol*; los segundos: 0-5; 43.5 al 46 de la canción *Yo ya me voy a morir a los desiertos* (ver transcripción temporalizada); los segundos 0-5; 29-32 de la canción *No sé por qué* (ver transcripción temporalizada). Asimismo, la transcripción siguiente es ejemplo de este desfase por anticipación³¹⁸.

³¹⁸ Fragmento de la canción *Por estas calles* (Vázquez (coord.) 1978). Cantan: Don Paulo García, Don Eduardo Elizalde, Don Juan Sánchez. Ejemplo sonoro 1

vi-da es-tas vi-cios po el tu-mor...
 voy a vi-da... ar es-tas vi-cios po... tu-mor...
 da... cios po el tu-mor...

Ejemplo 1. Procedimiento polifónico por “engranaje” completando el texto

Como observamos en los ejemplos citados, este tipo de desfases que hemos denominado “por anticipación”, se ubican al inicio de cada nueva fase o frase siempre que los acordes intervocálicos no sucedan sincrónicamente. Estos desfases convierten a las voces en complementarias. Como si de un reloj se tratase, los movimientos vocales van integrándose en una suerte de engranaje rítmico.

Este procedimiento polifónico por “engranaje”³¹⁹ forma parte del proceso estructural de toda canción cardenche y cumple dos funciones:

- 1) Completan el texto
- 2) Completan las notas del acorde

Ambos procedimientos garantizan la cohesión entre las voces, como veremos en los siguientes ejemplos:

sier-tos me voy de re-e-gi-do
 yo ya me voy a mo-rir a los de sier-tos me voy de re-e-gi-do
 (del e-ji-do
 me voy a mo-rir a los de sier-tos me voy de re-gi-do

Ejemplo 2. Procedimiento polifónico por “engranaje” completando el texto ³²⁰

³¹⁹ Si bien el término de “engranaje” puede remitir a las impresionantes heterofonías del *gamelán* javanés, no se intenta aquí manifestar ninguna similitud al respecto. Como lo ha demostrado Mantle Hood (1971), el principio de orquestación del *gamelán* responde más a una práctica de líneas melódico-rítmicas distintas que conforman diferentes capas de sonido, fenómeno que se ha denominado como “estratificación polifónica” y que efectivamente sugiere la imagen de engranaje.

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand line (middle), and a piano left-hand line (bottom). The key signature is one sharp (F#). The vocal line has lyrics: "me di - cen". The piano right-hand line has lyrics: "to - dos me di - cen". The piano left-hand line has lyrics: "di - cen". A diagonal line is drawn across the score, indicating a specific polyphonic procedure where notes from different parts interlock to complete chords and text.

Ejemplo 3. Procedimiento polifónico por “engranaje” completando las notas del acorde y el texto³²¹

Esta suerte de intersecciones vocales complementarias tienen significación para los cardencheros, por lo que las hemos agrupado para su categorización dentro del rubro de las unidades semióticas temporales.

La descripción semántica sería la siguiente: Proceso estructural polifónico en que la suma de las partes articula un todo complejo. Sensación de complementariedad y construcción temporal grupal. Movimiento que se interrumpe mediante una suerte de material *puzzle* o de piezas de “rompecabezas”, sin generar sensación de espera.

2) Desfasamiento por retardo

Este tipo de desfasamientos se sucede al final de las fases o frases. Como en el desfasamiento por anticipación, el de retardo también tiene una incidencia importante con el texto, ya que también lo completa; sin embargo, debido a que la discrepancia textual se presenta al final de la fase o frase, deviene recurso enfático.

En algunas ocasiones este desfasamiento ocurre como continuación de la UST **caída**, y se realiza en alguna de las tres voces con el fin de completar el acorde de I° o emitir la tónica si ninguna otra voz lo ha hecho.

Son ejemplos de este tipo de desfasamientos los segundos 11.4-13; 51.6 al 43 de la canción *Yo ya me voy a morir a los desiertos* (ver transcripción temporalizada); los segundos 12.1-13.7; 21.3-22.3; 37-38.3; 45.3-46 de la canción *No sé por qué* (ver transcripción temporalizada). Asimismo, la transcripción siguiente es ejemplo de este desfasamiento por retardo.

³²⁰ Esta transcripción corresponde a la canción *Yo ya me voy a morir a los desiertos*. La transcripción la he realizado a partir del registro sonoro editado por el PACMYC, (Flores (coord.), 1995). Ejemplo sonoro No. 2

³²¹ La transcripción corresponde a la canción *Ojitos Negros*. (Kuri 1986). Ejemplo sonoro No. 3

Ejemplo 26^a Desfasamiento por retardo³²²

Como observamos, en el desfasamiento denominado por retardo la palabra se completa o se continúa después de que ésta ha sido entonada por alguna de las voces; este recurso “enfático” produce además una sensación de efecto “eco”.

De la misma manera que la tipología de desfasamiento anterior, ésta puede considerarse como unidad semiótica temporal en tanto que se articula tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido.

La descripción semántica sería la siguiente: movimiento que se continúa cuando otro que sucede simultáneamente ya ha sido concluido. Sensación de complementariedad discontinua que se percibe como “eco”.

Los cardencheros no señalan una diferencia entre dos tipos distintos de desfasamientos, como ha sido expuesto aquí por sistematización de contenidos, pero sí son conscientes de esta cualidad que ellos denominan como “adornar” la canción.

“No pus si tiene su chiste, a poco usté cree que nomás, ¡nooo!, porque hay partes, canciones de arrastre que necesito entrar yo y otras en las que son d’él (de la fundamental) pos que yo también le necesito entrar nomás que así adornando, no, si tiene su chiste, se necesita tener cada quien su voz que se va metiendo para adornar... soy yo el que voy adornando a los dos

Patricia García.- ¿y ellos a usted?

Don Juan.- sí, pos también...³²³

³²² La transcripción corresponde a la canción *Ojitos Negros* (Kuri, 1986). Ejemplo sonoro No. 4

³²³ Entrevista con Don Juan Sánchez Ponce, equipo de etnomusicología, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

3) Desfasamiento mediante pausa articulativa

Como veremos en el siguiente apartado, el silencio es un organizador temporal sumamente característico en el caso de la canción cardenche. El desfasamiento mediante pausa suele realizarse a la mitad de las fases y tiene una función articulativa con respecto al texto.

Son ejemplos de este tipo de desfasamientos los segundos 13.3 (contralta) de la canción *Al pie de un árbol* (ver transcripción temporalizada); los segundos 8.4; 32.5; 47.7 de la canción *Yo ya me voy a morir a los desiertos* (ver transcripción temporalizada); los segundos 5.3; 17.4-18.2; de la canción *No sé por qué* (ver transcripción temporalizada). Asimismo, la transcripción siguiente es ejemplo de este desfasamiento mediante pausa articulativa.

The image shows a musical score for the song 'Al pie de un árbol'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: 'ha - cial pie de su ven - - - ta - na'. A comma is placed above the word 'ven' in all three staves, indicating an articulative pause. The melody in the top staff has a note on 'ha', a note on 'cial', a note on 'pie', a note on 'de', a note on 'su', a note on 'ven', and a note on 'ta'. The bass staves have notes corresponding to the lyrics: 'ha', 'cial', 'pie', 'de', 'su', 'ven', 'ta', 'na'.

Ejemplo 5 Desfasamiento mediante pausa articulativa ³²⁴

Es importante advertir que una “pausa articulativa” no siempre determina un desfasamiento; por el contrario, en muchas ocasiones éste propicia la simetría. Con frecuencia el desfasamiento ocurrido al principio de la frase favorece un próximo encuentro simultáneo.

³²⁴ Esta transcripción corresponde a la canción *Al pie de un árbol* (fragmento del último verso de la cuarteta) grabación personal, 2000. Ejemplo sonoro No. 5

5.4 Los usos del silencio

En estudios anteriores ha quedado escrito que en este tipo de cantos se realizan silencios al final de cada estrofa, los cuales son empleados para darle un trago al sotól y/o fumar un cigarro³²⁵. Efectivamente esto sucede, pero hemos de advertir que esta explicación al “fenómeno del silencio” (la única que se ha dado hasta ahora en los textos que se han escrito) sólo arguye sobre el aspecto puramente social de la canción, descuidando esta característica desde su aspecto musical. Como hemos podido *escuchar*, una gran cantidad de silencios también son realizados dentro de la canción (y no sólo al final de cada estrofa), y responden a otro tipo de situaciones (además de las de fumar y beber), como ya lo veremos a lo largo de estas líneas.

Para argumentar lo anterior, me valdré de una tipologización de los usos más frecuentes que del silencio se hace y que, por la reiteración de su presencia a lo largo de sus diferentes versiones y variantes³²⁶, se muestran como recursos significativos de estas canciones.

Para estudiar los usos del silencio en las cardenchas he recurrido al empleo de sonogramas y no a la transcripción tradicional en pentagrama por dos razones. La primera por “eficacia visual”: A través de un sonograma queda muy claro el “espacio vacío” y su situación temporal. La segunda razón fue para evitar la identidad dicotómica planteada por el solfeo tradicional, en donde el silencio cobra existencia en tanto entidad mensurable y proporcional a la del sonido. Siguiendo a Pierre Schaeffer, “Para el físico está claro: el tiempo es una magnitud divisible, aditiva y mensurable con el cronómetro. Para el músico es muy parecido: una negra vale dos corcheas y se mide en el metrónomo (el cronómetro musical). Así vemos que ciertos compositores actuales construyen sus partituras con un decímetro cuadrado en segundos siempre a mano... pero nosotros, partiendo del oído, podemos reunir nuestras experiencias musicales en la escucha de las duraciones y esforzarnos en comprender mejor qué es el “tiempo de escucha” (Schaeffer 1988:147).

³²⁵ cfr. Ramírez (1989: 69); Mendoza (1991:15); Lozano (2000:93)

³²⁶ Para los fines de este apartado, la selección de canciones se debió principalmente al número de versiones y variantes registradas de cada canción y en todas las canciones documentadas por nosotros hasta el momento para determinar, a partir de este gran corpus, las constantes en todas ellas. Cabe señalar que además, durante el trabajo de campo se puso especial énfasis en el registro del evento musical también desde sus aspectos ‘silenciosos’. Para los objetivos de nuestro trabajo era fundamental controlar la situación de *performance* desde lo que sucedía *callando* mientras se *cantaba*, a fin de determinar y diferenciar las causas musicales, orgánicas y sociales de los usos del silencio.

Desde esta perspectiva queremos proponer una “escucha de la duración silenciada” tan importante en el cardenche como la duración sonora. Consideramos que al estudiar estas canciones no sólo atendiendo a lo que se canta sino también a lo que se calla, aprehenderemos de manera más completa su funcionamiento.

5.4.1 Tipología de silencios.

Una vez identificados los diferentes tipos de silencio que ocurren en las cardenchas, para estudiarlos se han agrupado en tres bloques: I) silencios que conforman la estructura polifónica; II) silencios que tienen relación con la emisión vocal; III) silencios vinculados con las relaciones sociales.

Los dos últimos bloques, cabe aclarar, también están relacionados con los silencios comprendidos en el primer bloque.

I. Silencios que conforman la estructura polifónica.

1. Silencio *incipit*

Como se ha señalado, todas las canciones cardenches dan inicio con un *incipit* monódico. Éste no sucede sólo al inicio de la canción sino que se realiza con cada inicio de fase y en cada frase. En efecto, la voz que ‘lleva la canción’, reinicia monódicamente y las otras voces se reintegran a ella más tarde. Sin embargo, el silencio *incipit*, propiamente dicho, únicamente sucede al inicio y serán los silencios de fase y los silencios de frase sobre los que se construirá cada nuevo *incipit*.

Ahora bien, mientras el silencio es interceptado por la voz que ‘lleva la canción’ las otras voces definen otro tipo de silencios en sus entradas. Señalábamos en el capítulo 4 que estas entradas sucedían de manera sucesiva con respecto a la voz que inició el canto, si bien en algunas ocasiones, por coincidencia, se interceptaban de manera simultánea después de un nuevo *incipit* monódico.³²⁷ Este procedimiento de introducciones vocales, y por tanto de apropiación del silencio, está vinculado con los

³²⁷ En este punto hemos de precisar que cuando se realiza un nuevo verso sin índice monódico, se realizan “entradas simultáneas”; es decir, las tres voces se interceptan sincrónicamente; sin embargo cuando hay existencia de *incipit* las voces que le preceden efectúan “entradas por sucesión”, salvo casos excepcionales en las que por coincidencia concurren de forma simultánea.

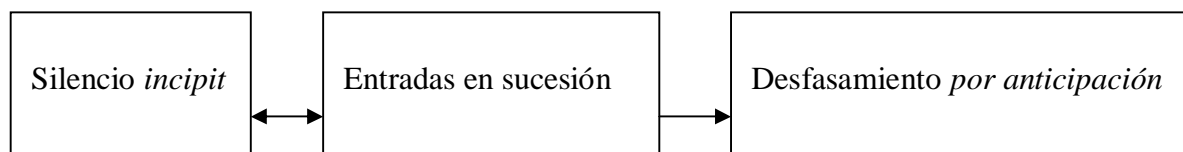
“desfasamientos por anticipación” que revisamos en el apartado 5.3. y, que dijimos, funcionan como voces-complemento de la palabra mediante un procedimiento polifónico, que hemos denominado, por “engranaje”.

Esta apropiación del canto en cada inicio de fase o frase y por supuesto después de un silencio *incipit*, forman parte de los silencios que han sido definidos por los investigadores que también se han ocupado de este tema como pausas que suceden “a placer” “no al final de verso o estrofa, sino a criterio o capricho de los intérpretes”.³²⁸

Efectivamente las entradas se realizan ‘a placer’, no así los silencios. Estos, como veremos, están perfectamente estructurados en el trayecto de toda la canción. Ciertamente, la sucesión de voces no se realiza siempre en el mismo sitio, la palabra se intercepta en la última sílaba, en otras ocasiones y en la misma canción, en la siguiente palabra, etc. pero el silencio como unidad organizativa sucede siempre en el mismo lugar.

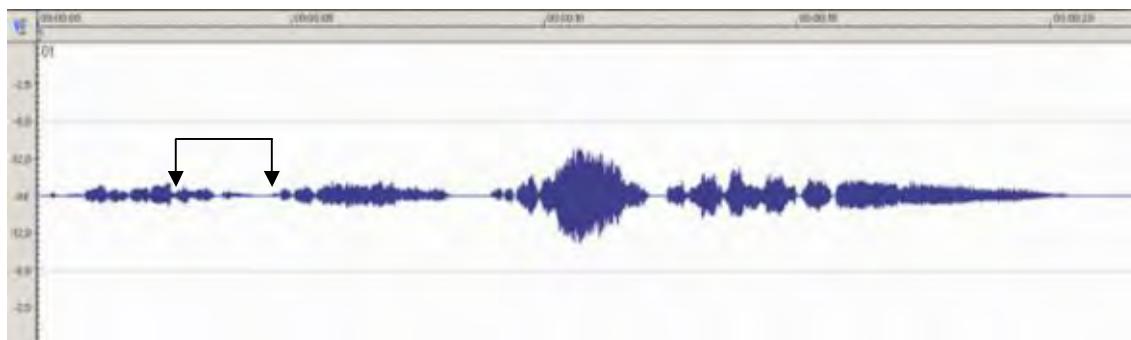
Señalar esta diferencia nos parece fundamental porque analizando la canción desde el silencio y no desde el sonido podemos escuchar claramente la existencia de un criterio estructurado a la vez que ubicar sitios de mayor libertad en un sentido orgánico; mientras que procediendo de manera inversa, sólo escucharemos silencios iterativos, no predecibles y que ciertamente son percibidos como un capricho.

Esquema de silencio *incipit*



³²⁸ Mendoza Martínez, Vicente (1991:14)

Ejemplo de silencio *incipit*³²⁹



2. Pausa articulatoria

Se han denominado de esta manera porque con su introducción enfatizan la articulación del texto. De manera general, se ubican en tres momentos concretos del desarrollo polifónico:

1) Coinciden con la unidad semiótica temporal denominada “frenado” (por ejemplo los segundos 32.5; 47.8 y 51.1 de la canción *Yo ya me voy a morir a los desiertos*).

La percepción del sentido temporal de esta pausa es “posterior” a la voz; es decir, la voz o las voces que la realizan lo hacen una vez iniciado y desarrollado el canto, de ahí que la pausa sea percibida como **frenado**.

Asimismo, este procedimiento provoca lo que hemos denominado en el apartado anterior “desfasamiento mediante pausa articulatoria”, y recordamos aquí nuevamente que éste “no siempre determina un desfasamiento; por el contrario, en muchas ocasiones propicia la simetría”.

2) Como el caso anterior, esta pausa también está relacionada con la unidad semiótica “frenado”; sin embargo, a diferencia de la tipología anterior, la percepción del sentido temporal de esta pausa es “anterior” a la voz; es decir, mientras las voces ya han comenzado el canto, alguna de las voces comenzará después de las otras, y cuando lo haga cantará el texto “cortado”.

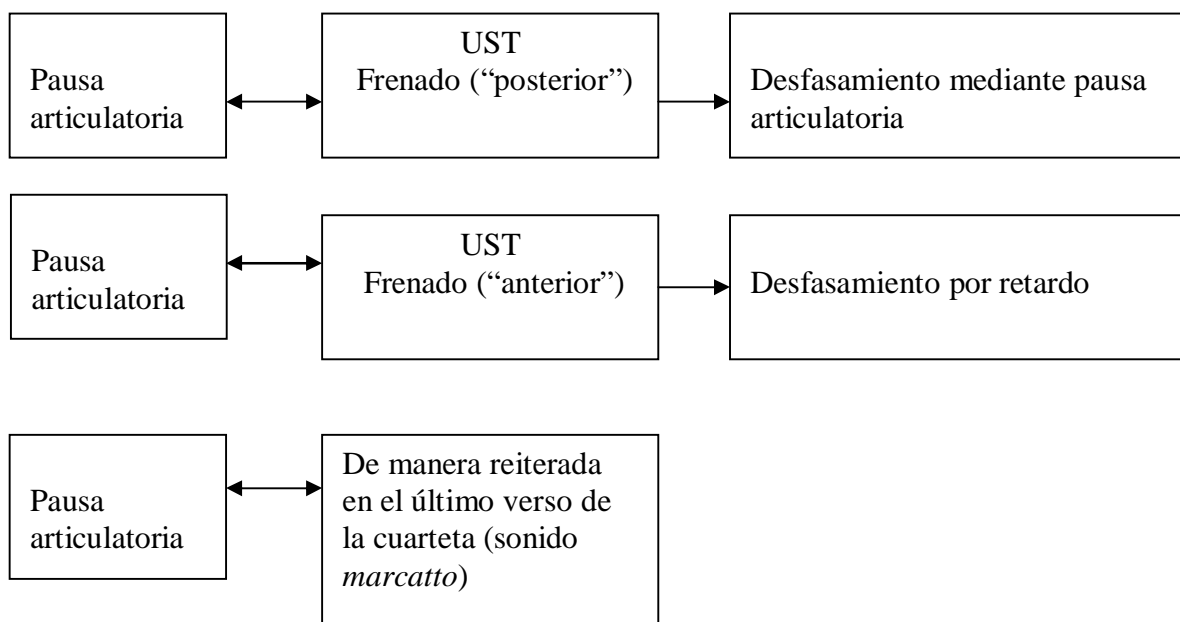
³²⁹ Primera cuarteta de la canción *Salí de México* (Palacios 1998). Ejemplo sonoro No 6

Este tipo de pausas pueden ser percibidas como “desfasamientos por retardo”, ya que completan la palabra del texto y favorecen la sensación de voz “eco”. Sin embargo, las pausas articulatorias no ocurren al principio de las frases o las frases, como es el caso de los desfasamientos por retardo, sino al final de éstas. (Ver por ejemplo los segundos 15.3 de la canción *Al pie de un árbol*, y los segundos 43.2 de la canción *No sé por qué*).

3) Ocurren en el último verso de la cuarteta. Este tipo de pausas fragmentan las palabras que conforman el último verso o la última palabra del último verso al final de las cuartetas de cada estrofa.

Las palabras agudas y los monisílabos no se “cortan”, por la característica de su ritmo interno; sólo se enfatizan. Las palabras de más de tres sílabas se fragmentan denotando una condición enfática y una especie de sonido *marcato*.

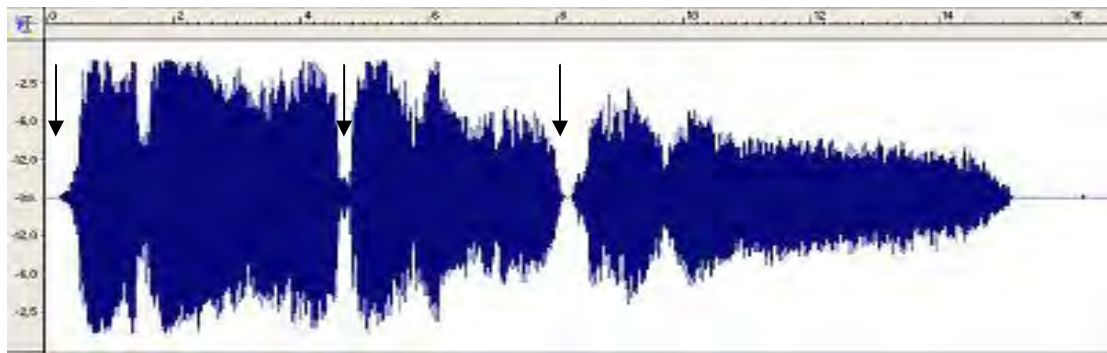
Esquema de pausas articulatorias



Ejemplo de pausa articuladora 3.³³⁰

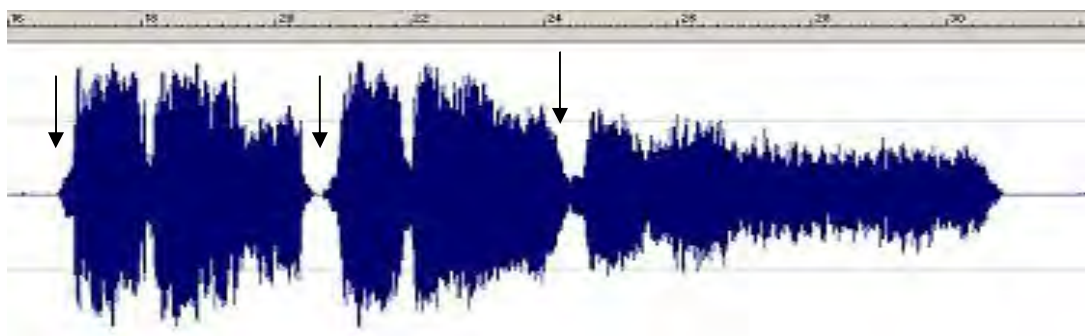
B

“Mejor Pausa articuladora me duer Pausa articuladora mo yo”



B'

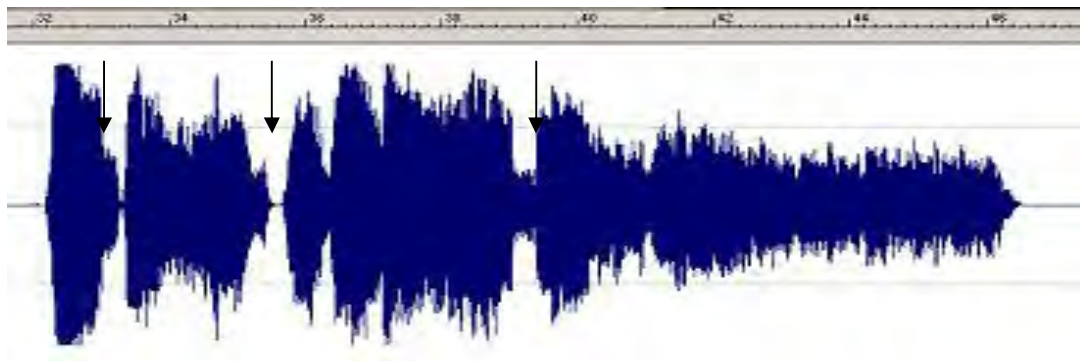
“Mejor Pausa articuladora me duer Pausa articuladora mo yo”



³³⁰ Último verso de las 3 cuartetas de la canción *Al pie de un árbol*, (Vázquez (coord....), 1978). Ejemplo sonoro No. 7

B”

“Usted Pausa
articulatoria que me aban Pausa
articulatoria do Pausa
articulatoria nó”



En este último evento se introduce una tercera división en la palabra para conseguir la segmentación en ritmos de tres (“aban-do –nó”), que en este caso rompe el texto en tres sílabas, a diferencia del motivo anterior que, al estar formado por dos palabras distintas y siendo la segunda de éstas un monosílabo, rítmicamente es adecuada por lo que sólo se fracciona la primera palabra (“duer- mo yo”).

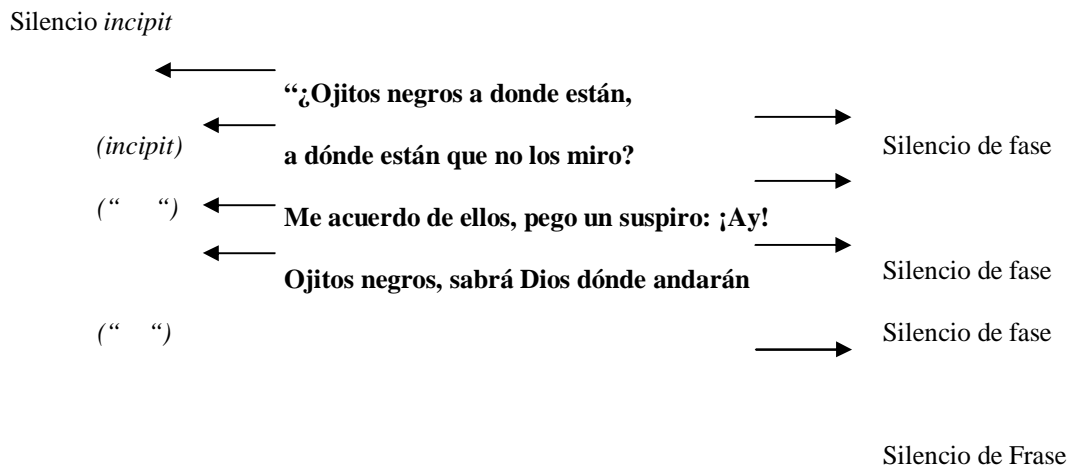
3) silencio de fases

A diferencia de las frases que siempre se ubican al final de la cuarteta o estrofa, las fases responden al ritmo impuesto por el texto. Las fases señalan una articulación del texto fundamentada por el uso, es decir la unidad textual responde a una articulación musical aprendida, siempre recurrente y ubicada sobre una misma puntuación. En términos generales, la presencia de la unidad semiótica temporal de **impulso-caída** o **caída** anticipa un silencio de fases dando ocasión a un nuevo *incipit* en la conformación del verso siguiente.

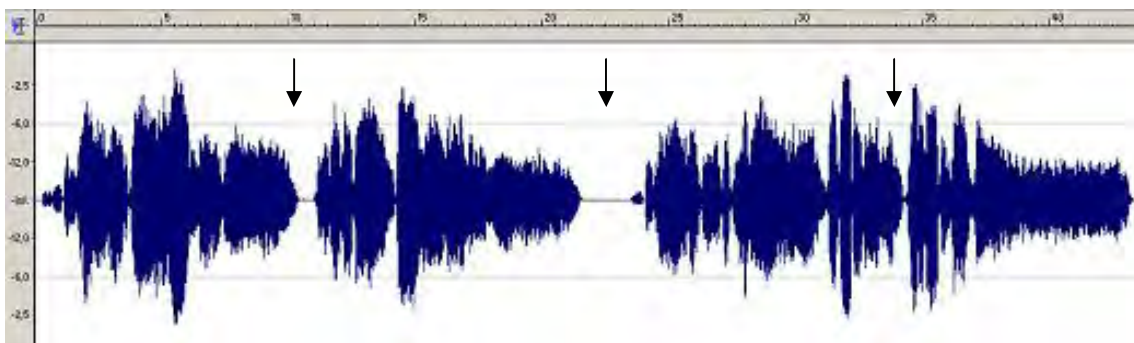
La organización de silencios de fases se determina de manera distinta según la canción de que se trate y responde a 3 tipos básicos de distribución con respecto al texto:

Tipo 1. Cada uno de los versos de la cuarteta se conforma como fase; como consecuencia existirá un silencio de fase después de cada verso.

Esquema Tipo 1



Ejemplo de Silencio de fase Tipo 1³³¹



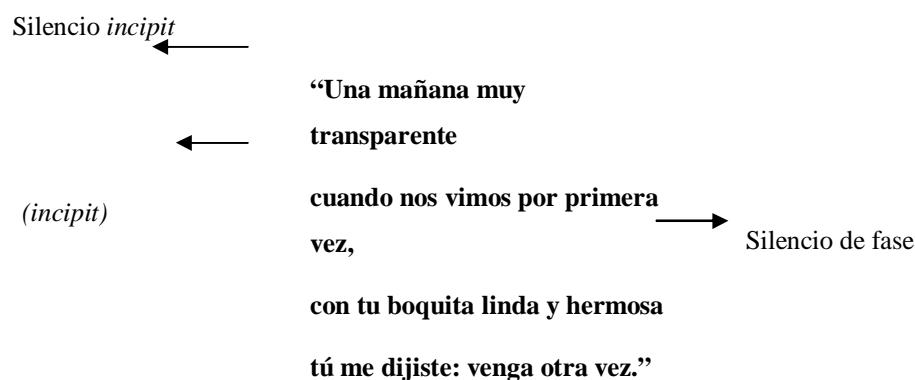
³³¹ Primer verso de la canción *Ojitos Negros*, (Vázquez (coord....), 1978). Ejemplo sonoro No. 8

El hecho de que cada uno de los versos sea agrupado como fase crea en consecuencia que cada nuevo verso sea iniciado con un *incipit* monódico; rasgo común de toda cardencha. Por esta razón hemos definido anteriormente al silencio *incipit* como distinto del silencio de fases. Para recordar lo dicho nos autocitamos: “sin embargo el silencio *incipit*, propiamente dicho, únicamente sucede al inicio y serán los silencios de fase y los silencios de frase sobre los que se construirá cada nuevo *incipit*”.

Tipo 2. Los dos primeros versos serán organizados dentro de una misma fase musical y los dos últimos versos serán organizados dentro de otra fase. En consecuencia sólo habrá un silencio de fase en cada cuarteta.

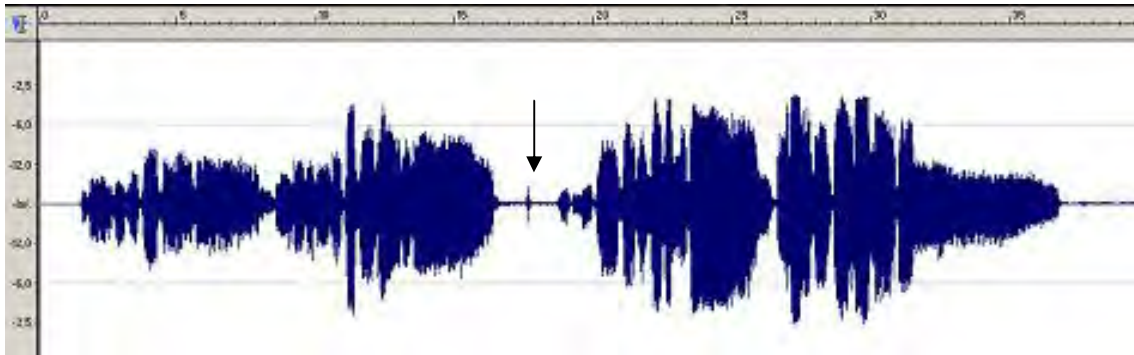
Esta disposición del material musical con respecto al texto (la más común en todas las cardenchas) genera una sensación de final de Frase en cada ocurrencia de versos dobles; situación que favorece la percepción de tiempo cíclico (UST circularidad descrita en el apartado 5)³³².

Esquema Tipo 2³³³



³³² Esta característica genera también que los versos 3 y 4 de todas las cuartetas que componen la canción puedan ser “intercambiables” (cuando el sentido narrativo así lo permite y cuando los versos responden, musicalmente al esquema AB) y que, cuando la memoria falla, sean colocados después de “cualquiera” de los versos 1 y 2.

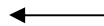
³³³ Notar además que las “entradas simultáneas” sólo ocurren en los versos 2 y 4 y las “entradas por sucesión” ocurren en los versos 1 y 3, pues cada inicio de fase produce un nuevo *incipit* y éste, a su vez, provoca “entradas en sucesión”, como señalábamos en la anterior nota a pie de página.

Ejemplo de Silencio de fase Tipo 2³³⁴

Tipo 3. El silencio de fase se realiza entre el tercero y último verso de la cuarteta. Es importante notar que en este tipo de procedimiento el silencio de fases no produce *incipit*, ya que el último verso es conclusivo.

Esquema Tipo 3.

Silencio *incipit*



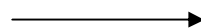
“No se por qué
a esa mujer la adoro,
no se porqué
yo la adoro con delirio.



Silencio de fase

(*incipit*)

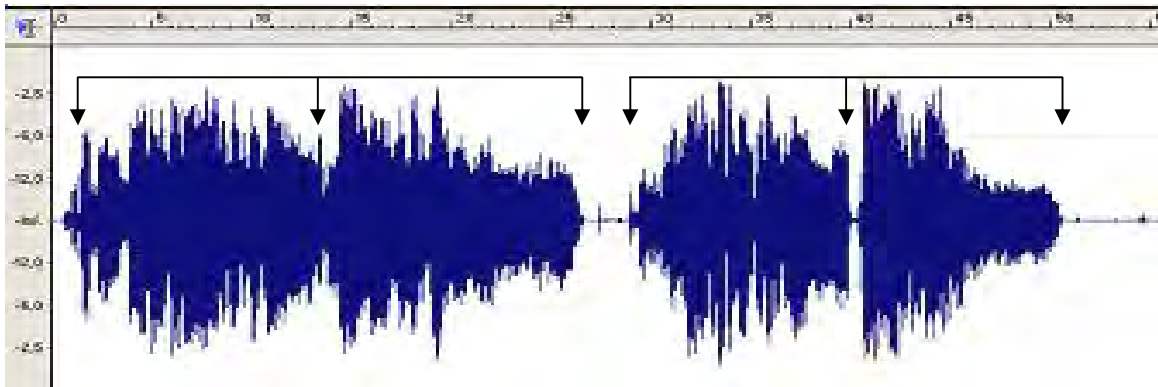
Cuando la miro
se calma mi martirio
Se calma el fuego
de un ardiente frenesi?



Silencio de fase

³³⁴ Primera cuarteta de la canción *Una mañana muy transparente*, (Kuri (coord....), 1986). Ejemplo sonoro No. 9

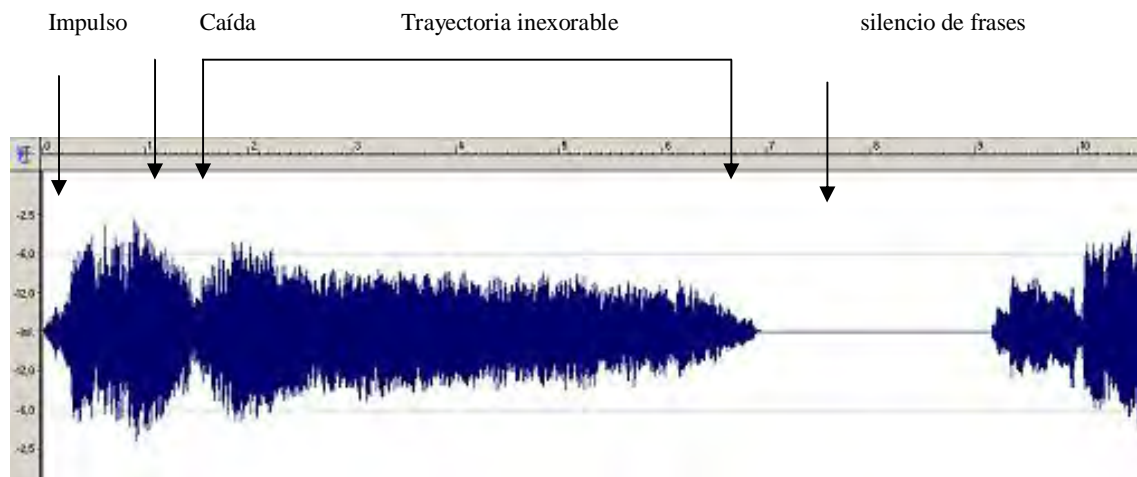
Ejemplo de Silencio de fase Tipo 3³³⁵



4) Silencio de Frases.

Estos se realizan al final de la cuarteta en cada canción. En términos generales ocurren después de la unidad semiótica temporal de **Trayectoria inexorable** y siempre después de las pausas articulatorias de final de cuarteta.

Ejemplo de Silencio de frase³³⁶



³³⁵ Dos primeras cuartetas de la canción *No sé por qué*, (Vázquez (coord...), 1978). Ejemplo sonoro No. 10

³³⁶ Último verso segunda cuarteta de la canción *Al pie de un árbol*, (Vázquez (coord...), 1978). Ejemplo sonoro No. 11

II) silencios que tienen relación con la emisión vocal

1. La respiración

En términos generales, la respiración es versal y se mantiene en correspondencia con el texto. Las pausas articulatorias, así como los silencios de fase y de frase suelen ser los sitios idóneos para respirar. La extensión de los silencios se conforman en sí mismos como unidades de respiración, por lo que están muy vinculadas con la organización espacio temporal de la construcción polifónica. La conformación de cada frase y fase permite el control colectivo del tiempo, de tal manera que todos los sucesos silenciosos y sonoros que ocurren en ésta señalan una especie de “batuta” que permite acordar un tiempo orgánico.

Esta “batuta”, generada a partir de la respiración y de la organización del texto, guarda cierta similitud con el concepto de *Tactus* empleado en la época del Ars Nova. Como señala el musicólogo Simha Arom:

“(…) el concepto de medida en el sentido en el que lo entendemos hoy, no había hecho su aparición. (...) ³³⁷ este era un simple patrón de tiempo, que aseguraba la sincronía de las partes dentro de la ejecución y, simultáneamente, indicaba el tiempo. Este elemento, (...) tenía por nombre *tactus*, literalmente “tocamiento”. (Arom, 1985, V: 3). ³³⁸

Si bien la organización temporal del canto cardenche no se da a través de un tocamiento físico ni de una percusión continua y constante, sí hemos de destacar del *tactus* antiguo la característica intrínsecamente orgánica del sentido del tiempo. En el caso que nos ocupa, el *tactus* podría ser definido más como un *halitus* que favorece al control colectivo del tiempo. La respiración tiene la cualidad de no ser una “batuta”

³³⁷ El término “medida” basado en la oposición de tiempos “fuertes” y de tiempos “débiles” no se aceptó dentro de la música occidental hasta principios del S. XVII. A partir de entonces, los valores de base dispuestos en grupos fueron separados unos de otros por barras verticales. (cfr Arom 1985, V:3 y también Gagnepain 1987:14-21). Y no será sino hasta 1806 que el mecánico austriaco Maelzel conseguirá una patente para la construcción del metrónomo (cfr. de Candé, Roland 2003:181)

³³⁸ La traducción es mía, en el original se lee: “la notion de mesure, au sens où on l’entend aujourd’hui, n’avait pas encore fait son apparition. (...) c’était un simple étalon de temps, qui assurait le synchronisme des parties lors de l’exécution et, simultanément, indiquait le tempo. Cet élément, (...) avait pour nom *tactus*, littéralement “touchement”.

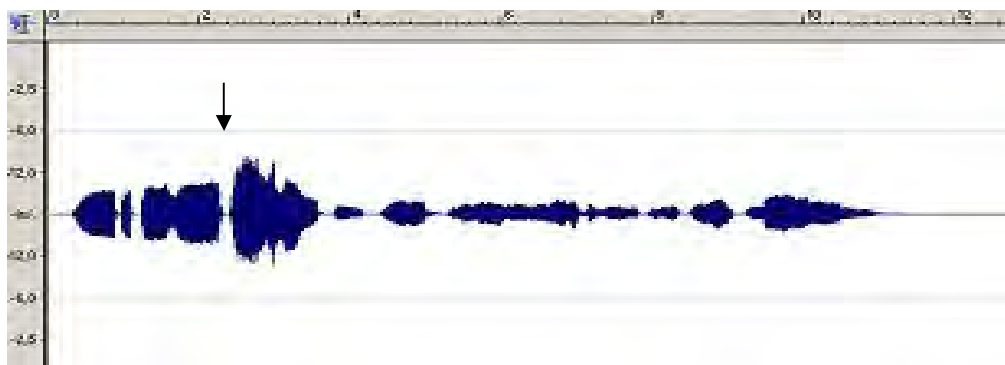
regular, por lo que como elemento constitutivo de la organización temporal mejor funcionará en tanto que los cantores tengan más costumbre de cantar juntos.

Vistas desde esta perspectiva, las fases y las frases podrían ser definidas además como **unidades de respiración** que garantizan una articulación temporal de texto/canto que antecede y sucede a otra articulación temporal de canto/silencio.

Ahora bien, existen algunas situaciones específicas en las que es necesario realizar pausas para articular determinadas configuraciones sonoras, o bien simplemente para respirar.

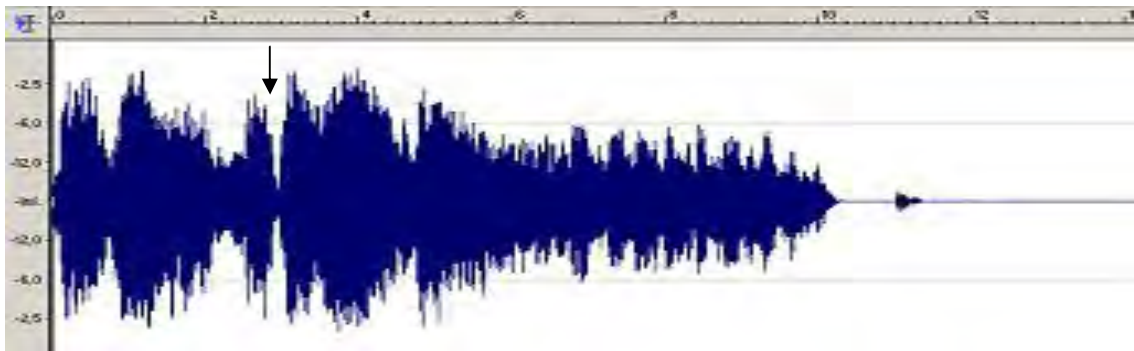
a) **pausas por respiro ocasional.** Son características porque rompen abruptamente la palabra que se estaba cantando.

Ejemplo de pausa por respiro ocasional³³⁹



b) **pausa en correspondencia con las UST impulso-caída.** Suelen realizarse antes de efectuar un movimiento ascendente desde un estado de reposo. Se ubican previas a la unidad semiótica temporal **impulso-caída**.

³³⁹ Primera cuarteta de la canción *Chaparrita por tu culpa*, (Palacios, 2000). Ejemplo sonoro No. 12

Ejemplo de pausa por impulso³⁴⁰**c) Pausa anterior a un melisma.****Ejemplo de pausa anterior a un melisma³⁴¹**

2. Problemas circunstanciales de emisión vocal. Es común que cuando la canción se ha comenzado “muy alta”, alguna voz (sobretudo la contralta) tenga problemas para cantar ciertos pasajes agudos. Ante esta situación pueden ocurrir dos resoluciones:

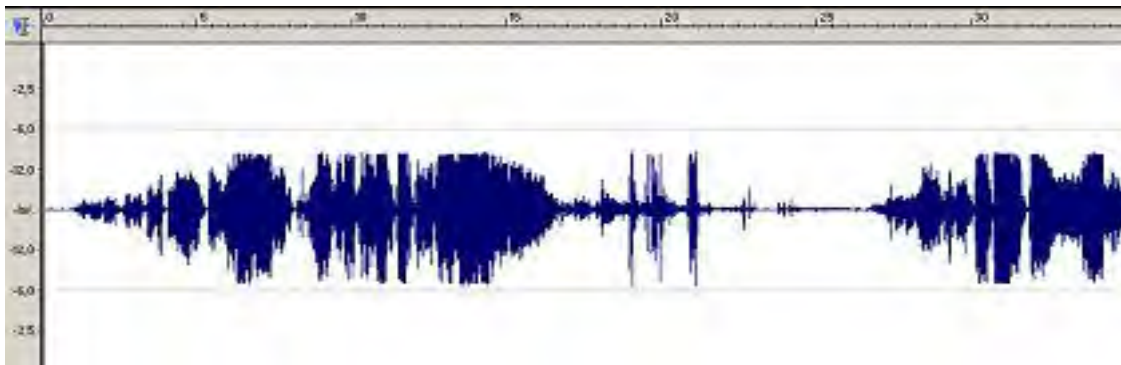
1. Detener el canto y corregir la tonalidad
2. Hacer un silencio en el sitio en que ya no se puede cantar, y recomenzar el canto donde se puede.

³⁴⁰ Segundo verso de la segunda cuarteta. Canción *Chaparrita por tu culpa*, (Palacios, 2000). Ejemplo sonoro No. 13

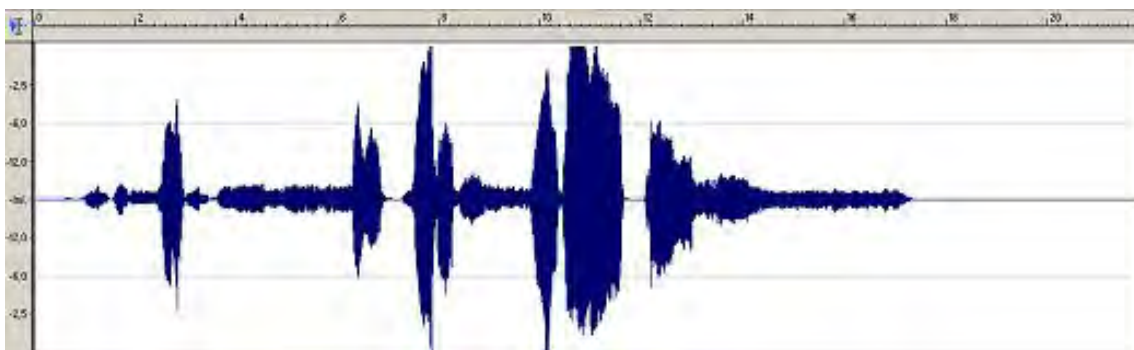
³⁴¹ Último verso de la segunda cuarteta de la canción *No sé por qué*, (Vázquez (coord....), 1978 Ejemplo sonoro No. 14

Cabe señalar que son justo los silencios de fase los sitios en donde se “pacta” la corrección del tono cuando se decide la resolución 1. Asimismo los *carraspeos* para ‘limpiar la voz’, tan comunes en las cardenchas, también se realizan en los silencios de fase y frase.

Ejemplo de silencio Tipo 1. Corregir la tonalidad ³⁴²



Ejemplo de silencio Tipo 2. Silencio por imposibilidad de “alcanzar” el agudo. ³⁴³



³⁴² Primera cuarteta de la canción *Una mañana muy transparente*, (Kuri, (coord.) 1986). Ejemplo sonoro No. 15

³⁴³ Segunda cuarteta última estrofa de la canción *Chaparrita por tu culpa*, (Palacios, 2000). Ejemplo sonoro No 16

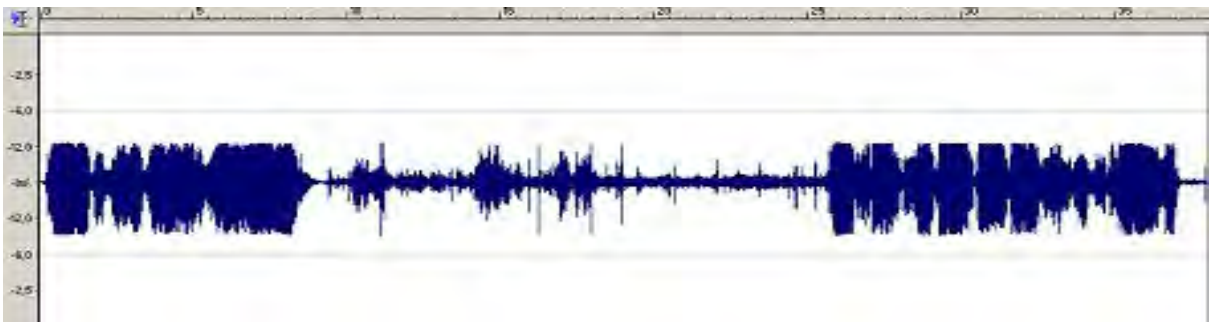
III. Silencios vinculados con las relaciones sociales

El modo en que se articula el silencio en las cardenchas está determinado por la manera en que se inscribe esta manifestación vocal dentro de la comunidad. Para las cardencheras y los cardencheros, el canto es una continuidad que no se encuentra prendida en la dualidad sonido - silencio. En la canción cardenche, el silencio no es concebido como ausencia de sonido sino como un espacio para el acontecer social, incluido éste dentro de la canción; es decir, el silencio en el acto de ejecución y por ende en su creación toma carácter de *ethos* cultural. En efecto, el silencio en el canto acontece cuando se da un trago al sotól, cuando se enciende y se fuma un cigarro y cuando se narra alguna anécdota, y todo esto transcurre sin que la canción se dé por concluida. La canción no se interrumpe por el silencio que supone el ‘no canto’ para dar lugar a la inclusión de una ‘plática’, sino como decía Don Gabriel Valle, las canciones cardenches son en sí mismas ‘pláticas’:

“Sí fíjese, estaban jóvenes “[Don Eduardo Elizalde y Don Gabriel Valle], siempre él ya estaba cansado, cuando me daba cuenta y salía yo, ya andaba con la parranda ahí en la calle, andaban abrazados y cayéndose, y ‘ai ‘onde quiera se sentaban, en una banqueta, y ya nomás en el suelo, ni banquetas había todavía, o en las esquinas de las casas, por supuesto cerquita de ‘onde los oyera la noviecita, y se sentaban y ‘ai tan platique y platique, platicaban y luego empezaban a entonar, entonaban una canción y luego luego le rasgaban y ‘ai tan cantándola, cante y cante ellos, con aquel sabor tan rico que sentía uno de oírlos cantar, y luego ya se estaban ya bien borrachos, -que es cuando a mí me gustaba mucho oírlos cantar, cuando estaban así que ya casi no terminaban la canción pero ya... de borrachos-, pero no perdían su voz, no la perdían, paraban el verso. -Por eso le digo que ‘ora como que a mí no me saben los modos de cantar de ‘ora-. Paraban el verso, y a veces ni terminaban el verso y sabe Dios qué platicarían y luego empezaban el verso, y ‘ai ‘taban cantando el otro verso, y luego terminaban y seguían otra vez, cuando fumaban el cigarro:

- “y esto parece que aquí y allá”- y empezaban a platicar y agarraban el verso ¡bien bonito!, y luego ya cuando terminaban la canción cuando andaba con ese señor [Don Gabriel Valle] y estaban los dos sentados y ahí todos aterrados, pos en el vil suelo oiga, y luó tomados y luego le decía: -“no cabe duda Eduardo, que las canciones son pláticas”- ... y así hacían sus pausas ellos”³⁴⁴.

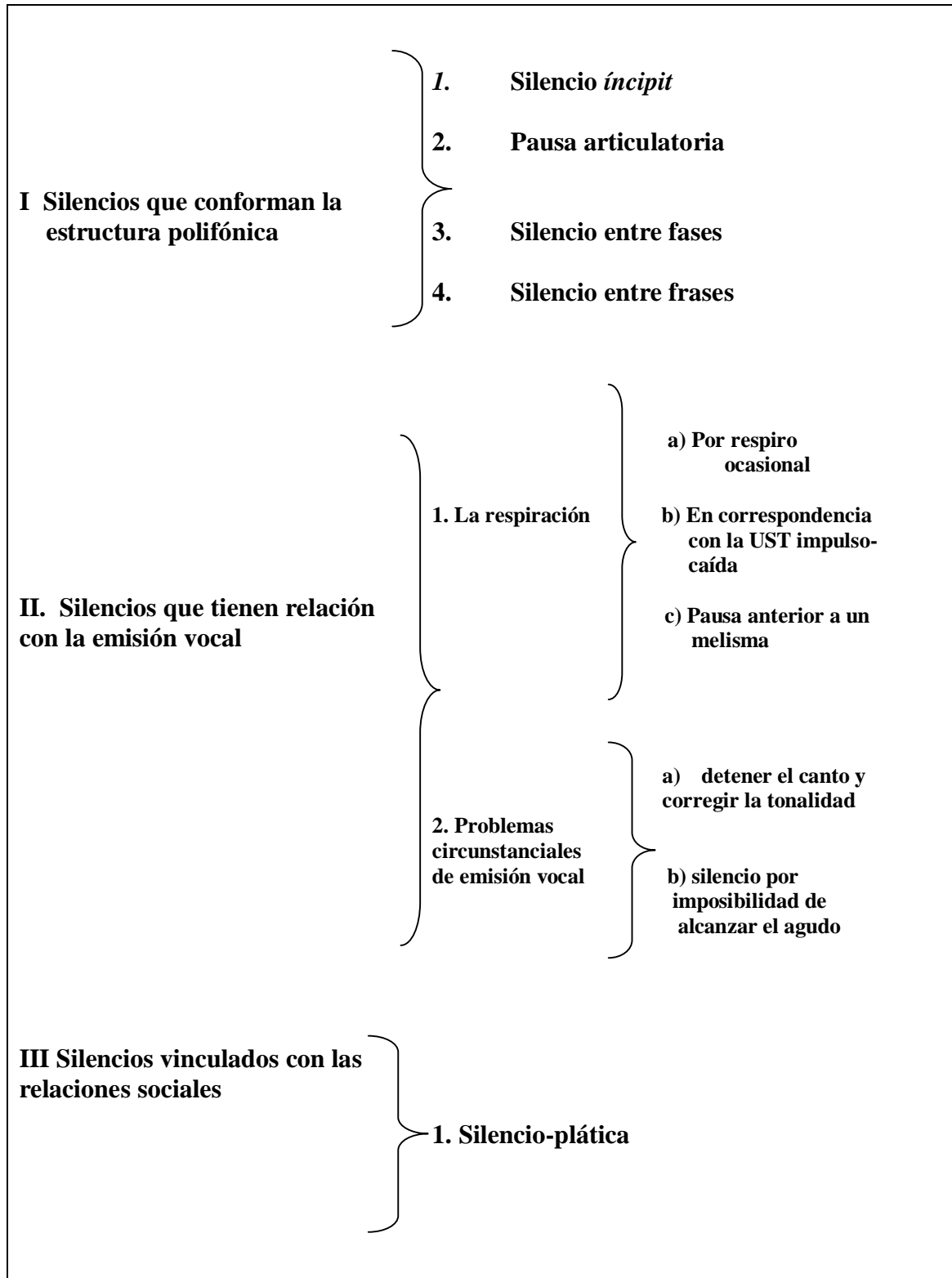
Ejemplo de silencio-plática³⁴⁵



³⁴⁴ Entrevista personal con Doña Marianita Elizalde, Sapioriz Durango, 18 de enero de 2000

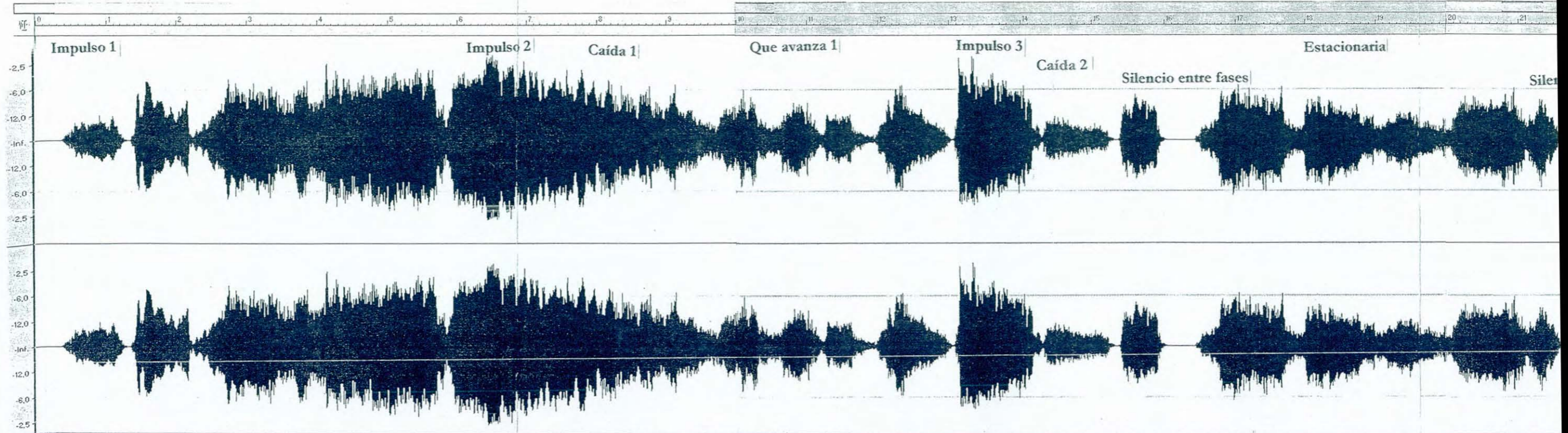
³⁴⁵ Último verso de la tercera cuarteta –silencio de frase y primer verso de la última estrofa. Canción Ojitos Negros (Kuri (cord.)1986) ejemplo 17

5.4.2 Esquema de silencios



5.5 transcripciones temporalizadas

Y AL PIE DE UN ÁRBOL



Sección A

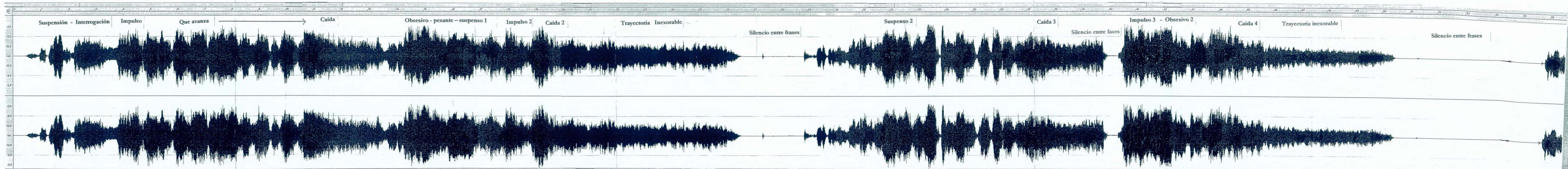
Yal pie de un árbol en mi tierra trinitaria alumina da

Silencio incipit de un árbol en mi tierra trinitaria ya alumina da

de un árbol en mi tierra trinitaria alumina da

The musical score consists of three staves. The top staff is in G major (one sharp) and contains the main melody with lyrics: 'Yal pie de un árbol en mi tierra trinitaria alumina da'. The middle staff is labeled 'Silencio incipit' and contains a similar melody. The bottom staff is in G major and contains a simplified or accompaniment melody. The lyrics are repeated under each staff.

NO SÉ POR QUÉ



♩ = 1 seg

Tabl = -23

Silencio incipit FASE 1

Silencio entre frases FASE 1 FASE 2

Frenado 1 **Frenado 2** **Pausa articulatoria** **Frenado** **Pausa articulatoria**

e-sa mu-jer la do-ra No se por-que... yo la-do-o ra con de e-lla rí-o
 que a e-sa mu-jer la do-ra No se por-que... yo la-do-o ra con de e-lla rí-o
 No sé por-que a e-sa mu-jer la do-ra No se por-que... yo la-do-o ra con de e-lla rí-o

Que quiere empezar
 se cal-ma mi mar-ti rí-o se cal-ma fue-go o... deun ar-dien-te fue-ni na-si
 ra se cal-ma mi mar-ti rí-o os se cal-ma fue-go o... deun ar-dien-te fue-ni na-si
 de que la mi-ra se cal-ma mi mar-ti rí-o se cal-ma fue-go o... deun ar-dien-te fue-ni na-si

6 Conclusiones sobre la espacio temporalidad y el silencio en La canción cardenche

Habiendo realizado este primer acercamiento a la canción cardenche a partir del análisis de tres canciones del repertorio, y después de numerosas tentativas antes de definir el tipo de notación a usar, a la gran cantidad de transcripciones realizadas y a la escucha atenta del material registrado estamos en condiciones de afirmar que en efecto las unidades semióticas de impulso, caída, frenado, trayectoria inexorable (ubicadas en los ejemplos anteriores con una reincidencia del 66%) así como las de estacionaria, estiramiento, pesante, que quiere empezar, obsesivo (ubicadas en los ejemplos con una frecuencia del 15%) y las de suspensión-interrogación, suspenso (con 9%) están presentes en el repertorio general de cardenchas³⁴⁶, por lo que se conforman como un rasgo estructural e identitario de estas canciones.

Las unidades semióticas registradas refuerzan la percepción aludida por otros investigadores, descritas como: “canciones que se mantienen en suspenso, que parece que no acaban creando expectativas”³⁴⁷ o de “canciones largas como son largos los tiempos en el desierto”³⁴⁸.

Asimismo, a partir de la aplicación de las UST y de la realización de la transcripción temporalizada hemos definido y sistematizado otros niveles de organización temporal específicos de la canción cardenche. Estos son:

1. Las implicaciones temporales entre texto y música que podrían entenderse como “tiempo cíclico”
2. La *rallentización* y la reiteración de figuras
3. La simetría y el desfasamiento
4. Los usos del silencio.

³⁴⁶ Ver Revisión de fuentes y 4, 2.7 Repertorio y ocasión. Esquema 4 repertorio general actual.

³⁴⁷ Ver Mendoza, Vicente (1992:15)

³⁴⁸ Ver Martínez, García (1999: 12-17) y Urdaibay, Jose Luis (1994)

1. “Tiempo cíclico”. Se observaron elementos que conducen a una percepción del tiempo como “circular” a partir principalmente de: a) la reiteración de las secciones A B A; b) el empleo de codas para retornar a la cadencia; c) el uso de estribillos.

Debido a que esta categoría es portadora de significado para los cardencheros, se le ha asignado categoría de unidad semiótica temporal.

2. La *rallentización* y la *reiteración de figuras* se han ubicado como criterios morfológicos específicos de la canción cardenche. Así la *rallentización* formará parte del criterio morfológico “Aceleración negativa” y la reiteración de figuras dentro del criterio morfológico de “Reiteración”, como observamos en el siguiente cuadro.

Cuadro 9. Características temporales como criterios morfológicos

Característica temporal de la canción cardenche	Criterio morfológico
Rallentización	Aceleración
Reiteración de figuras	Reiteración

Se observó asimismo, que en cada final de fase y frase se suceden de forma recurrente movimientos melódicos descendentes (Caída) así como silencios denominados de fase y frase, por lo que estos constituyen un principio fundamental para la estructura polifónica y se ciñen al concepto de “periodicidad rigurosa” planteado por Simha Arom (Arom 2001:212).

3. La simetría y el desfase. Habiendo analizado los diferentes procedimientos de desfase en el desarrollo polivocal hemos propuesto dos categorías (“engranaje” y “efecto eco”) que, debido a sus características semánticas, y siendo portadoras de significado, se han concebido como unidades semióticas temporales.

Asimismo, hemos sistematizado las incidencias de los desfases, ubicándolas de la siguiente manera: (ver Cuadro 10)

Cuadro 10. Tipología de desfases

Nombre	Ubicación	Función	Categoría de percepción designada
Desfase por anticipación	Inicio de cada nueva fase y/o frase	<ul style="list-style-type: none"> • Completan el texto • Completan las notas del acorde 	Procedimiento polifónico por “engranaje”
Desfase por retardo	Final de fases y/o frases	<ul style="list-style-type: none"> • Completan el texto 	Recurso enfático. Efecto “eco”
Desfase mediante pausa	A la mitad de las fases	Articulación del texto	Énfasis silábico

4. El silencio. Como hemos observado en los esquemas formales de las canciones analizadas, el silencio es un organizador temporal sumamente peculiar. Además de articular el plano de la expresión y del contenido de la polifonía, tiene un potencial de significado de suma importancia para los cardencheros razón por la que se ha incluido como unidad semiótica temporal.

Basándonos en el estudio anterior de las UST, estos organizadores temporales han sido sistematizados de la siguiente manera:

Cuadro 11. Nuevas UST

Unidad Semiótica Temporal	Descripción semántica
<p>Circularidad</p> <p>Engranaje</p> <p>Eco</p> <p>Silencio</p>	<p>La estructura de la canción y la estructura del texto en las cardenchas se implican en una suerte de movimientos periódicos creando una sensación de tiempo cíclico. La estrecha relación que consiguen texto literario y texto musical para que el tiempo sea percibido de forma cíclica distingue a ésta UST de aquella denominada “Que da vueltas”.</p> <p>Nota: La UST “Que da vueltas” y “Circularidad” están bastante próximas semánticamente, y sus diferencias esenciales están definidas en el plano morfológico.</p> <p>Los criterios morfológicos de “Reiteración” enfatizan la percepción de circularidad.</p> <p>Los criterios morfológicos de “Ralentización” (aceleración negativa) enfatizan la percepción de “Estiramiento”</p> <p>Proceso estructural polifónico en que la suma de las partes articula un todo complejo. Sensación de complementariedad y construcción temporal grupal. Movimiento que se interrumpe mediante una suerte de material <i>puzzle</i> o de piezas de “rompecabezas”, sin generar sensación de espera.</p> <p>Movimiento que se continúa cuando otro que sucede simultáneamente ya ha sido concluido. Sensación de complementariedad discontinua que se percibe como “eco”.</p> <p>Organizador temporal fundamental de toda cardencha. Articula el plano de la expresión y la estructura de la polifonía y dota de significado emotivo, funcional y social a la canción cardenche.</p>

CONCLUSIONES GENERALES

“Mi cantar vuelve a plañir: aguda
 espina dorada,
 quién te pudiera sentir
 en el corazón clavada”

Soledades. Antonio Machado

Tomando como punto de partida la consideración de que la canción cardenche, además de su característica polifónica es un género vocal cuya singularidad también se halla en las particularidades de la emisión vocal, en la conformación específica de un espacio-tiempo puesto en común, y en el empleo del silencio como entidad que confiere especial sentido a la polifonía, he fundamentado mis hipótesis en torno a estas tres perspectivas de análisis con el objetivo de hacer explícitos estos aspectos que, desde mi punto de vista, son fundamentales, y que hasta ahora no habían sido estudiados en ninguna investigación sobre el tema.

Así, hemos advertido que el término “polifonia” es significativo para los cardencheros, quienes, en efecto, precisan ser más de uno para la estructuración de la canción. Hemos observado asimismo que si bien este tipo de polivocalidad ha sido definida por otros investigadores como homofónica (“una voz domina melódicamente mientras las otras, acompañan y sirven de base a ésta mediante acordes”),³⁴⁹ tal realidad funciona en un sentido muy general y en la forma “exterior”, porque en el “interior”, es decir en la precisión de los sucesos intervocales, hay una movilidad de sonidos desplazados que están más cercanos a la heterorítmia que a la isocronía propia de la homofonía. Por lo que desde nuestro punto de vista, la canción cardenche es más una forma de polivocalidad heterofónica, si bien, hemos acordado definirla con el nombre de polifonía bajo los criterios establecidos dentro de la definición de esta categoría para nuestro estudio.

Asimismo, tomando como punto de partida la distinción de los 4 modos vibratorios señalados por la musicóloga Michèle Castellengo, se identificaron 7 formas de emisión vocal. De lo anterior podemos concluir que la riqueza de las emisiones

³⁴⁹ Lozano, Héctor 2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

vocales y las sutilezas tímbricas que ocurren en gargantas cardencheras son elementos constitutivos de este tipo de cantos.

Al respecto, un estudio posterior podría corroborar a partir de las expectativas estéticas de los miembros de la comunidad, así como de las estrategias poéticas por parte de los cardencheros, la pertinencia de estos y otros usos vocales para la conformación del canto.

A lo largo de este trabajo se quiso hacer evidente el papel de la mujer en el canto, por lo que he incluido un disco compacto con algunos fragmentos de canciones interpretadas por ellas. Cabe advertir, sin embargo, que a pesar de que el desempeño de las cardencheras nunca ha sido abordado en los estudios anteriores al que ahora presento, por mi parte éste sólo ha sido tratado de manera somera, al no ser el tema central de esta investigación.

En lo concerniente a los rasgos estéticos estipulados por los cardencheros y expresados con categorías propias se han ubicado los siguientes. A modo de conclusión se expresan así:

Como condicionantes para la estructuración polifónica:

- a) “Llevar la canción”
- b) “Tener sentido”

Como condicionantes del canto:

- a) que las voces sean “naturales”, (hemos señalado que esta condición no es tan rígida debido a que hay pocos cardencheros y no se cuenta con las tesituras adecuadas para cantar, por lo que hay que recurrir a voces “fingidas”)
- b) que estas voces puedan adecuarse a la sonoridad requerida de “arrastre”, “fundamental” y “contralta”.

Como condicionante para que se efectúe el canto, se realice la canción y se cree un espacio de convivencia:

- a) que haya “pastilla”.

Estos elementos se articulan socialmente, y cada vez que se cantan cardenchas se manifiesta una apropiación del Tiempo desde distintos niveles: un tiempo como historia que hace evidente la herencia de una tradición siempre reactualizada, un tiempo inscrito socialmente y un tiempo construido musicalmente. Así, observamos que las transformaciones que ocurren en los sistemas sociales (ellos mismos “temporalizados”) crean las condiciones de posibilidad para la conservación y renovación de la semántica temporal en la música misma.

Desde esta perspectiva, la metáfora empleada para nombrar estas canciones apunta directamente a una concepción espacio temporal del sentido de cantar. Con relación a esta planta, el cardencho Francisco Beltrán nos dice que la canción cardenche: “Es como una espina clavada en el corazón, igual que el amor, aunque se saque queda el dolor” (Mendoza 1991:22). Es interesante observar que al decir *clavada*, los cardenchos están empleando una metáfora cronoespacial. Porque cuando esta espina se *clava*, resiste la corriente del tiempo, ya que se inserta en el corazón, que es también la memoria, la forma del recuerdo y la intermediación de la sociedad; es decir, el espacio, su comunidad, finalmente, es ahí donde se *clava*.

Se trata, además, de un espacio que permite la articulación del pasado con el presente; no deja de ser significativo que hoy son los ancianos quienes cantan y algunos niños quienes sin darle demasiada importancia, las recrean.

Hemos observado asimismo que la conformación estructural de estas polifonías señala la existencia de procedimientos temporales individuales que se suceden dentro de una temporalidad general, una suerte de tiempos subjetivos que insertos en una misma entidad de acción evidencian una construcción de tiempo colectivo. Las transcripciones temporalizadas han resultado eficaces para traducir este tipo de organización en donde la unidad de la canción es el resultado de una construcción en la que todas las partes concurren para formar un todo.

El empleo de este tipo de semiografía temporalizada también ha sido útil para evidenciar los procedimientos individuales y sus correspondencias intervocales desde su duración exacta. De esta manera hemos podido advertir los desfasamientos y los silencios entre las partes como una apropiación particular del tiempo puesta en común, aspecto que no hubiera sido tan evidente si hubiéramos optado por una transcripción convencional en la que el ritmo tendría que haber sido entendido como un corte

matemático de tiempo que se rige por la proporcionalidad. Cabe señalar que las dos transcripciones no sólo difieren en la representación gráfica, sino también en la relación entre la grabación y quien transcribe el material sonoro en el momento de la percepción. En efecto, con la semiografía temporalizada los sonidos son percibidos y transcritos aisladamente y anotados en el momento en el que aparecen y con su duración real, frente a la transcripción convencional basada sobre la definición métrica de las duraciones y el criterio de proporcionalidad entre sonidos.

En este sentido esta elección nos lleva a concluir que la transcripción tradicional es adecuada sólo en los casos en que prevalece la homorritmia regular entre las partes vocales, que en el caso de la canción cardenche rara vez es absoluta, ya que de lo contrario “se perciben y transcriben como iguales, sonidos que poseen duraciones distintas” (Agamennone; Facci 1982:5) o bien tienden a interpretarse como notas de paso los desfases temporales, las anticipaciones y los retardos. De esta manera, la transcripción temporalizada resultó pertinente y eficaz para los propósitos de esta investigación.

Junto con la transcripción temporalizada, el empleo de sonogramas también favoreció una visualización espacial precisa evidenciando las relaciones entre las voces por un lado y los *modos de hacer* el canto.

Entender el tiempo como duración y no como ritmo nos coloca en una postura teórica específica que es deudora de las ideas de John Cage y que en este trabajo ha encontrado lugar al discurrir sobre el silencio.

Desde mis primeros acercamientos a la canción cardenche observé que el silencio, si bien está presente en toda la música, en el cardenche cobraba una función especial; mi percepción era la de un canto que no estaba articulado de silencios sino la de un silencio por el que discurría la voz a veces como canto y a veces como palabra. Lo significativo era que la suma de estos elementos era en si misma “canción cardenche”. Durante el trabajo de campo realicé muchas entrevistas para contrastar mis supuestos y conocer la pertinencia de este aspecto ‘silencioso’ como parte de sus cantos, y efectivamente comprobé que pausas y silencios son fundamento de las canciones también para los propios cantores, sobre todo, los de mayor edad.

De esta manera necesitaba un armazón teórico que sostuviera mi hipótesis, y así llegué al pensamiento compositivo de John Cage. Dos frases fueron fundamentales para asegurarme que el camino que yo vislumbraba de voz de los cardencheros tenía visos de verosimilitud. Las frases fueron las siguientes: “liberado el silencio, el tiempo se convierte en música” y “la duración es lo único que puede medirse en términos de tiempo, cualquier estructura válida que contenga sonidos y silencios debería basarse, no como es tradicional en occidente, en la frecuencia, sino justamente en la duración” (Cage 2002:253).

Pensar el tiempo como duración nos permite mostrar la continuidad de sonido y silencio. Recordemos que el silencio cageano es un silencio sonoro, que no cobra existencia para poner en relieve al sonido o para contribuir a la “expresividad” de éste, sino para hacer notar que el silencio es ya sonido.

En el capítulo 6 hemos observado que el silencio y el tiempo no son ‘cosas’ dadas *a priori* sino que son herramientas de construcción sonora. Efectivamente, son las cardencheras y cardencheros quienes con su voz y su silencio devienen constructores de tiempo y espacio.

De esta manera, la efectividad del silencio en las cardenchas se da por partida doble, primero en un silencio que se inscribe como continuidad del acto mismo de cantar: como hecho social y como característica primordial para la emisión del canto y la coherencia polifónica. Un silencio pues, que no sólo cumple con las necesidades obvias del “hacer una pausa” para respirar y continuar cantando sino que da forma a toda una estética polivocal y a toda una concepción que permite organizar el espacio y el tiempo musical.

Así, podemos concluir que el modo en que el silencio se articula en las cardenchas está determinado por la manera en que éste se inscribe dentro de la comunidad. Para los cardencheros, como en este sentido para Cage, el sonido es una continuidad que ignora la dualidad sonido-silencio. En la canción cardenche, el silencio es concebido como un espacio para el acontecer social, incluido éste dentro de la canción, de tal forma que forma parte sustancial del acto de ejecución. La canción no se interrumpe por el silencio que supone el “no canto” para dar lugar a un trago de sotól o a la inclusión de alguna plática, sino que todo esto transcurre sin que la canción se de por concluida. Como decía el cardencherero Don Gabriel Valle, las canciones cardenches, en sí mismas “son pláticas”.

A lo largo de este tiempo he advertido que la constitución de la temporalidad estaba cambiando. Al transcribir las diferentes versiones de cardenchas, entre más nos acerquemos en el tiempo,³⁵⁰ es cada vez más notoria: 1) la menor incidencia de silencios y pausas articulatorias (en las últimas grabaciones se realizan casi únicamente los silencios de fase y frase); 2) cierta tendencia a la proporcionalidad métrica y a la simultaneidad. (“ya nos vamos más derechos dice Don Lupe”)³⁵¹; 3) menor número de eventos por unidad de tiempo (menos cantidad de melismas, más homogeneidad en las relaciones intervocales y mayor rapidez en términos de *tempo*. “las agarramos más giritas” dice Don Toño)³⁵².

En este momento no se está en condiciones de formular afirmaciones tajantes con respecto a las modificaciones temporales. Sin embargo, observamos que las características espacio temporales y los usos del silencio son justo los factores que más se han transformado en los últimos años. Cuando la canción cardenche salió de la ranchería para subir al escenario, el tiempo que hasta entonces se vivía de manera ecológica se vió regulado por el “reloj” del evento, por el “tiempo” del espectáculo. El tiempo devino velocidad y las pausas y los silencios salían sobrando, vamos, no es que sobrarán, simplemente ya no “cabían”. Si hacemos caso a la ecuación de la “matemática existencial” formulada por Milán Kundera en la que: “el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria y el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido” (Kundera 1995.48) seguramente la canción cardenche tendría mucho que *cantarnos* al respecto. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que las cosas no se dan de una sola y única forma, sino que más bien activan una suerte de complejos organizadores que funcionan de distintas maneras.

Sin embargo, en cuanto a la vigencia de estas canciones, he llegado a cuestionarme si este texto no es más que un testimonio teórico de una realidad que está a punto de desaparecer. En el Apéndice de esta investigación hago explícito el *continuum* presente en boca de todos los cardencheros: “ya todo se acabó”. Y de alguna manera el *corpus* de entrevistas de este trabajo demuestra el frágil estado en que esta canción se encuentra. La suma de los cardencheros entrevistado se reduce a once, tres de ellos ya han muerto, dos ya no cantan, dos de las mujeres entrevistadas cada vez cantan menos cardenchas y sólo cuatro cardencheros continúan activos.

³⁵⁰ Al finalizar estas conclusiones he incluido tres transcripciones que ejemplifican el cambio temporal observado

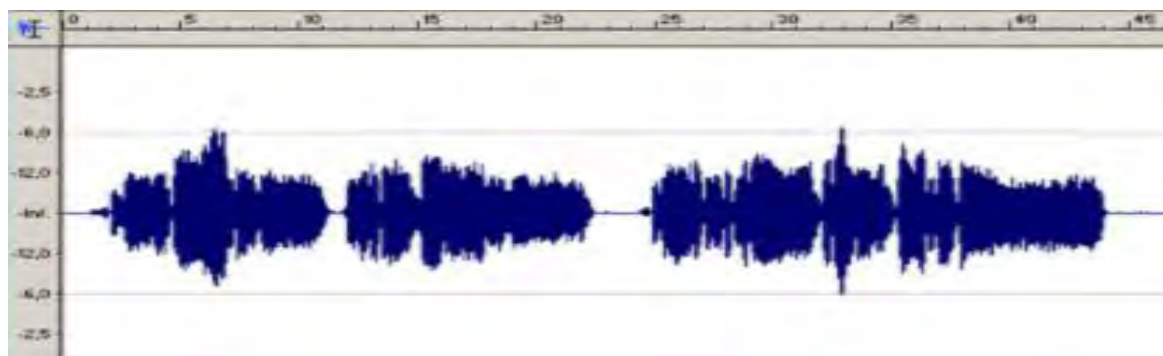
³⁵¹ Entrevista personal con Don Lupe Salazar, Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000

³⁵² Entrevista personal con Don Toño Valle, Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000

La canción cardenche evoca el recuerdo de un tiempo en el que el hecho de cantar propiciaba una cohesión colectiva, identitaria y útil para expresar el amor y desamor a la mujer y la nostalgia a la tierra, al tiempo en que se convertía en estrategia eficaz para sobrellevar la situación de explotación a la que el campesino se enfrentaba ante la clase dominante. Evidentemente, la situación actual no es muy alentadora al respecto, y como sabemos, entre la clase campesina y obrera de nuestro país las cosas no han cambiado demasiado en ese sentido, pero lo que sí se ha modificado es la forma de enfrentar esa realidad, y aunque ciertamente, la canción cardenche aún se concibe como un rasgo de identidad cultural, no sólo para Sapioriz sino para toda la región comarcana, la forma de transitar por su interior se revela en los cambios consecuentes provocado por una tensión entre continuación y transformación, y entre memoria y olvido con sus contradicciones innegables de movimiento y de inercia, de tiempos que se escapan inasibles y de tiempos que mueren en la garganta de cada mujer y cada hombre, para ser contruidos, tal vez, por no se sabe quién , en lo que será... (si llega a ser).

Hemos de señalar, sin embargo, que ni el movimiento y la fugacidad que impone la vida de hoy, ni la lentitud y el anclaje que revisten a la canción, ni la suma de ambos aspectos conformadores de la tradición, aseguran la innovación o la persistencia del canto. Puede que éste se vuelva tan ineficaz para la comunidad que pierda su significado y caiga en el olvido; o bien, puede que el significado sea revestido por una suerte de renovación y que, como sucede con los relatos históricos, redescubra los olvidos colectivos y conforme una canción que pueda contribuir a modelar un futuro.

Ejemplo de cambio temporal, canción Ojitos Negros versión grabada en 1977³⁵³



1"03 4"08 11"03 12"05 14"14 22"04 - 24"05

ne-gros a dón-de es - tán, dón-de es - tán que no los mi - ro.

o - ji-tos ne-gros a dón-de es - tán, a dón-de es - tán que no los mi - ro.

ne-gros a dón-de es - tán, ...de es - tán que no los mi - ro.

77 26"01 29"03 31"02 31"12 35"01 39"11 44"01 47"15

...do de ellospe-go unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne-gros, sa-bráDiosdón-de an-da - rán.

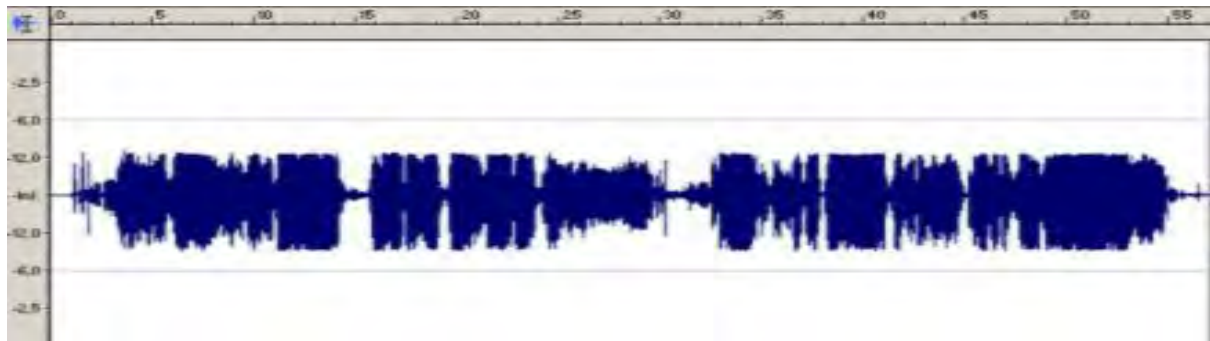
me acuerdo de ellospe-go unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne-gros, sa-bráDiosdón-de an-da - rán.

de ellospe-go unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne-gros, sa-bráDiosdón-de an-da - rán.

etc

³⁵³ Sonograma y transcripción correspondiente a la canción *Ojitos Negros* (Vázquez (coord.), 1978)

Ejemplo de cambio temporal canción Ojitos Negros versión grabada en 1986³⁵⁴



4"02 6"07 11"02 14"10 16"03 19"08 29"12 / 31"11

1"03 3"00 15"07 23"09

ne-gros a dón - de es - tán, ...de_es - tán que no los mi - ro.

O-jitos ne - gros a dón - de es - tán, a dón-de es - tán que no los mi - ro.

a dón - de es - tán, dón de es - tán que no los mi - ro.

16 33"09 37"13 38"02 40"08 45"09 50"03 55"01 59"10

31"12 41"08 41"03 44"14 45"07

de ellos pego unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne-gros, ...brá Diosdón - de es - ta - rán.

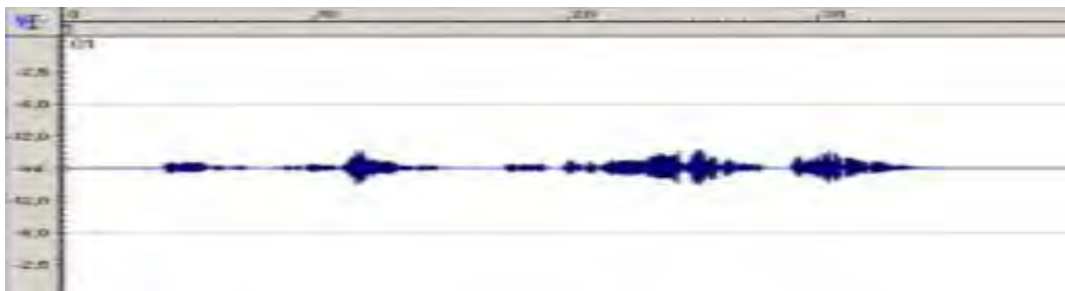
me acuerdo de_e-llos pego_unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne-gros, sabrá Diosdón - de es - ta - rán.

de_e-llos pego_unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne-gros, ...brá Diosdón - de es - ta - rán.

etc

³⁵⁴ Sonograma y transcripción correspondiente a la canción Ojitos Negros (Kuri, 1986).

Ejemplo de cambio temporal canción Ojitos negros versión grabada en 2000³⁵⁵



1"01 2"13 5"11 9"05 13"12 - 15"13

00"01 ne - gros a dón - de_es - tán, que no los mi - ro.

6"10 7"12 a dón - de_es - tán_ que no los mi - ro.

7"14 ...tán_ que no los mi - ro.

8 15"14 20"10 22"08 23"03 26"00 27"01 31"11 34"05 39"10

Cuan-do los mi-ro, pe-go un sus-pi-ro: ¡Ah! Ay, o - ji-tos ne - gros, sa-be Dios dón - de an - da - rán...

19"00 sus - pi-ro: ¡Ah! Ay, o - ji-tos ne - gros, sa-be Dios dón - de an - da-rán.

etc

³⁵⁵ Sonograma y transcripción correspondiente a la canción Ojitos Negros. Grabación personal 2000

APÉNDICE 1

Cantadores y cantadoras**Breves historias de vida****Doña Marianita**

Mariana García nació en 1924, y me platica entre risas: “En Sapioriz fui nacida y criada y casada y todo, y aquí voy a quedar en mi tierra natal”.

En la época en que a Doña Mariana le tocó ser niña, la relación con los adultos era muy dura, según me cuenta, llena de sometimiento y prohibiciones.

Sus papás nunca la dejaron ir a ningún baile, a ninguna fiesta, ni tampoco a la escuela, fue “analfabeta de a tiro” hasta que recibió la primera carta de su primer y único novio, Don Eduardo Elizalde, uno de los mejores cardencheros que se hayan podido escuchar. Al recibir aquella primera carta, Doña Marianita se llenó de lágrimas por no poder entender lo que estaba escrito. Según me cuenta, Don Eduardo dejaba las cartas a unas amigas de ella que tenían una tienda y ellas se las leían.

Cuando Marianita cumplió los 17 años se casó con Don Eduardo y fue hasta entonces cuando aprendió a leer:



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“Lo poquito que yo aprendí de leer, de escribir no sé nada, soy analfabeta de a tiro...entonces él [Don Eduardo Elizalde] por medio de él que cuando ya me casé, él me ponía, él me enseñó, y en la noche, estábamos acostádanos y ahí estábamos leyendo, y mire me enseñaba “ponga éste ponga lo otro y dice aquí, dice acá”.³⁵⁶

Los padres de Doña Mariana fueron muy buenos cantadores, y también los padres de sus padres...

Su papá se llamaba **Francisco García Antunez** y sus abuelos paternos fueron **Martín García** y **Simonita**. Su mamá, que también era una “cantadora de corazón” se llamaba **Rosa Cortés**. A su vez, los padres de ésta fueron **Agapito Cortés** y **Pala Cortés**. Todos buenos cantadores de cardenchas.

Dice Doña Marianita que su madre se murió cuando ella era muy niña, y que su suegra fue quien *casi casi* la terminó de criar. Aún así, de su madre aprendió a cantar:

“Si, mi mamá era muy buena para cantar, nomás que se me fue, y mi papá también era bueno pa’ cantar, de ella aprendí yo lo de las posadas, yo lo aprendí con ella todo (...) yo me acuerdo de mi mamá así: arrullando estaba un niño en una cuna, ella estaba cantando alabanzas a la virgen, canciones de esas que cantaron aquí, nada que de otras, eso nomás estaba cantando mi mamá, mece y mece y mece a su niño y cantando para dormirlo, con canciones fíjese, con alabancitas así y yo salí igual, yo también me ponía a mecer mi niño y ‘ai’ tába cánteles y cánteles”.³⁵⁷

Cuando a **Doña Rosa Cortés** le hacían falta voces para cantar las alabanzas, se la jalaba a ella y ‘onde su mamá iba ahí iba ella también, era a lo único que la dejaban salir, a cantarle a la virgen. Pero cuando se casó fue a los bailes, a las fiestas. La acompañaba su suegra. Y también ya casada se iba con los hombres a cantar, iba su tío **Don Paulo García** a pedirle permiso a **Don Eduardo** para llevársela a cantar alabados a algún cuerpo, y ahí se iba a caballo o en algún carrillo. Atravesaban el río. Se iban a los pueblos vecinos de Sapioriz, Juan E. García, El ranchito, ‘onde se ofreciera, ‘onde hiciera falta. Ella era la única mujer que andaba cantando con los hombres, porque no había otras que se supieran las canciones.

³⁵⁶ Entrevista personal y equipo de etnomusicología con Doña Marianita. Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

³⁵⁷ Entrevista personal y equipo de etnomusicología con Doña Marianita. Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

Y como pa' cantar, pa' que el pecho se alisara había que tomar, su tío Paulo García le daba permiso,

-será por eso que me hice viciosa- comenta.

Doña Marianita sabe muy bien lo buena cantadora que es, se regocija cuando habla de las cardenchas y presume sin ningún reparo, como lo hacen las buenas cantadoras, que ella tenía toda su voz completa, y que la iban a buscar las señoras para que las acompañara a cantar, y venían de otros pueblos nomás por ella, que de Juan E. García, que de la sierrita de Gamona donde se cantaban alabanzas a La Virgen peregrina de Guadalupe, y ahí duraba días cantando, hasta dos o tres, con todo ese gentío que se arimaba en cuadrillas nomás a puro cantarle a La Virgen. Y cuando se iba a Cuencamé con su hermana Otilia a la fiesta del Señor de Mapimí, hasta llegaban roncas de tanto cante y cante.

-¡Yo no me pierdo ni una alabanza de las que cantan allá! (...) y luego nomás empiezan a cantar y luego luego le digo (a su hermana), y nosotros contestamos y mire luego luego la gente empieza a voltear a vernos, y empiezan a voltear a vernos porque cantamos con todo nuestro galillo y luego pos en aquella iglesia se oye tan bonito, pos toda la noche cantamos y parte del día, el día que llegamos, yo me voy desde el día 5 en la tarde (...) y ya como ha estas horas estoy ahí para ver la procesión de los carros alegóricos, y ando allá el día 5 en la tarde y la noche y el otro día 6 nos venimos en la tarde y es cantar y cantar porque a mí me gusta mucho cantar, yo canto de todo ¡no crea!, también de canciones de otras que me gustan también yo las canto, nomás que mi favorita es la cardenche, lástima que pos a veces no hay quien me acompañe, pero a veces yo sola...³⁵⁸

En enero de 2000, cuando fui a visitarla, la encontré enferma, decía que tenía pocas fuerzas pero hablaba con tal entereza y se reía y cantaba con tanto gusto que a ella y a mi se nos olvidaba que hacía pocos días había estado internada en el hospital. Entonces me contó, llena de orgullo, que el 24 de diciembre de 1999 cantó la posada, y la cantó muy bien:

“Gracias a mi padre Dios, y este año todavía pude, porque mi sentido me alcanza pa' saber si voy bien o voy mal, y en este año me considero que todavía pude, los misterios son unos misterios preciosos, hasta se me regocijaba el corazón de cantar, son bonitos y canté muy bien, no me cansé, salimos muy bien”³⁵⁹.

³⁵⁸ Entrevista personal con Doña Marianita. Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

³⁵⁹ Entrevista personal con Doña Marianita. Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

Don Eduardo Elizalde



Foto. Carlos Ruíz

-Yo nací en 1910, cuando la revolución de Villa.

- Él anduvo huyendo- dice Marianita, y agrega:

- su papá anduvo huyendo con ellos porque querían afusilarlos a su papá y a ellos. Ellos me platicaban que atravesaron la sierra caminando (...) a mí ya no me tocó, gracias a Dios, yo nadamás supe porque mi suegra y él me platicaban, porque a veces mi suegro estaba enfermo, y le decía a él “¡ay! **Leónides!**”- cálese...no me digas eso, yo todo lo que hice lo hice por mandato, para que no mataran a mis hijos -decía- y él lloraba y le pedía perdón a Dios, la mamá se llamaba **Otilia** y le decía a su mujer que se tenían que ir porque si no lo iban a acabar con toda su familia. Dice la pobrecita que llenó un guaje con lentejas, llenó una cantarita de agua, una cobijita y llegó de la sierra en la noche y vaaamonos, por esa sierra, esa sierra grandooota, que le dicen del Rosario. Dice que su hijo el mayor lo traía cargando a él (a Don Eduardo), en ratos mi suegro, en ratos el otro hermano, entre lo más profundo de los cañones de la Sierra se refundían a hacerles lumbre para cocer las puras lentejitas nomás pa’ venirles dando por el camino a sus hijos y aquí dice que duraron como 7 días para bajar, bajaron por ahí ¿cómo se llama esta parte?... total que por ahí cercas ‘onde había labores, y se bajó él y los dejó a ellos en el monte, ¡pos venían huyendo!, tenía miedo que los fueran a alcanzar, y luego a un señor que tenía una huerta le daba a él su rifle por unas sandías pa’ llevarles que comer porque ya no tenía nada, y le dio el señor las sandías y dice que ya llegó con ellas, las partieron y la pusieron a comer, hambriaos, el chiquito como de....

Mira pa’ rriba tratando de recordar y le pregunta a Don Eduardo:

-¿De cuántos años taba usted... de cuando se vinieron juídos?

-ocho años...tenía- contesta a Doña Marianita y Don Eduardo continúa la historia:

-y como el municipio ese del rodeo, eran puros villistas, entonces cuando venían los carrancistas, hacían atrocidades, porque en aquel entonces todos los que anduvieron en La Revolución, andaban a caballo no andaban como ‘ora... puro caballo, entonces hacían muchas atrocidades los carrancistas, porque como era el pueblo de villistas, y como los carrancistas eran los del gobierno, y Villa andaba en contra del gobierno. Se vino mucha gente de por allá, de Juan E. García, en ese tiempo se vinieron todos, sí. No crea sufrimos mucho con La Revolución, hubo una necesidad que se comía la gente la carne de los burros, sí, no tenían ni que comer, ánde, ya no quiere uno ni acordarse...Mire mi amá, pa’ echar tortillas tenía que echarlas en la noche porque la gente venía corriendo a pedirle, nomás que nosotros sufrimos menos, porque mi abuelita, la mamá de mi mamá era enfermera, que curaba con puras yerbas, curaba los heridos revolucionarios, entonces como quera que sea nos buscábamos la vida y sufrimos menos, pero de todas maneras, como mi apá andaba en La Revolución tuvimos que sufrir también, pero resulta de que mataron a un general, se llamaba Canuto Reyes, y los querían mucho en La Revolución y le hicieron un escrito falso de que se iba a cambiar con los carrancistas y lo afusilaron, y fue un descon... se desconformó éste... , los soldados tomaron mucho sentimiento en eso y se desertaron muchos, y llegó a las horas de la noche, él y otros tres y a esas horas nos levantaron con lo que fuimos, ¡ánde no!, en dos burritos, ¡ay! señor, fue cuando venimos a dar a La Laguna.

-¿Dónde andaba usted antes, de dónde se vinieron?

-De Linares del río, antes Huichiapa...ora se llama Linares, es del municipio ese alrededor, en Durango. Yo nací allá ... de 9 años vine a dar aquí, porque aquí tenemos unos familiares y hasta el día.

Don Eduardo Elizalde aprendió a cantar con “los señores grandes” cuando él todavía era un niño, en una navidad lo metieron de pastor, tenía nueve años y ahí aprendió los cantos, con **Marcos Moreno, Gabriel Valles, Antonio Quiñónez, Cruz Morales, Andrés Valle, Leopoldo Ponce** “puros buenos cantadores”, con ellos aprendió muchos *pastores*, después la cardencha, se sabía todas las voces y aunque casi siempre cantaba la fundamental, la primera, dice que llegó a cantar todas las voces, todas las conocía, y sabía tantas, que *los de la cultura* le apuntaron en un libro más de ochenta y, según me dice,

-Todavía tengo más que apuntar en ese libro que no alcancé a dictar, como esa que dice:

“Esos ojos llorar no sabían porque llorar para mi fue locura, ¡ay! de mi si no sabes criatura lo que sufro y padezco por ti...”

-No, si ya no puedo, concluye triste.

Don Eduardo ya no puede cantar. No oye bien. Hay que hablarle muy fuerte, casi a gritos para que pueda responder, su voz ya sólo puede decir palabras porque al cantar, la entonación se le pierde, sabe Dios, entre que vericuetos de buena memoria y mala cóclea. Es una pena, porque en su mente corren ágiles los cantos y las voces, los recuerda todos, pero su oído es ya un traductor apagado que hace a su voz recitar sin canto.

- Esa es muy buena canción, nomás que él ya no la canta bien, porque le falla la tonada. Está muy sordo -dice Marianita-

Él se ha esforzado por enseñar a “los cardencheros nuevos”, los eternos muchachos, hijos de sus compadres. Tal es el caso de Toño, hijo de Gabriel Valles, su gran amigo de juventudes y borracheras. Fue Don Eduardo quien le enseñó a cantar: “aquí hágale aquí, aquí hágale la bajadita allá”, “mire esta canción tienen esta forma”... pero dice que ya ni lo invitan, será que les corregía mucho y se sentían avergonzados – comenta-. Y esto me lo certifica días después Francisco Cázares, Jefe de La Unidad Regional de Culturas Populares en Torreón,

- Don Eduardo era muy estricto para eso de la cardenchada, Don Eduardo, donde estuviéramos, foro, teatro o lo que sea, si arrancaban (los cardencheros) y algo no le parecía, ahí paraba, “vas mal... disculpen señores pero está mal, estos muchachos están aprendiendo”...ya cuando no pudo cantar Don Eduardo pero sí los acompañaba, se metía Don Eduardo al escenario, algo no le gustaba y pa’ dentro. “a ver, a ver, ustedes me han de disculpar pero estos señores empezaron mal”...³⁶⁰

Actualmente Don Eduardo, por su gran experiencia, es considerado uno de los cantadores más *representativos* de la canción cardenche, él cantó en los basureros, con los pastores, en los teatros, en las radiodifusoras, en el rancho y fuera de él. Don Eduardo, a escuchado a La canción cardenche en todo su esplendor, en sus mejores épocas y también la ha visto desaparecer poco a poco. En nuestras pláticas él insistía reiterativamente después de cada anécdota: “(...) pero últimamente ya todo se va acabando”.

Las muertes son todavía más tristes cuando se llevan tanta información de golpe, además del cariño y todas esas cosas que nos conmueven y nos hacen llorar. Don Eduardo murió hace sólo unos meses, en febrero de 2004. “Yo ya me voy a morir a los

³⁶⁰ Entrevista personal con Lic. Francisco Cázares . Jefe de la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna, Torreón, Coahuila, 13 de enero de 2000

desiertos”, solía cantar junto con Pablo García y con Don Juan Sánchez, y cantaban “como tenía que ser” según me decía él mismo lleno de orgullo.

-Ellos sabían las canciones así como yo, sabían igual que lo que yo podía saber (...) cuando cantamos fuimos los primeros que nos presentamos en México (...) ora no cantan igual, van muy rápido, cómo decirle o sea que, ya no se reposa.

Doña Marianita agrega.

Es que no cantan igual, aunque más queran, porque más antes, luego si estaban hechas de un traguito, ¡áaaaande!, hasta parecía que se quedaban dormidos...

Será que ahora Don Pablo, Don Eduardo y Don Juan, dormidos o muertos, que más da, siguen haciéndose de cardenchas, *los tres calavera* ahí con su botella de sotól, así como en esas imágenes del pintor Posadas, que arrancan la risa a nuestros ojos llorosos, así los tres, y junto con ellos, los muchos.

Los hijos

Don Fidel Elizalde



Ofelia y Beatriz



Doña Marianita y Don Eduardo tuvieron ocho hijos, Fidel, Juan, Raúl, Ángel, Trinidad, Alicia, Ofelia y Beatriz, todas y todos buenos cantadores y buenas cantadoras. Fidel Elizalde es muy bueno para la cardencha, él cantó mucho con su papá. Dicen que

su hermano Juan también sabe pero no es tan cantador como Fidel. En mis visitas a Saporiz no tuve oportunidad de conocerlo a él, estaba trabajando en los Cabos. Raúl y Ángel murieron muy pronto y Trinidad, Alicia, Ofelia y Beatriz son las grandes cantadoras de las pastorelas y las posadas, también saben cardenchas, nomás que les da vergüenza cantar. Ofelia ha cantado durante muchos años el papel de La Gila, en las pastorelas. Su tía **Cuca García** también fue Gila hace muchos años, cuando todavía vivía y cuando Doña Marianita andaba todavía de niña. Ahora en el 2000 **Verónica Elizalde Morales**, hija de Fidel, iba a cantar La Gila, pero “la tos” y la fiebre no la dejaron, así que Ofelia, una vez más, fue “a cubrir el lugar”. Sin embargo, **Ludi**, sobrina de Doña Marianita, fue con sus hijas cantando en dos puestos. Ludi también ha sido Gila en años pasados, y cuando hacen falta voces, como suele suceder cada vez más a menudo, son ellas las que tienen que llenar las ausencias, aunque les da vergüenza que las oigan cantar.

-¡Ay! hijas, pos qué les cuesta, cuando es una cosa de devoción no deben avergonzarse de cantar, yo cuando se trata de cantar hasta me pongo ronca...- les discute Doña Marianita.³⁶¹

Sin embargo, a pesar de las vergüenzas todas saben que tienen buenas voces, y entre ellas se lo recuerdan. Doña Marianita me dice mirando a su hija:

-Ésta (Ofelia) tiene muy buena voz, muy alcanzadora

Y a su vez Ofelia, mirando a su hermana Alicia comenta:

-Alicia también canta, tiene una voz de Rocío Durcal.

Y después Alicia me cuenta que a Beatriz no le gustaba cantar y que por esta razón pensaban que no se sabía ninguna canción. Las hermanas cantaban y Beatriz se reía de lo que cantaban. Pero de pronto este año (diciembre de 1999) les dio la sorpresa y se metió a cantar la posada y la cantó muy bien, no se imaginaban que cantara tan bonito.

Yo la oía a veces que andaba entonando – me dice Marianita- y le dije “hija ayúdanos, métete pa’ dentro”, porque cantamos tres afuera y tres adentro para pedir la posada, “y si te da vergüenza, ai’ nomás las arremedas”, y oiga, que empezamos y que les toca su turno a ellas, dije no , ¡pos ya la hicimos, pos ya pa’ qué andamos batallando, si ésta canta re bien! (...) y luego vinieron a verla los pastores pa’ que les fuera ayudar y también le entró a los pastores.

Ni siquiera sabía yo que podía cantar así – dice Beatriz-.

³⁶¹ Entrevista personal con Doña Marianita. Saporiz, Durango, 18 de enero de 2000

Doña Otilia García



Doña Otilia García tiene una voz “pastosa” y grave. Don Toño Valles, me dijo: “esa mujer tiene una voz como la de ese hombre”, señalando a Don Juan, la voz más grave de Sapioriz.

Otilia cuando canta cardenchas hace la voz de Arrastre, y cuando canta el repertorio religioso de la región hace la primera, la voz más grave de la polifonía y la que empieza la canción:

“Ella tiene una primera muy especial y también le hace sus cambios bonitos a la canción”.- dice Marianita.

Doña Otilia disfruta cantar tanto como Doña Marianita, su hermana. Basta mirarla llena de entusiasmo mientras la grabo, para darse cuenta de que a estas mujeres se les conmueve el corazón cada que abren la garganta:

- Oye, el misterio ese que a mí me gusta, ¿Qué bonito, verda? , ¿Cómo va?
y con una voz llena de pasión - no exagero nada- agrega:
- “de amooooor infiiiiiiiito” ... a mí me gusta mucho en esa bajadita
- Ella es mucho rete chistosa - me dice Doña Marianita- cuando estamos en el río, tamos cantando y pega el grito.
- ¡Y hasta retumba el arroyo!, añade Doña Otilia con mucho fervor.

Don Juan Sánchez Ponce



- Yo soy de la primera marchadera que hubo, nací en 1924.

Don Juan empezó a cantar en los basureros con los señores grandes, con Don Andrés y Gabriel Valle, ellos le dijeron que cantara la fundamental, la primera y entonces cuando lo oyeron cantar, dijeron:

“oiga, a mi se me hace que uste... a ver dele de arrastre, y pos también le dí - “hombre que güeno, pos ya comenzó y que me echara unos traguitos y pos así empecé”. Pero no se crea, había muchos grupos, todos estábamos en el mismo lugar, pero nomás cantaban de tres en tres, decían ora nosotros vamos a cantar ésta, ándele descansen y luego otro”- y era rebonito, bueno, desde La Loma se oyían hasta acá...de madrugada y viera qué bonito, viera, pero no había especies de ninguna música por eso hay canciones de amor y de desprecio.

Don Juan hacía trío con Don Eduardo en la fundamental y con su medio hermano, **Don Rutilio Ponce**, quien cantaba la contralta. Entonces corrían los tiempos en que Don Arturo Orona, líder campesino, buscaba representantes laguneros para crear una identidad regional que le valiera a sus fines políticos, y así “los descubrió” y se los llevó a cantar a Cancún invitados por la entonces Primera dama, Doña Esther Echeverría.

Años más tarde Don Juan Sánchez se convirtió en el principal promotor de La canción cardenche, y fue él quien también enseñó a cantar a los “muchachos” (Don Antonio Valles y Don Guadalupe Salazar) y a quienes se acercaran a cantar. Él les ponía las voces y los hacía ensayar todos los sábados mientras conseguía presentaciones en escuelas y en teatros. Se entregó de lleno a difundir la canción, “no tenía otra cosa que le gustara tanto como la cardencha”, me contaba Yolanda García, su nuera.

Don Juan no conoció a su padre; su madre, Doña Cruz Ponce, ya lo traía en brazos cuando se quedó viuda y se casó con **Téofilo Andrade**, también cardenche; con él tuvo a Casildo, Severiano, Eusebio, Patrocinia, Félix y luego a Gilberto. Todos los Ponce eran buenos cantadores, me dijo Yolanda, y actualmente los hermanos de Juan trabajan en la música:

Severiano es músico, Félix, Gilberto también, ellos tocan el acordeón, la guitarra, la tarola y cantan, tienen un grupillo... Los hijos de Félix también andan en conjuntos, y todos son músicos, tocan el saxofón, el bajo y ‘todo eso’ – me comenta Yolanda.-

Don Juan nunca se casó ni tuvo hijos a quien heredar sus cantos. Sin embargo, cuando nació Esteban, él lo adoptó como su hijo, le dio su apellido y lo crió, le enseñó tantas cardenchas como pudo y al morir le heredó su tierra, una parcela que le había dejado Don Téofilo a su madre y que a su vez ésta se la dejó a Juan cuando ella murió.

Esteban y Yolanda me contaban lo felices que eran de vivir con él, siempre tan entusiasta. Yolanda continuaba:

No le interesaba otra cosa que conseguir presentaciones, y andaba de aquí para allá. A él lo que le gustaba era cantar, no le importaba que no le pagaran y a él le molestaba mucho que los demás no quisieran ir si no les pagaban....

Conocía a cantidad de maestros y de gentes de Culturas Populares. También a mí me enseñaba a cantar, decía que yo tenía muy buena contralta porque era nieta de **Aurelio García** y que como mi abuelito era bueno pa’ cantar pos yo también. Mire, el papá de mi abuelito, se llamaba Don Apolonio García, era gachupín, o sea era gachupín de los gachupines de los ojos verdes, azules, de pelos güeros, o sea que era gachupín, por eso yo también soy güera de ojos azules, mi abuelita era morena, vivían en La hacienda del Refugio, ella era indiada y tuvo 23 hijos. (...)

A mí me encantan las canciones de los pastores. Cuando Don Juan estaba enfermo, ya postrado en la cama, me pedía que le cantara y que le cantara y no me dejaba callar y así se me murió... en los brazos, cantándole.

Llorosa y con la cara roja, peinándose los pelos güeros en una coleta, me dice con nostalgia:

Su ilusión era que hiciéramos una pastorela pero de puras mujeres...- cuenta Yolanda.

Don Lupe y Don Toño me comentan que una vez se iban a México en avión y Lupe le dijo:

-“Juan, se me hace que nosotros ya semos espíritus, ya vamos flotando en las nubes mire, a lo mejor semos muertos” y me dice: “cállese no se vaya a caer el avión (...)”

Ahora que Don Juan ya murió, sus compañeros de cardenchas se llenan de recuerdos y me los cuentan todos como en retahíla y Don Toño interrumpe para decirme algo que considera muy importante:

Mire Montserrat es que Juan aprendió a cantar desde niño, siempre andaba con los señores que cantaban, y por eso nos contaba cosas de los señores de antes, y como nunca fue casado pos se desvelaba ahí con ellos. Y pos precisamente por eso, nosotros decimos que él fue nuestro maestro, él no enseñó muchas cosas.³⁶²

³⁶² Entrevista personal con don Antonio Valles y Don Lupe Salazar, sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000

Don Regino Ponce



- ¿Cómo está Don Regino?... fui con Don Eduardo y me platicó que usted cantaba muy bonito,

- Sí, cantaba en el basurero y en onde quiera. Amanecía en el basurero cantando, en los pastores, también andaba allá con **Arturo Orona**³⁶³ cantando también, yo fui el primero que fui a cantar con Orona, yo, **Cheto** y otro, los tres nomás, ya después entró **Antonio Antunez**, pero ya más adelante, empecé a ver esa, esa que está por allí, la biblia, y dice ¿sabes?, que Dios es el único, el que murió en la cruz. ‘Orita tengo más de veinte años que acepté a mi Cristo, y se fue el borracho, el chupador, el cantador y se fue todo...todavía me gusta bailar, los corridos, las cardenchas, pero mi Dios me alcanzó y hasta el presente yo con mi Cristo.

- ¿Y en qué año nació usted Don Regino?

- Yo soy del 12 de 1912

- ¿Y su papá le enseñó a cantar?

- Mi padre me engendró pero no lo conocí, se llamaba **Eugenio Ponce**, a mi madre sí la conocí y yo fui el primero y el último, se murió de 28 años, mi madre, nuevecita y quede sólo en este mundo, con mis tíos, sin hermanos.

- ¿y sus tíos cómo se llamaban?

³⁶³ Arturo Orona fue hermano de Francisco Orona, uno de los cardencheros más destacados de la región de La Flor de Jimulco. Don Arturo Orona se convirtió en el líder político de los campesinos, “era el líder de La Laguna... ese fue el que inició los ejidos, era una persona muy apreciada del pueblo, él fue el que levantó la libertad de los campesinos”, me comentaba Don Eduardo Elizalde. (sobre este tema cfr. 2, 2.4 El basurero)

- El papá de ese (señala a Toño, quién está también conmigo)... **Gabriel Valles**
- él es medio hermano mío, indica Toño.
- **Gabriel y Andrés Valles**, esos eran mis tíos, de mi mamá, mi mamá se llamaba **Felíz Valles**, y mi papá era Ponce, hermano de **Miguel Ponce y de Leopoldo Ponce...**ella se murió, quedé huérfano, me recogió el papá de él y sufría mucho yo aquí, y como quedé solo decía yo –pos sólo navegando- era muy duro mi tío, primero me puso una vacas a cuidar, todo el santo día desde que almorzaba hasta las seis de la tarde, luego me dio una vaquita y un pesebre...me enseñó a trabajar, pero fue duro.
- Pos todos sus tíos fueron muy buenos cantadores Don Regino, Gabriel, Leopoldo...
¿Ellos lo enseñaron a cantar?
- No pos yo, yo solito, ya me venía de lo alto que yo era cantador, yo cantaba toda la noche en el basurero, ya después me agarró Orona, y después canté en los pastores, todo eso, pero ya cuando acepté mi Cristo ya no quise cantar, porque dice el señor que cuando uno acepta a mi Cristo ahí se acaba todo...
- ¿y los pastores ya no los canta tampoco?
- sí los canté, pero ya no los canto tampoco.
- Y cómo era antes la canción cardenche, cuando usted era más joven
- Esa yo ya cuando estuve, los hombres, aquellos de más antes ya cantaban esas canciones, **Andrés Valle**, mi tío **Cruz**, todos ellos ya la cantaban, ...yo me acuerdo de las canciones de los viejillos de más antes, también me acuerdo de cuando mi madre murió, había muchos rosarios aquí, ahora ya no hay nada. Más antes cantaba mi tío Cruz una canción que decía (la recita)“ya te he dicho que no vayas al agua a la presa larga, el amor es por (-) que man (¿) pobre se le carga” esas eran canciones de ... eran los que hacían más de antes pero estas ya no las conocieron estos (se refiere a Don Toño), hay unas canciones que yo todavía las tengo, había un “quíereme Juliana hermosa no seas así, no me mires con desprecio que para tu amor nací, dale un abrazo a tu cama, has de cuenta que yo fui, que vine en la madrugada pa’ despedirme de tí” esas eran otras, como también la de “Al pie de un verde maguey” esas eran de nosotros y ahora no, ahora son de otras, ya no son del basurero.
- ¿Cuántos años tenía usted cuando andaba en los basureros?
- Cuando todavía no moría mi madre, que andaba en los basureros tenía como nueve años
- ¿Los niños iban a los basureros?
- Si pos para oírlos, ellos cantaban en el basurero y uno ahí, oyendo y empezando a cantar también. Luego me agarró Arturo Orona y anduve mucho tiempo, mire,

me sentía yo un hombre que era de mucha categoría, ¡no!, no era de mucha categoría. Una vez nos vino a llevar a Cheto y a mí, me decían los esperamos a los tres para ir a Torreón, y eso sí, me pagaba, comía rebuena, Don Eduardo comió ahí también, había muchos cantadores de distintos, taba la calle con gente pa' cá y gente pa' cá y empezamos a cantar ahí, como hombre de mucha esencia nosotros, como que queríamos ser unos hombres de mucha...me sentía orgulloso, ¡ah qué payaso! y luego que dijeron: "ahora faltan los del trío de Sapioriz" y nos subieron así como a una escalera, (...) y la gente nos miraba "¡los cantadores de Sapioriz!" yo miraba y desde arriba y empezamos a cantar ese canto que dice...hasta ni me acuerdo de la primera que cantamos...y nos retrataban para todos los rubros... Y luego llegamos a una cantina y dijo (Orona) aquí me les sirven a esos cantadores lo que ellos quieran, un cabrito, ¡cerveza!, y luego me dijo: "chaparro, esta cantina es tuya y bebe lo que quieras y no me le digan que no."

- ¿y que quería Don Arturo Orona?

- él quería puras canciones de basurero, puras de basurero, y las grabó todas, esas canciones yo creo que van a salir...tres canciones por 70 pesos, 80 o 90, y nos daban bien de comer y nos traían hasta acá, hasta ahogarnos, y yo pos cuando me empezaron a hablar de mi Cristo, empecé a leer y ...

- ¿O sea que usted fue a la escuela?

- No había escuela, el que me enseñó fue Juan Ponce, pero oculto porque el patrón no quería que nadie supiera leer, yo conocí a José Garde, aquí el mero rey de esta hacienda, gachupín ese, ciego, taba ciego de un ojo, ese era el mero bueno. A los muchachos no quería que se les enseñara el deber, puro trabajo, y ¿porqué no querían que se les enseñara el deber?, porque querían que fueran diputados y senadores los hijos de ellos, los puros hijos de ellos.

- Porque si estudiaban ya no iban a querer trabajar- añade Don Toño

- Oiga y esos gachupines ¿no cantaban con ustedes, no les enseñaban sus canciones o sus modos de cantar de ellos?

- No, esos nomás mandaban, no se juntaban con uno, el cura...era un ladrón. El cura más antes era sinvergüenza, a las monjitas más bonitas las apreciaba...y yo empecé a ver la sagrada escritura y no hay amigo más que el de arriba, aquí no hay amigos.

-¿No te sabes esa (cardencha) de "El más amigo es traidor"?- le pregunta Toño-

- Sí, si hasta la misma canción lo dice. Yo era de los mismos, yo también me emborrachaba, pos si yo ya vengo de allá, "El amigo es traidor" yo también busqué la oportunidad... no hay amigo fiel como el de arriba. (...)

- Usted entonces era de los Ponce. ¿Usted era pariente de Don Juan Sánchez Ponce?

- Pos sí, asegún dicen que son una pura rama, yo tengo aquí Ponces y tengo unos nietos en E. U. y ya están casados y se llaman Ponces, porque son hijos de mi

hija, son Ponce por la mamá y Uribes por el papá, y son de los mismos, y mis tíos eran **Leopoldo, Miguel, Eugenio, Felipe Ponce. Leopoldo** era muy bueno pa' cantar.

-

- ¿Y uste cantó con **Bernabé Fabela**?

- sí, también. ¿Todavía no se muere?...con ese **Bernabé** canté en La Loma, en San Jacinto, en El Refugio, todo eso canté yo con todos los cantadores. Mire, le voy a cantar un canto de mi señor...

¿La cardencha era siempre a tres voces?

- Sí, en los basureros cantábanos tres, en los pastores eran seis

- ¿Y mientras los que no cantaban en los basureros que andaban haciendo?

- Pos oyendo, si había gente que se desvelaba nomás por estar oyendo las canciones.... “dicen que por esta calle, por ‘ai vive mi rival, dicen que de la cintura no se le cai el puñal, pero yo les digo a mis amigos que al cabo lo he de encontrar, yo soy hombre y no me rajo con mi corazón cabal” ...esas son otras

- Y ¿cómo van las tonadas?

- No, eso ya no, yo todas las canciones las sabía, en mi mente hay muchas, nomás que no...Dios. También a las que me abandonaban les echaba sus cancioncillas pa' que les picara el maguey.

- ¿Y las voces tenían nombre, antes?

- hey, yo cantaba Primera, Segunda, Arrastre, arrequinte no.

- ¿Contralta?

- sí Contralta,... Primera, Contralta y Arrastre. Por eso me sentía yo muy bueno, y me decían: “¿cómo te acomodas con ese arrastre tan bonito que haces?”.

- Y cómo es el Arrastre?

- Pos es el más bajo

- ¿Haber, cánteme una con arrastre?

- No, pus ya no....

- Cánteme una de las de Cristo, pero con arrastre.

- Ah sí, también yo esas las puedo cantar con arrastre, también, nomás siendo tres, en las de Cristo yo acomodo el arrastre, ‘onde voy yo, sino no cree, si también tiene sentido, si no tiene sentido pos la recita junto con el otro, cantando dos, yo se dónde me vo'a acomodar, tengo que estar más bajo pero tengo que dar el

mismo...pa' que vaya acoplado la...porque si nomás son dos voces no se oye bien.

(Como no consigo hacer cantar a Don Regino, entonces le pregunto):

- Oiga a ver, enséñeme una canción, una de las de Cristo pa' que usted me haga el arrastre a mi.

Nomás se ríe...

- ¿Y su mujer también canta?

-No, mi mujer no sabe cantar

- ¿Y sus hijos, Don Regino, alguno le salió cantador?

- Sí...ese que hizo esa casa –señala- Hipólito, ese aceptó a mi Cristo, se echaba 300 pesos por semana en las cantinas con sus amigos, pero aceptó a mi Cristo y mire...

-¿Y usted, sabe porqué le pusieron cardenche a la canción?

- Pos quién sabe, así les dicen que las canciones cardenches, que las cardenches, ¿porqué sería?, no pos yo cuando caí a este mundo, todavía no había trocas, no había música, puro carro de mulas, no había nada y ya les nombraban así.

(...)

-¿Y usted trabajaba en la labor?

- En el desyerbe con el patrón, sacando hierba, a nosotros los chiquillos nos traían quitando hierba en el algodón, no querían que el hombre se enseñara a leer, de ellos salían los aviadores, los diputados...

- Y su mamá ¿a qué se dedicaba Don Regino?

- Ella hacía para los pastores muchas flores, cortinas de papel, los “ganchos” que le llaman, y todo para los pastores, los ganchos y tenía todo su ajuar, hacían cosas bonitas, preciosas, ora ya vienen listas, pero antes era a pura mano, y hacían papelitos con palomitas, pa' adornar bien bonitas, servilletas, patitos, venados...pero se fue muy pronto de 28 años....se murió, pero entonces no había ni doctores, a pura yerba del campo.

- ¿Y los patrones también se curaban con hierba?

- Pos a güevo...si eran los meros buenos...pero el curita, el curita era un ladrón, lo tenían por adivino, pero qué le va a decir ese viejo loco de sus pecados....el curita era ladino, le iba a decir la confesión al patrón.

(...)

- ¿Y cuando se murió el gachupín, Garde, qué pasó con la hacienda?

- Pos venían más gentes, vino Don Pascual Orozco, (-) Eusebio, y que chirrionero, luego Don Tomás Villareal y ahora están los hijos de Tomás Villareal, son los

que tienen las albahacas y todo aquello, tienen su pedazo....yo soy ejidatario, yo tengo mi tierra, ya mía.

- ¿Y qué hizo para ganársela?

- Cuando vino Lázaro Cárdenas...él fue el presidente y el empezó a decir que íbamos a tener la tierra pero que íbamos a sufrir, primero fue a Villa Juárez, y los patrones, los gachupines nos dieron trabajo, tardaron seis años en darnos las tierras, seis años sin trabajar, puro carbón, leña, pita, andábamos todos destantiados, hasta que vinieron a repartir la tierra.

- Y cuántos años tenía usted?

- Pos yo ya tenía como 13 años o 14 años, yo me casé de 20 años y mi esposa de 12 años, era una bebida pero me casé y fue toda mi vida...

-¿Todavía trabaja usted en la labor?

- No, ya desde que hice mis vacas yo tuve 9 yeguas, 8 vacas de ordeñas y chivas³⁶⁴...yo me las fui comprando, eran mías, no eran de nadie, yo era...tengo mi tierra...Hipólito me la trabaja...ahora es otro mi hijo, él sabía de vacas, sabía de todo....

-Y su mujer en qué trabajaba?

- Ella trabajaba con su padre, era de los llanos, sembraban mucho frijol, mucho más.

- ¿Dónde son los llanos, Don Regino, por aquí cerca?

- Allá donde levantan mucho frijol, mucho más, allá en Zacatecas, esos son temporaleros, ella era sembradora...ella nació aquí, y se fue un poco más pa' cá de Zacatecas pero luego se vino pa' cá porque les quemaron las cosechas, y aquí se casó conmigo.

- ¿Y usted le cantaba cardenches a Doña Eduviges?

- Pos seguro, “Chaparrita de mi vida” (se ríe), era bonita mi mujer, me ayudaba a tumbar más, me ayudaba a levantar el temporal, yo levantaba mucha cosecha, sembraba caña, sandía, unas calabazotas que levantaba.

-¿Y dónde les cantaban a las mujeres, nomás en los puros basureros, o ...?

- Pos en los basureros, para que oyeran...a poco si a usted le esta cantando un hombre, a poco usted se duerme.

³⁶⁴ Sobre una breve descripción del paso de la agricultura a la ganadería ver. 3, 2.5 Actividades y aspectos económicos

- ¿Ellas no iban a los basureros?

-No, nunca, si no las dejaban salir de sus casas, antes era muy estricto.

- ¿Y cómo sabían quién le cantaba, reconocían la voz?

-Seguro, si usted tenía un novio que era cantador decía: “que bonito canta mi novio, mi esposo”.

- Y platíqueme cómo era estar ahí, cómo se cantaba

- A según, nos pasábamos cantando toda la santa noche, ora cada quien agarra su rumbo (...) antes la gente se escondía del hombre mayor, ora onde quiera se están besando, antes no...

- ¿Y la canción era rápida o era lenta?

-A buen remo, a buen remito pa’ que vaya sabiendo lo que dice la canción

-¿Y los patrones sí los dejaban cantar?

Pos yo a los patrones nunca los vía cantar, esos cantaban nomás ahí en la...mire, todavía me acuerdo del cura ahí en La Loma (la hacienda de La Loma), dice un canto, lo cantaba el cura en la misa y dice (canta) “El demonio a la oreja te esta diciendo deja misa y sermones sigue durmiendo” esos cantos los decían más antes...

(...)

- Yo hice sufrir mucho a mi esposa...cuando andaba con la cantada

- ¿sí, Doña Eduviges? , ¿la trataba mal Don Regino?

- No él se iba y se emborrachaba y ya nomás venía lo arrastraban hasta aquí bien borracho, y luego se iban a cantar por allá, venían los hijos de Arturo Orona y luego ya se los llevaban, les ponían mucho que cenar y vino y ya nomás los dejaban acostados en la troca –me contesta Eduviges.

- ¿Y cuánto tiempo estuvo aquí Arturo Orona?, ¿Qué fue de él?

- Es que Arturo Orona fue un hombre político, iba a ser Presidente de la República tenía mucho partido, ya hasta los trenes paraban, pero yo creo que los gachupines le dijeron: deja la candidatura, y le ofrecieron billetes, pero él iba a ser presidente, era mexicano, ya en Torreón lo obedecían ‘onde quera.

- Él prometía que si él se sentaba de presidente iba a ayudar, tocante a las tierra, al agua, que comiéramos, y ‘onde quiera q’ él iba se hacía un mitin grande y ahí le gritaban a los curas – añade Doña Eduviges

- A los curas les gritaba mucho feo

- ¿Y luego se fue?

- Pos yo creo que se fue como de miedo, porque si él hubiera seguido hubiera sido como un rey, él hacía por toda la gente, y se portó muy bien, pero después yo creo que le dio miedo ser presidente y se fue. – dice Eduviges
- Yo creo que ya se moriría, un hijo también andaba en la política pero no... solamente Don Eduardo sabe...agarró la amistad con Eduardo ahí cantaban las canciones.
- Ya cuando los unió a todos, ya nomás mandaba al hijo: “dícales que se preparen pa’ tal día” y ellos venían y los llevaban a cantar por allá y él mismo les daba de comer, de tomar, les daba pantalones, les daba paños y les daba dinero y los traían aquí a la casa, sí hasta eso se portó muy bien el señor- señala Doña Eduviges
- Pero desde que acepté a mi Cristo, todo eso ya no. - Insiste Don Regino
- ¿Y en que año nació usted Doña Eduviges?
- Pos no sé, porque antes de que mi mamá muriera hubo una quemazón en la casa y se quemó todos los registros, se que nació en 1925 pero no se la fecha, no se el mes, hasta ‘ai nomás...nacé aquí y mi madre y mi padre nos llevaron al estado de Durango y allá me crié.
- Doña Eduviges y usted se acuerda de cuando los hombres cantaban en los basureros. ¿se llegaban a juntar a cantar los papás con los hijos?
- sí, ahí, es que en ese entonces no había otro divertimento, sino ellos que cantaban en el basudero y se llenaba de gente, de mucha gente alrededor y muchos muchachos y uno se divertía acostado oyendo en un basuderote que estaba del alto de la casa, es que como era poquito el ranchito, todos ocurríamos ahí a tirar las basuras ahí, tierra, botes, botellas, olotes, y iba uno al basudero y se subía uno, y devisaba todo, y luego pa’ca todo era monte, hasta la orilla del borde todo era monte, entonces eran unas cuantas viviendas las que había ‘ai, y le hablaban y se juntaban él y **Paulo García**, mi compadre **Benjamín Salazar**, ese era un compadre de él y ¡cómo cantaba!.
- Mire ese era de los pequeñitos y mire como está ya de viejo, ¿cuántos años tiene?, - pregunta Don Regino, señalando a Don Toño-
- tengo 65 años
- Pos ya estamos viejos, aunque no queramos, ya estamos viejos.
 - La otra vez me dijo Chinto, que si comía sangre de vampiro...ya tengo 84 años- dice Don Regino y añade: Yo ya hasta estaba hinchado del sotól. Una vez me morí de la cura y yo recuerdo a todos llorando y un señor llegó, Lauro y me echó algo con la cuchara y reviví. (...) yo conocí de todo, que alcohol blanco, que con azúcar, que con canela, que con gusano, que cuervo, ¡pos sí todo ataranta! (...)

- No; pero si cantaban canciones rebonitas, al papá de él (de Toño) le gustaba tomar mucho con un tío arriba de una mula, amarrados a un zarape, y ahí tome y tome y llueve y llueve, por las calles, al paso de la mula ‘ai cantando, con los zarapes arrastrando, cuando no llovía menos mal, pero si no hay andaban cantando ansina que ellos cantando y tomando.

- Pero ‘ora ya cantan de otro modo, que la cumbia y eso. – comenta Don Regino mientras burlón, mueve la cadera. A mí me gustaban los corridos, traiba mi pistola (...)”

- Antes todos traían su pistola, él desde chiquitillo que yo lo conocí, él nunca le falló su pistola, él andaba tirando que a las garzas, que a los patos, allá en el río.
No, ahora Dios nos libre de que ande uno con pistola, o que lo vean con una cerveza en la calle, se los llevan, no, antes no... A nosotros nos han querido mucho, - comenta Doña Eduviges- onde quiera que me ven me abrazan, me aprietan. (...)

- ¿Y cómo era Don Eduardo de joven, de niño?
 - No, pos todo un caballero, él nunca anduvo peleando, no.

- Y recuerda los nombres de otros señores que cantaran la cardencha, Don Regino?
 - Ya murieron, eran **Amparo García, Milio, Nicolás Luna**, mi compadre **Benjamín Salazar, Don Artemio Antúnez, Leopoldo Ponce**, el papá de **José Ponce, Nicolás Luna** ese era el tío de Toño

 - Era el papá de **Rutilio Ponce**, señala Don Toño
-ése era muy bueno para cantar

- ¿ Don Leopoldo era pariente de Don Juan Sánchez Ponce?
 - No, no era nada, Don Leopoldo era tío de Regino, hermano del papá de Toño, era hermano de mi mamá, Regino y yo, somos primos hermanos, agrega Doña Eduviges (...)

- ¿Y usted conoció a **Cruz Morales**, Don Regino?
 - ¡ah, sí cómo no!, era de Villa Juárez, ese se casó con una hermana de mi mamá, Herminda Valles.

- Y antes de ellos, ¿quiénes cantarían? , ¿quiénes enseñarían a Cruz, a Leopoldo?
 - Pos sabrá Dios (...)
 - (...) Yo en veces toy sentada, toy acostada y toy recordando las personas cuando vine a dar aquí al rancho eran contadas, me pongo a contar desde donde vivía Doña Nicha pa’ cá, las cuadrillas le decían...- señala Doña Eduviges

- Y no había miedo, ahora ya no se puede estar de noche y antes se amanecían (...)
- Yo tenía un hijo que era muy mariguano, matón, golpeaba a la familia, pero se cambió a mi Cristo y ya cambió.

- ¡No! ese muchacho era viejero, mariguano, tomador, sacaba 42 litros de leche y se iba y no lo veía y no me daba ni cinco, dice Doña Eduvigés.

- Este muchacho todo el día, y yo no les decía a mis hijos cuántos litros vendiste, cuánto ganaste, y un día ésta (Doña Eduvigés) me dijo: “no tengo que comer” yo decía, la pastura es mía, las vacas son mías y ellos no nos daban nada, hasta que saqué un cheque y me di cuenta que ganaba 300 pesos y a ella sólo le daba 60. Pero ahora ya reconoce. Y dejaban al hijo ahí tiradote, borrachotes, pero era diferente, al menos nosotros cantábanos, éramos gente buena, gente decente.

Don Bernabé Fabela



Don Toño y Doña Manuela me acompañan al Museo de La Loma. Aunque sólo está a 5 km. de Saporiz, Don Toño decide llevar su coche y lo lleva cargado de niños, sus nietos. Aprovechamos para que paseen y corran en lo que antes fue La Hacienda del patrón Don José Gardé, ese gachupín de Navarra, al que todos los cardencheros, (aún los que no lo conocieron), ven con cola y cuernos como si se tratara del mismísimo demonio.

Me llevan a La Loma, porque dicen que ahí vive uno de los cantadores “que todavía es de los señores grandes”, que ya no oye, y que, como Don Eduardo, tampoco puede cantar, pero que tiene tantos recuerdos como espinas el cardenche. Nos metemos al río con todo y coche, los niños juegan a que se ahogan, y entre trote y trote, por fin llegamos al Museo. Nos abre la puerta **Don Alberto Antúnez Sillas**, el responsable de todo cuanto ahí se guarda. Nos saluda amable, le comento a lo que voy, y sin pensárselo mucho, se dirige a una salita del museo y con una voz a todo pulmón, grita: “Don Berna, Don Bernabé Fabela, presentarse en el Museo que “una niña” lo busca”.

El megáfono colocado en lo alto junto a las campanas de la iglesia amplifica todavía más esa voz que, en realidad, ya no necesita más volumen.

A los pocos minutos se acerca un sombrero, que conforme asciende por La Loma se va haciendo bastón y hombre.

- Don Bernabé Fabela pa’ servirle.
(...)

-Cuénteme Don Berna, y usted cuando niño, era muy cantador?

- ¿De muchacho?, pos sí, de esas canciones antiguas, cuando yo nací que comencé a andar en la calle, esas canciones ya estaban, eran de cuando las señoritas tenían sus novios por puras cartas y eso a escondidas, y luego si su novio sabía cantar, se ponían los tres jilgueros a cantar ahí en la noche, pos pa’ que los oyera la novia., era lo único que había, puras canciones de los basureros...sabrán Dios desde cuándo sean esas canciones.

-¿Cuántos años tenía usted cuando empezó a cantar?

- Pos a los 10, porque antes no dejaban andar a uno en la calle, de a tiro los tenían sus padres sin salir

-¿Y le hacían muchos silencios a la canción?

-Sí, pos ahí platicábamos, echábamos traguito, así en la lumbre, pos mire señorita, yo todavía alcancé mucha cosa de los gachupines, yo les trabajé todavía mucho a los patrones, y no había otra cosa que pura trabajada, uno andaba la labor a las cinco de la mañana, en guarachi, con calzoncito de manta y una chaquetita de mezclilla y unos friazos, pero friazos señorita, (...) antes ni escuela había, porque nomás crecía uno y vámonos a trabajar, a pizcar algodón, en aquel tiempo se sufría mucho, por eso esta iglesia la protegen aquí las señoras antiguas, yo les dije: “esa iglesia, esa hacienda hay que protegerla lo más que se pueda, porque esa es la herencia que nos dejó los patrones, les trabajamos pero nos dejó la iglesia, así como está así la dejó, con esas imágenes, las trajeron sabe Dios de dónde las traerían, son muy viejas...”

-¿Usted nació aquí en La Loma?

- Aquí nací, aquí soy bautizado.

- ¿Y cómo se llamaba su patrón?

- El mero patrón, el dueño de la Hacienda se llamaba José Garde, un hermano se llamaba Anselmo Garde y otro se llamaba Pascual Garde, y una pura hermana tenían, Rosario Garde. Los padres de él se llamaban Graciano Garde y Doña Apolonia Garde de Guicochea., todos vivían aquí, luego la mujer se fue pa' Torreón (...)

-¿Y cómo se aprendió tanta canción Don Berna?

-Pos oyéndola, porque fíjese, yo les canté mucho a los cuerpos en aquel tiempo, y de aquí salía cantándole uno hasta al panteón, porque decía que estando uno cantando se retiraba la cosa mala a los cuerpos, por eso se le cantaba. Yo también canté muchas alabanzas y no aprendí ni una, las puras entradas, los puros versos, las tonadas no...los pastores también los canté yo muchos años, pero no los aprendí, sólo los puros comiencillos, ¿y las cardenchas? ¡no!, esas las aprendí de punta a punta, no sé porque sería, se me pegaron...

Comencé a cantar con **Trini Antúnez**, con **Tino Mora**, con **Juan Roca** que era el abuelito de Beto (Don Alberto Antúnez, el encargado del Museo), y ya después los nuevos agarramos la cardencha y andamos todavía navegando con lo que podemos hacer...

Debió haber sido duro cantarle a los cuerpos ¿verdad Don Berna?

- Pos sí, yo canté mucho con mi padre en los cuerpos, yo le hacía segunda a él, luego llegaban los familiares con una botella de vino, y tomaba, nomás que con medida, me decía mi padre “échate un traguito pa' la desvelada, de a poquito” y sí de a poquito nos amanecíamos. Y una vez fuimos con mi compadre **Luis Rodríguez** y mi papá, este **Edmundo Peralta** que también cantaba y duramos toda la noche y luego todo el día, luego se fueron a traer la caja a Torreón y no, ¡pos se metió el sol y todavía no venían, venían todos borrachos!, y que yo bajo y que suelta el mecate y cayó la caja boca abajo!!! y nos seguimos cantando todavía toda la noche. (...)

-Don Berna, y las tonadas que se daban aquí en La Loma ¿eran diferentes de cómo las cantaban en Sapioríz?

-Son las mismas pero las tonadas cambian, cambian las subiditas y a lo mejor ese señor no la da cuando yo las doy o yo no la doy, pero sí podemos cantar algunas ahí juntos, sí jalamos.

-¿Y de qué año es uste, Bernita?

- Soy de Junio del 11 [1911]

-

Entonces a usted le tocó la mera época de La Revolución

- pos sí, fuimos muy pobres los mexicanos, se va el dinero pa' otro lado y aquí en la ruina...ojalá que de aquí en adelante cambie más la vida, antes se sufrió mucho. (...) Aquí las pretenitas de los calzones se le miraban, parecía bolitas de oro, pus puras liendres amarillas, lo que es cierto, se lo digo, piojos güeros, hasta los patrones, José Garde andaba con animales, y qué le digo no mucho, en el gobierno de Carranza y los soldados andaban con calzones blancos. Pos indios, como quien dice, brutos que no sabíamos nada. Benito Juárez a mi conciencia y lo que no sé, se le quiso olvidar un poquito Cárdenas a Benito Juárez, en cuestión de la nación, porque Benito Juárez también peleó, pero Cárdenas decía que la tierra era de los mexicanos, de los indios de aquí de México, no de los extranjeros, y así es.

Don Bernabé Fabela, con toda la vehemencia y la indignación bien puestas, se lanza por la historia con energía para terminar blasfemando contra el PRI contra el PAN y contra quien haga falta. Sólo le guarda respeto a Don tata Lázaro, a Cuahutémoc le escribió una carta, que el mismo redactó, exigiéndole lealtad a la memoria de su padre...

-¿Y como cuantos años tenía usted cuando se acabaron los basureros?

- Pos como unos 20 (...)

¿Y dejaron de cantar?

- Pos ahí sí, pos pusieron casas... pero seguíamos cantando 'onde quiera, pos ya más contentos con el pedacito de tierra.

-¿Y cuál canción le gustaba más Don Berna?

- Uy! pos hay tanta, todas me gustaban, una que dice:

“Y acaríciame María,
y en tus brazos vida mía.
No vengo a que te levantes
ni que abandones tu sueño

Nomás te vengo a decir,
que oigas cantar a tu dueño.
No vengo a que te levantes,
ni que abandones tu cama

Nomás te vengo a decir,
que oigas cantar al que te ama.
No te levantes descalza y te vayas a resfriar
Ponte mi alma tus zapatos, yo te los iré a abrochar.

-Pos sí que está rebonita Don Berna. ¿Y cuando cantaban, siempre cantaban a tres voces o a veces cantaba uno solo?

- sí, todas las canciones son de tres voces, y cuando son de dos versos nomás, pos se repiten pa' hacerla más larguita, pero todas son de tres voces. Yo tenía unos muchachos aquí, ya nuevos, yo era mayor ya. Se habían reunido pa' cantar³⁶⁵ este **Tino Rodríguez**, nomás que está enfermo, y **Tino Mora**, él tenía un arrastre muy bueno, Tino era bueno, eso es lo bueno, tener un arrastre bueno levanta la canción³⁶⁶. Es la primera de arrastre. Todos se murieron ya, el **güero Evarista, Olvera**, nomás yo quedo, **Blas Antúnez**, pero ya no sale, nomás yo ando dando lata pa' no tullirme.
- ¿Y cuando cantaban, de qué platicaban?
- Pos de las novias.

Don Genaro Chavarría, “El Rey”



A Don Genaro le nació una voz de esas que se escuchan desde adentro, desde las tripas y la garganta. Una voz que se sale de sí, que se deshebra en lamento, como si fuera el corazón quien se rasgara y no las cuerdas ni los hálitos. Ya lo hemos oído, un cantar que se levanta del grito después de cada pausa. Estoy segura que hasta las cardenchas no serían tan cardenchas sin el estremecimiento que produce la voz de “el rey”.

³⁶⁵ Ver 4,2.7 Transmisión y conocimiento

³⁶⁶ Ver 2,2.2 Las voces

Desde chamaquillo le llaman así porque a sus padres, Don Lucio y Juanita Ponce sólo les nacían niñas: Senaida, Cástula y Juana hasta que nació él, de rey, después su hermano Aniceto llegó a “destronarlo”, pero el título se le quedó. Me dice que como en todos lados le llaman “el rey”, mucha gente hasta piensa que se apellida Reyes, pero en realidad, ni Reyes ni Chavarría, y a saber, ya “ni se acuerda” cómo. Sólo cuenta con la certeza de que el Chavarría le viene de quien lo crió.

Don Genaro nació en 1935 en Sapioriz, la tierra de su madre. Su papá era de Aguscalientes y era muy bueno para las cardenchas, pero Don Genaro no las aprendió de él y, a diferencia de otros muchachos, nunca fue a cantar a los basureros:

“No, yo no, nada más los oía pero yo nunca anduve como Juan que iba ahí onde estaba la bola. Se acababa el baile y seguía la cantadera (...) Los de La loma venían a cantar aquí al rancho y los de Sapioríz se iban a La Loma y así andaban , o arrancaban al Refugio, o al 21 y así se la pasaban de pueblo en pueblo. Mi papá nos platicaba todo eso, que a veces no venían aquéllos y que ellos se iban allá a cantar (...)”³⁶⁷

Don Genaro empezó a cantar en la pastorela cuando tenía veinte años:

“Empecé con la pastorela de muchacho, con 20 años, tengo ya 40 años de cantar pastorelas y no he fallado ningún año. Pero entonces sí cantaba, ahora ya no, casi cantábamos las 24 horas, por ejemplo, empezábamos a las 9 de la noche y terminábamos como a las 4 de la tarde y yo no me hacía ronco... y es que eran muchos nacimientos a los que había que ir a cantar y en ese tiempo no se usaba el rosario, y no, ora ya no, ora nomás está oscureciendo y ya nos vamos”³⁶⁸

Por esa misma época cantaba también a los cuerpos; la primera vez que cantó albados fue porque **Don Pablo García** se lo llevó. Asistió al funeral y después ya no cesaron las invitaciones, iban casi tres veces por semana a donde hicieran falta, ahí en el rancho, en La Loma, en San Jacinto, La Goma, el 21, Santa Anita, o de donde los llamaran. A Don Genaro le gustaba tanto cantarle a los cuerpos, que a veces hasta se le atravesaban ideas ingratas:

“Yo decía: “esta señora que se está muriendo, ¡ay! ojalá se muera, pa’ estarle cantando todo el día y toda la noche”

³⁶⁷ Entrevista personal con Don Genaro Chavarría, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

³⁶⁸ Entrevista personal con Don Genaro Chavarría, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

Don Genaro tenía 40 años cuando murió su madre; desde ese momento se le secó la voz para cantar alabados; cantarle a la madre es muy duro, su hermano Cheto, también se quedó sin voz desde entonces. Después de aquella muerte, el **Güero Carrión, Eduardo Elizalde, Alejandro Valle y Don Paulo García** agarraron camino solos. Aniceto y Genaro ya no cantaban d'eso.

Alejandro Valle era primo hermano de Toño, y junto con Don Juan cantaban la pastorela. Cheto, el hermano de Genaro, también hacía la Contralta pero no tenía la voz “tan delgadilla” como Genaro, así que cuando estaban juntos y cantaban cardenchas, Cheto hacía la primera fundamental; en cambio en la pastorela, Genaro daba el Arrequite y Cheto la contralta. Don Toño ya también cantaba ahí con ellos.

Y también de vez en cuando se encontraban en la calle Fidel, Toño, y otro señor que se llamaba **Eleuterio**, pero que ya no se acuerda cómo le decían de apellido, y se ponían a cantar cardenchas:

“Quiubole” y nos agarrábamos a cantar y “vente vamos” y hasta la madrugada. A veces estaba haciendo un friazo pero no nos importaba,”

Don Genaro también anduvo con Don Arturo Orona:

“Sí, pos Don Arturo Orona fue el primero que nos empezó a sacar con la canción cardenche, de los comunistas, de cuando andaba el comunismo aquí muy desatado con la canción cardenche. Todavía no había video puro radio, y después vino de México Juan Montoya y Pepe Hernández y anduvieron preguntando por él, y hay andábamos cantando cardenchas”

Y a partir de la llegada de Orona, Don Eduardo Elizalde y Don Juan Sánchez:

“se preocuparon por andarnos llevando a ensayar, ahí ensayábamos en casa de Don Eduardo y ellos nos enseñaban, yo ahí le aprendí a ellos, y ya cuando aprendí pos nos dijo: “pos ya ustedes ya lo hacen solos”(…) pero yo nunca fui a México, hasta ahora (1999) en que ya faltó Don Juan y Lupe tuvo que hacer el arrastre, y pos yo fui de contralta, pos si no quién , si Fidel no estaba....”

-¿Don Genaro, y usted puede hacer el arrastre?

-No, si yo con la primera, con la que hace Toño ya me siento que voy muy arrastrado, no voy igual.

En el camino que traza la entrada al rancho se encuentra un gran invernadero, extensos sembradíos y una enlatadora de tomate; ahí trabaja Don Genaro de velador, junto con Altagracia, su esposa.

Trabaja, como él me dice, “con los dueños de la tierra, los meros meros de ora”, los Villegas, ellos son dueños de 100 hectáreas con cultivos de tomate, chile, avena, jalapeño y repollo. – y a decir de los dueños (Santiago y Jesús Villegas), empezaron con 25 hectáreas que eran las que su papá tenía en el ejido pero después un señor les vendió 75 más , las compraron y ahora junto con su padre y hermanos han hecho una buena empresa empacadora. Don Jesús Villegas me comenta:

-“Tenemos trailers, camiones, yo trabajé en la oficina pero no me gusta estar encerrado, a mi lo que me gusta es trabajar en la tierra”.

Este hombre con el que hablo es muy joven, no tendrá más de 35 años, le pregunto que quien le enseñó a hacer su trabajo:

O sea yo estoy aquí desde el 80, y mi hermano desde el 93 que viene a ayudar, pero Don Eduardo fue el que me enseñó a trabajar, Don Eduardo fue mayordomo con nosotros como en el 77, por ‘ai , pero como ahora ya es señor grande pos nos dejó de ayudar, él me enseñó todo lo que es del campo, desde niño, a sembrar todo, todo lo que sé se lo debo a él.”³⁶⁹

Le pregunto a Don Genaro cómo es su relación con los patrones:

“Muy bien, son muy buenas personas con mi mujer y conmigo”.

Hace algunos años Don Genaro comenzó a sentir la enfermedad cada vez más de cerca y cada vez más incontrolable, una diabetes que lo ha tenido débil. Anduvo seis meses en Ciudad Juárez con uno de sus hijos, pero éste lo vio tan mal que ya no lo dejó trabajar y le pidió que volviera al pueblo. Y entonces consiguió algo que nunca se imaginó que pudiera lograr, así que me cuenta muy feliz: “mire Montse, ¡¡ya no fumo!!, aborrecí el cigarro, antes, puro Raleigh y Delicado fumaba, me gustaba el cigarro fuerte –me dice- “y antes cuando estaba entonando necesitaba mi cigarro, pero ahora hasta asco me da”:

³⁶⁹ Entrevista personal con Don Jesús Villegas, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

“y ahora la tomada la estoy dejando también, pos por la enfermedad... ya hace como más de cinco meses que no tomo”.

¿Y aunque no tome, canta?

-Sí, eso sí, yo sigo cantando...”³⁷⁰

Don Antonio Valle Luna



Don Antonio nació en Sapioriz en 1934, y aunque también ha cantado con los “señores grandes”, Don Toño, junto con **Fidel, Genaro** y **Lupe**, pertenecen a la nueva cuadrilla de cardencheros con los que todavía cuenta Sapioriz. Ellos son “los muchachos”. Después de ellos quién sabe si en el rancho se vuelvan a escuchar cardenchas....

-Oiga Don Toño y usted se acuerda de cuando eran niños, iban a la escuela?

- No, pos era puro sufrimiento Montserrat, cuando yo era niño pos un sufrimiento, el que usaba era un pantaloncillo de pecherita, yo usé guaraches de tres agujeros, de llanta, de hule. Y se estudiaba muy poco, bueno, yo sí hice algo de cuenta, pero no llegué ni a quinto, ni a cuarto ni nada, yo nomás hasta tercer año, pero se leer, sé hacer cuentas y no cualquiera me hace tarugo.

³⁷⁰ Entrevista personal con Don Genaro Chavarría, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

Don Toño desde muy niño anduvo en la labor, sembraba algodón, frijol, maíz, trigo, y hasta la fecha trabaja la tierra. Su padre, el cardenhero **Gabriel Valles**, le dejó su parcela, un trozo de tierra que consiguió en tiempos del reparto agrario. Con las cosechas de ésta y sus animalitos de corral se mantienen él y su familia. Don Toño trabaja además la tierra de otro señor todas las mañanas, y su esposa, Manuela Medrano Guerrero, es la presidenta de una cooperativa que recibe apoyo de SEDESOL, trabaja junto con otras mujeres preparando quesos y carnes frías.

Me cuenta Toño que su padre era muy estricto con él, se lo llevaba en mula trabajando muchas horas, pero gracias a eso – me dice- aprendió “lo que es la vida y lo que es el trabajo, al pasito se anda lejos y ni guaraches quedan”- agrega Don Toño con una sonrisa bien puesta.

Dice Doña Marianita que Don Toño algo de gachupín debe tener, porque su padre hablaba muy chistoso,

“como muy agachupinado: “no cabe duda Eduardo, que *lash* cancionesh son plálicash”, muy chistoso mi compadre”- comenta Doña Mariana³⁷¹ .

También me dice Doña Manuela que Don Gabriel vivió con ellos en su casa y:

“como ya era un señor grande de edad, pos a veces se acostaba y ahí estaba cante y cante, y yo lo oía nomás y a veces la mamá que era esposa de mi suegro me platicaba que allá se vivía en los basureros cantando, que hasta eso era de muy buen ver, muy guapo y muy enamorado, porque a él le amanecía y le anocheía en los basureros...cantando”³⁷²

Yo creo que a Toño –comenta Manuela, ya le viene la voz desde su abuelo, porque **Blas Valles**, el abuelo de Toño, fue quien enseñó a **Don Gabriel**.

Cuando los cardenheros “grandes” comenzaron a morir, **Don Juan Sánchez**, que andaba muy metido consiguiendo presentaciones fuera del rancho, se dio a la labor de enseñar las cardenchas a los nuevos. Aunque Toño fue hijo de uno de los mejores cardenheros, no aprendió a cantar con él a pesar de que lo escuchó toda su vida. Me cuenta Don Toño, con esa manera tan suya de hablar, siempre tan llena de metáforas, de aquellas horas que pasaba su padre cantando en los basureros:

³⁷¹ Entrevista personal con Doña Marianita, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000

³⁷² Entrevista personal con Doña Manuela Medrano, Sapioriz, Durango, 16 de enero de 2000

“Aquí les amanecía y aquí les anochecía, aquí dejaban las mulas, ahí estaba el corral, iban con estrella y volvían con estrella”.

Sin embargo, no fue sino hasta finales de los años 80 que Don Toño aprendió a cantar cardenchas, gracias al trabajo de Don Juan.

“Hemos andado en toda la frontera en Chihuahua, Piedras Negras, Ciudad Victoria, Monterrey, Saltillo, Parral, San Juan de Río, Durango, por la Hacienda de Canutillo....todo eso hemos andado, nosotros fuimos a México en avión, es mucho andar por el viento”³⁷³

Don Toño, como todos los cantadores sapioreños, canta también los misterios de los pastores durante las fiestas navideñas³⁷⁴, y también cantó a los cuerpos. Esas canciones se las aprendió a Don Eduardo, quien hacía su misma voz, la primera fundamental. Le pregunto si me quiere cantar alguna, pero sólo de pensarlo se echa pa’ delante el sombrero para que no le mire las lágrimas y me dice:

“Ay tú Montserrat es que esas son duras...ahí onde andaba el cuerpito tendido....nomás que son tristes, son duros...pa’ cantarle a un cuerpo se necesita tener cerebro, sí porque son duras...es como la canción cardenche, le pone atención y casi llora”³⁷⁵

Cuando murió Don Juan Sánchez, Genaro, Toño y Lupe le fueron a cantar al panteón, esa fue la última vez que han cantado a un cuerpo, pero no le cantaron alabados, le cantaron cardenchas porque es lo que de él aprendieron, lo que él se empeñó en enseñarles.

Una mañana, hablando con Doña Manuela mientras ella andaba detrás de sus gallinas, limpiándolas y dándoles de comer, escuchamos que del baño salía una vocecita de niña cantando cardenchas a grito pelado; era su nieta, Keila Valles Martínez (1990)

“¡Ah! ya comenzó con sus gritos esa muchacha” – dijo Doña Manuela.
y yo pensé entonces que eso de las herencias genéticas estaba surtiendo ya sus efectos...

³⁷³ Entrevista personal con Don Toño Valle, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998

³⁷⁴ Sobre este tema ver 4, 2.7 Repertorio y ocasión

³⁷⁵ Entrevista personal con Don Toño Valle, Sapioriz, Durango, 24 de mayo de 1998



Foto: Doña Manuela Medrano, Edwin Valles Martínez y Toño Valles; atrás de izquierda a derecha: Cristal y Gabriel Valles Martínez , Sergio y Luis Valles Sifuentes, Keila Valles Martínez , y Brenda Valles Sifuentes.

Don Guadalupe Salazar



Don Guadalupe es el más “nuevo” de todos los cardencheros; nació en 1943. **Don Alfonso Salazar** y **Doña Paula Vázquez**, sus padres, eran de El Refugio y Don Lupe de algún lugar por ‘ai cerca del Nazas “por el mismo río, nomás que más pa’riba”. Tenía 13 años cuando su papá se enfermó, sus tíos vivían en Sapioriz y el padre pensó que mejor vivir los últimos días o los que fueran entre sus hermanos, con su familia, y se fueron a vivir a Sapioriz. Todo lo que tenían lo vendieron: vacas, “labor” (tierras), todo para poder curar a Don Alfonso, pero la muerte tiró del cuerpo cuando éste apenas tenía 50 años; no se llevó sus cantos porque el padre de Don Lupe no fue

cardenhero, ni fue cantador, ni se juntó nunca en los basureros, y aunque su familia materna cantaba cardenchas, a su madre nunca la oyó cantar, como bien dice Don Lupe:

-Yo aprendí sin ser heredero³⁷⁶

Don Lupe comenzó a cantar alrededor del año 80, él andaba en una pastorela pero en El Ranchito, un poblado vecino a Sapioriz, en donde también se cantaban los misterios de los pastores:

-Don Eduardo, Don Pablo, Don Andrés me dijeron: “véngase pa’cá, pa’ los pastores de aquí” entonces pos yo enseguida.” pos es que siento feo dejar a aquellas gentes”, -no, qué feo, véngase pa’cá”, y me vine y me metieron de Ranchero, me aprendí mi papel y luego me dijo Don Andrés. “usté que es menos borracho se va a encargar de cuando les den una botella, usté la guarde y le de un traguito allá de vez en cuando a los pastores pa’ que no se emborrachen y ai’ando toda la noche con mi morral con botellas “un traguito” y ya me agarró Don Pablo y Don Eduardo y dicen “Oiga Lupe de ‘ora en adelante se va a agarrar a cantar al que falte, o que se canse un pastor usté mero va a entrar”- pos’ ta bien, yo le entro.

Alrededor de 1987, Don Eduardo organizó un taller para formar a nuevos cardenheros, el cual era financiado por el Instituto de Culturas Populares de La laguna, en Torreón, y fue una de las muchas iniciativas que se llevaron a cabo para “revivir, difundir y fortalecer la tradición”³⁷⁷ así que Don Eduardo no sólo invitó a Don Lupe, sino que le ordenó enérgico: “usté de aquí no se sale”y “ándeale pa’ que se enseñe a cantar cardencha” y Don Lupe se enseñó. La idea de Don Eduardo era formar varios grupos de cantadores para hacer muchas presentaciones en distintos sitios:

-Ya cuando se ofrecía venían Don Eduardo y Fidel y me invitaban a mí y ya nos íbamos nosotros, porque mientras, en otro lado andaban mi compadre Toño, Genaro y Don Juan (...) cuando Don Eduardo ya no pudo cantar (a principios de la década de los 90 aproximadamente), ya me puse a cantar yo con Toño y con Don Juan

³⁷⁶ Entrevista con Don Guadalupe Salazar , Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000

³⁷⁷ Ver 4, 2.8 Transmisión y conocimiento

Como en el caso de Don Toño Valles, Don Lupe también aprendió mucha cardencha con Don Juan, ya que él una vez que dedicó su tiempo y todo su empeño en conseguir presentaciones para difundir la cardencha, a su vez reintentó la idea del taller, que antes dispusiera Don Eduardo, para enseñar a nuevos cantadores:

-La primera vez que fui yo, me dijo Don Juan: “¿sí se aprenderá 10 canciones en una semana? y yo- “fácil” y me las puso de tarea y antes de la semana yo ya las sabía y él se quedaba de a seis, pero a Genaro no se le graban, nomás unas cuantillas...

Cuando Don Lupe empezó a cantar cardencha, con Don Eduardo y Fidel, hacía la voz de Arrastre, porque Don Juan cantaba con el otro grupo (con Toño y Genaro); sin embargo Don Lupe es consciente de que la voz de Arrastre no es la suya, pero es la que más hace falta.

-Pos es que yo no le puedo echar fuerte, si no es mi voz, si ni yo me oigo (...) y ya después empecé a hacer la contralta, en el lugar de Genaro, pero ya últimamente, cuando iba a morir Don Juan, yo creo que ya presentía y me decía “váyase enseñando mi voz, porque a lo mejor un día se necesita”, y cuando estaba malo, me llamaba y me decía que aprendiéramos canciones...pero ya era tarde, las que queríamos ya no las alcanzamos a aprender, ya cuando fuimos al Paso ya no pudo cantar él, ya en el micrófono nomás se oía el puro aire (...) todavía batallo, nada más que pienso cuando lo llevaba él cómo le hacía y más o menos le busco (...)³⁷⁸

Oiga, Don Lupe, y usted ¿fue a la escuela?

-Yo nomás estudié un año porque mi jefe se enfermó y ya no pude ir, mi papá tenía unas vaquillas y tuve que ir a cuidarlas, pero en ese año, yo no sé porque llegué hasta tercero, ¡ pero en un año!, yo entré al párvulo, como le decían antes, y en una semana me dijeron: “tú te pasas a primer año porque ya te sabes todo esto”, luego me pasaron con otra maestra y como a los tres o cuatro meses me hicieron una prueba y luego la maestra. “voy a ir a hablar con mi papá” que era el maestro más arriba, que tenían de segundo hasta sexto y me cambiaron para allá y al final del curso en las pruebas finales me pasaron pa’ tercero, pero ahí fue ‘onde me quedé y ya no pude ir a la escuela nunca, mi papá nos dejó y éramos un chorro de familia, éramos 10 y unas niñas chicas y mi amá solita.³⁷⁹

³⁷⁸ Sobre este tema ver: 2,2.2 Las voces; 5, 1.3 Criterios estéticos y valores sociales.

³⁷⁹ Entrevista personal con Don Guadalupe Salazar, Sapioriz, Durango, 14 de enero de 2000

Cuando estuve en Sapioríz, Don Lupe andaba haciendo un estanque de una hectárea, para recolectar agua de riego. Los problemas con inundaciones, sequías y malos manejos de los mantos acuíferos naturales son cada vez más fuertes en toda La Comarca. Don Lupe tiene experiencia en esos trabajos, en 1968 estuvo construyendo una presa en Santa Rita, Toño también estuvo trabajando ahí. Antes de la construcción de esa presa – me cuentan ellos- el agua del río se desbordaba tanto que inundó al pueblo, las gentes se quedaron sin sus casas y el gobierno les puso otras en lo que ahora se conoce como “Pueblo nuevo”.

-Oiga Don Lupe, ¿y usted también sabe cómo se hace el sotól verdad?

Sí, pos yo trabajé ‘onde lo hacen. En los cerros hay una planta que parece maguey, echa una cabeza grande, echa puyas en forma de maguey nomás que más delgaditas y muchas, muchas y una bola que es el mezcal ¡sí conoce el mezcal no? pos esa es la cabeza (...) la echan en mucha leña, hacen un cocedor grandote de puras cabezas de esas, de puras bolas, lo tapan con tierra y con leña lo prenden, ahí se *cocce* la cabeza y de ahí es el mezcal (...) sin agua, arriba pura leña y la tapan con piedra, le echan un montón grandísimo de tierra, luego que se *cocce* se hace picadillo con una hacha, lo hacen unos cuadritos y lo echan en unas pilas de madera y echan agua ahí, y lo dejan unos nueve o doce días (...) y luego ya se saca, se echa en un cazo grande y se le prende abajo, tienen un cocedor y a hervir, hervir pero bien tapado, le ponen un barrilote encima pa’ que no resuelle nada y de ahí sale una serpentina, unos tubos de cobre que pasan por entre una pila de agua, van y vienen, le dicen serpentina, y luego al último va a salir afuera de la pila, pero es puro vapor y se forma agua y empieza un chorrito, pero del puro vapor de donde está hirviendo, a ese le dicen “agua de vino” y ese lo guardan 15 días, o no sé cuántos, en unos barriles de madera, entonces lo vuelven a hervir de nuevo y el vapor se vuelve a formar agua y entonces es cuando sale ya el sotól, que el primero que sale le dicen “de punta” porque sale cargado de alcohol y ese lo venden más caro.

-Don Lupe y ¿vender sotól es buen negocio, deja buen dinero, así como sembrar maíz o frijol, uno puede poner sotoleras en su parcela no?

- Sí, si lo hacen algunos, y sé deja, nomás que ahora el sotól ya no gusta tanto, ya con los vinos otros, con “El Presidente”, pos ya no quieren sotól, que porque es muy corriente...

Mi mamá vendía a veces a escondidas, o quién sabe si le dieran permiso los ejidatarios, y con eso nos mantenía. Yo tenía una tinaja en mi jacalito, y cuando podía me robaba una “de punta” y les daba a mis amigos, y el patrón pensaba que era agua y hay lo tenía yo pa’ regalarlo (...) además del sotól,

también se da aquí uno que echa unos quiotes, creo que le dicen el maguey manso y le sacan mezcal también, el quiote es un estilo garrote que crece, lo cortan verde y lo meten al cocedor y sale muy blandito pa' mascarse. Hay otro más delgadito que aquí también mascamos, se da en marzo y también es muy dulce (...) el sotól se da todo el tiempo, las personas que lo hacen van y compran onde hay cabezas de sotól, los mochan de abajo y la pelan y luego la *cocen* y donde hay, son ejidos o pequeños propietarios de terrenos y esos los venden a los de la vinata, él manda unos piones y las cortan y van con un camión cada tercer día y luego ya no trabajan...

- Oiga, y si llegara algún momento en que ya no hubiera más presentaciones en público, usted seguiría con la cardencha?

- Sí, a mí lo que me gusta es cantar, si cuando estamos en la cantina y están **Toño y Fidel**, nomás nos volteamos a ver y nos ponemos a cantar, pos porque nos gustan... y pos ya sabemos caminar los tres juntos así que con más ganas, pero pos yo tengo eso, que ando trabajando y ando cantando pos pa' que no se me olviden, porque tienen cosas bien bonitas las cardenchas, tienen sus versos bien arregladitos...pos es que a mí me gusta cantar...hay una canción que dice: "me gusta cantarle al viento".

Memoria y olvido

“Todos los que cantaban, ya se acabaron”

Don Juan Sánchez Ponce

A lo largo de las muchas horas de conversación con los cardencheros, siempre y todos sin excepción me decían lo mismo: “todo se va acabando”. Incluso en una conversación Don Toño me dijo:

-Mire Montserrat los cardencheros, legalmente ya se acabaron.³⁸⁰

-Nosotros ya no nos sabemos muchas canciones, - añade Don Lupe- y a los jóvenes ya no les interesa, les da vergüenza, aunque sabemos que hay muchachos con muy buenas voces, los oímos a veces en la cantina o en la calle, pero no le saben a la cardencha, pos ya se va acabando ...mire, simplemente, nosotros ya no nos sabemos muchas canciones de los pastores y ahora cuando hacemos la pastorela esas partes donde ellos cantan ya no la usamos ...pos se está acabando todo.³⁸¹

El mundo hoy ya no es tan quieto como antes, todos se mueven y todo se modifica. Los jóvenes con los que hablo me dicen que les gusta cantar pero que no tienen tiempo para sentarse y ponerse a cantar con los amigos.

Una tarde hablando con el hijo de Don Toño, quien lleva el mismo nombre que su abuelo, el cardencherero Don Gabriel Valles y que nació en 1968, me dice categórico que sí le gusta cantar pero:

-Ahora es más difícil, yo no la he practicado porque nomás no tengo tiempo, yo ando trabajando todo el día, y no hay chance, ya llego muy cansado en la noche y en la mañana a las seis ya me tengo que despertar para trabajar, está muy duro, pero a lo mejor al rato sí me animo.³⁸²

Gabriel es una *buena metáfora* del cambio que vive ya desde hace varios años esta comunidad: el movimiento y la velocidad. Gabriel es conductor de un autobús que va todos los días de Sapioríz a Torreón en varias jornadas, ida y vuelta y otra vez y otra vez. Suben y bajan gentes, se transportan, se mueven. A veces, - me dice Gabriel – ni se

³⁸⁰ Entrevista personal con Don Toño Vall , Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000

³⁸¹ Entrevista personal con Don Lupe Salazar, Sapioriz, Durango, 14 de enero de 2000

³⁸² Entrevista personal con Gabriel Valles Medrano, Sapioriz, Durango, 14 de enero de 2000

miran, otras sí, cuando se reconocen se van platicando, “pos aquí como quiera todavía todos se conocen, pero a veces hay gente nueva que va y viene y a veces hay gente que se va y no se le vuelve a ver.”

Esta celeridad poco tiene que ver con los tiempos en que se fumaba un cigarro y se le daba un trago al sotól con la noche echada encima de tanta voz, porque ponerse a cantar con los amigos requiere tiempo, la canción es lenta, y esta lentitud le permite a las cardenchas ser incompatibles con la velocidad a la que hoy corre la vida con la sociedad a cuestas.

A lo largo de todas estas páginas, he utilizado el término de “comunidad cardenchera”, haciendo referencia a un grupo de gente cada vez más pequeño, pero por lo mismo más aprehensible, porque la sociedad en general ya empieza a ser hoy, demasiado movедiza. El término comunidad definido como un grupo estable al que se le podía ir a “extraer datos” y en el que se podía “aplicar teoría” etc. cada vez suele reducirse más a pequeños grupos inmersos en sociedades cada día más heterogéneas. Los ancianos, los únicos que en Saporiz permanecen “quietos” son aquellos con los que se puede hablar con esa romántica idea de que “nos llenaran de conocimiento y sonidos y que éstos se heredarán hasta el fin de los días”, hoy, no nos engañemos, la cosa ya no es tan fácil, es decir tan estática (¿algún día lo fue?); puede que al día siguiente cuando decidamos volver a hacer “trabajo de campo” nos sorprenda el no encontrarnos ya más con nuestro “informante” sino sólo con un montón de tierra y alguno que otro recuerdo. Con esto no me empeño en decir que no habrá más canto cardenche, pero al menos, que si en un futuro quisiéramos “ir a buscarlo”, es muy probable que tengamos que hacerlo mediante indicadores más sutiles, hemos de inventarnos estrategias distintas, porque la grabadora, la entrevista y el papel pautado se vuelven herramientas cada vez más burdas cuando las sociedades caminan con tanta prisa y cuando las huellas que dejan suelen ser cada vez más efímeras.

Los laguneros, es verdad, siempre han llegado de otras tierras y en muchos casos han tenido que emigrar, eso es cierto, pero permanecían, hicieron suelo; hoy, el territorio se lleva más en la mente y en los zapatos. Los “lugares de memoria”, esos sitios construidos y habitados como un complejo comunicativo y relacional, hoy se transforman, y a paso veloz. Las comunidades estables, aprehensibles, constituidas y con ellas las cardenchas cantadas lentamente, eran posibles cuando aquellos eran los tiempos de las cartas por correo, de las calles tranquilas, de un único teléfono en el

rancho, y de la ausencia de cualquier otra música que no fuera la que ellos hacían. Como dice Fernández Christlieb (2000) las comunidades que no caben dentro de sus límites arrojan a sus miembros fuera a buscar fortuna.

Así pues, cada vez más, el estado normal de la gente es irse, algunos incluso para no volver, otros para ir de un lugar a otro... pero moverse, y para cantar cardenchas hay que detenerse, con los pies, con la cabeza y con el corazón.

Cabe sin embargo otra opción para permanecer y seguir cantando, habrá que hacerle como dice Don Toño: “agarrarla más girita”,³⁸³ tanta pausa ¿para qué?, “ya casi mejor nos vamos derechos”- comentaba Don Lupe³⁸⁴.

Valga, pues, ante tanta velocidad, saber que los cardencheros que ya se han ido, permanecen, y si bien corren el riesgo de ser cubiertos por el olvido, el recordarlos nos dará la certidumbre de que sus cantos serán inextinguibles.

Vaya pues para todos aquellos cardencheros nuestra más grande admiración y nuestros más infinitos recuerdos...



Don Paulo García

Murió con 91 años el 5 de agosto de 1999

su voz aparece en la primera grabación de canciones cardenches realizada por la Lic. Irene Vázquez, y editada por el INAH en 1978

³⁸³ Entrevista personal con Don Toño Valle, Sapioriz, Durango, 15 de enero de 2000

³⁸⁴ Entrevista personal con Don Lupe Salazar, Sapioriz, Durango, 18 de enero de 2000



José Ponce Andrade (hijo de Leopoldo Ponce)
Murió el 14 de octubre de 1994



Don Juan Sánchez Ponce
Murió el 4 de febrero de 1999
su voz aparece en la primera grabación de canciones cardenches
realizada por la Lic. Irene Vázquez, y editada por el INAH en 1978 (entre otras).



Gabriel Valles

Murió con 75 años

Y a los que estén aquí...



Habremos perdido hasta la memoria de nuestro encuentro... y sin embargo nos reuniremos, para separarnos y reunirnos de nuevo, allí donde se reúnen los hombres muertos: en los labios de los vivos.
(Samuel Buttler, cit. en Bachelard G, *La intuición del instante*)

APÉNDICE 2. CREACIÓN DE FUENTES Y REVISIÓN COMENTADA**FUENTES PRIMARIAS***Entrevistas personales*

-1998-

Elizalde Don Eduardo. Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998
 García Doña Marianita. Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998
 García Doña Otilia. Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998
 García Elizalde Ofelia. Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998
 Sánchez Ponce Don Juan. Saporiz Durango, 24 de mayo de 1998
 Valles Luna Don Antonio. Saporiz Durango, 24 de mayo de 1998

-2000-

Cázarez Ugarte Francisco. Jefe de la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna en Torreón, Coahuila, 13 de enero de 2000
 Salazar Don Guadalupe. Saporiz, Durango, 14 de enero de 2000
 Valles Don Toño. Saporiz, Durango, 14 de enero de 2000
 Medrano Valles Gabriel. Saporiz, Durango, 14 de enero de 2000
 Ramos Martínez Maria Elena (Gloria). Saporiz, Durango, 14 de enero de 2000
 Martínez Ponce Doña Maria Elena. El ranchito, Durango, 15 de enero de 2000
 Zavala Paredes Doña Maria. El ranchito, Durango, 15 de enero de 2000
 Martínez Ponce Doña Maria Elena. El ranchito, Durango, 15 de enero de 2000
 Villegas Don José Rivas. El ranchito, Durango, 15 de enero de 2000
 Escobar Méndez Doña Petra. El ranchito, Durango, 15 de enero de 2000
 García Yolanda. Saporiz, Durango 15, 19 de enero de 2000
 Sánchez Ponce Esteban, Saporiz, Durango 15 de enero de 2000
 Valles Martínez Keila. Saporiz, Durango 16 de enero de 2000
 Valles Sifuentes Brenda. Saporiz, Durango 16 de enero de 2000
 Antúnez Sillas Don Alberto. La Loma, Durango 16 de enero de 2000
 Fabela Don Bernabé Fabela, La Loma, Durango 16 de enero de 2000
 Chavarría Don Genaro. Saporiz, Durango 18 de enero de 2000
 de Chavarría Doña Altagracia. Saporiz, Durango 18 de enero de 2000
 Elizalde Don Eduardo. Saporiz. Durango 18 de enero de 2000
 García Doña Marianita. Saporiz. Durango 18 de enero de 2000
 Salazar Don Guadalupe Salazar. Saporiz, Durango 18 de enero de 2000
 Ponce Don Regino. Saporiz, Durango 19 de enero de 2000
 Martínez Castañeda Doña Eduvigés. Saporiz, Durango 19 de enero de 2000

DOCUMENTOS SONOROS

-1998-

Don Eduardo Elizalde, Don Juan Sánchez Ponce (Arrastre) , Don Antonio Valles (Fundamental), y Don Guadalupe Salazar (Contralta). *Canción cardencha y cantos recitados*. Clasificación personal M1(DAT), Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998

Don Eduardo Elizalde (Fundamental), Don Juan Sánchez Ponce (Arrastre), Don Antonio Valles (Fundamental) , Don Guadalupe Salazar (Contralta), Doña Marianita García (Fundamental) Doña Otilia García (Arrastre), Doña Ofelia Elizalde (Contralta). Canción Cardencha, cantos de pastorela, cantos a los cuerpos (alabados), clasificación personal M2 (DAT), Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998

-2000-

Don Fidel Elizalde (Contralta), Don Toño Valles (Fundamental), Don Guadalupe Salazar (Arrastre). *Canción cardenche I*, clasificación personal MD1, Sapioriz, Durango, 13 de enero de 2000

Don Fidel Elizalde (Contralta), Don Toño Valles (Fundamental), Don Guadalupe Salazar (Arrastre). *Canción cardenche II*, clasificación personal MD2, Sapioriz, Durango, 13 de enero de 2000

Don Fidel Elizalde (Contralta), Don Toño Valles (Fundamental), Don Guadalupe Salazar (Arrastre). *Canción cardenche III*, clasificación personal MD3, Sapioriz, Durango, 13 y 14 d enero de 2000

Don Fidel Elizalde (Contralta), Don Toño Valles (Fundamental), Don Guadalupe Salazar (Arrastre) *Canción cardenche y canciones de la pastorela*. clasificación personal MD4, Sapioriz, Durango. 13y 14 de enero de 2000

Don Fidel Elizalde (Contralta), Don Toño Valles (Fundamental), Don Guadalupe Salazar (Arrastre). *Canción cardenche IV*, clasificación personal MD5, Sapioriz, Durango, 13y14 de enero de 2000

Don Fidel Elizalde (contralta), Don Toño Valles (primera o fundamental), Don Guadalupe Salazar (arrastre), *Canción cardenche V*, clasificación personal MD6, Sapioriz, Durango, 13-14 de enero de 2000

Don Bernabé Fabela. *Canción cardenche VI*, clasificación personal MD6, La Loma, Durango, 16 de enero de 2000

Don Bernabé Fabela. *Canción cardenche VII*, clasificación personal MD7 (CM11-En), La Loma, Durango, 16 de enero de 2000

Don Bernabé Fabela, *Canción cardenche VIII*, clasificación personal MD8-9 (CM12-En), La Loma, Durango, 16 de enero de 2000

Don Bernabé Fabela y Don Toño Valles. *Canción cardenche IX*, clasificación personal MD10 (CM13-En), Sapioriz, Durango, 16 de enero de 2000

VIDEOS

-1998-

Don Eduardo Elizalde, Don Juan Sánchez, Don Toño Valles, Don Guadalupe Salazar. *Cantos y conversaciones con cardencheros y etnografía de la región*. clasificación personal (M1-vidVHS), Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998

Don Eduardo Elizalde, Don Juan Sánchez, Don Toño Valles, Don Guadalupe Salazar, Doña Marianita García, Doña Otilia García, Doña Ofelia Elizalde. *Cantos conversaciones con cardencheros y cardencheras, etnografía de la región*. clasificación personal (M2-vidVHS), Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998

-1999-

Don Genaro Chavarría (contralta), Don Toño Valles (Fundamental) Don Guadalupe Salazar (Arrastre), *Registro de la presentación en el Museo de Culturas Populares*, México. D.F, con motivo de los encuentros anueales realizados por el PACMYC, México D.F. 12 de noviembre de 1999

-2000-

Don Toño Valles, Don Guadalupe Salazar, Don Genaro Chavarría, Don Fidel Elizalde, Don Eduardo Elizalde, Lic. Francisco Cazares (subdirector de la Unidad regional de Culturas Populares de La Laguna), *Registro de canciones en contexto de "taller de canción cardenche" y conversaciones con cardencheros*, clasificación personal (M4-vidVHS), Saporiz, Durango, 13 de enero de 2000

Doña Marianita García, Doña Ofelia Elizalde, Doña Beatriz Elizalde, Don Eduardo Elizalde, Don Alberto Antúnez. *Cantos, conversaciones y etnografía de la región*, clasificación personal (M5-vidVHS), Saporiz, Durango, 14-19 de enero de 2000

FUENTES SECUNDARIAS³⁸⁵*fonografía*

CÁZARES, Ugarte, Juan Francisco, *Canción Cardenche*, ed. y prod. Instituto 2004 Coahuilense, Dirección General de Culturas Populares, ediciones Pentagrama, México.

CENZONTLE (eds) . *Música de La Laguna La Canción Cardenche*, 1990 (con notas anexas al material fonográficos por Irene Vázquez), eds., Cenzontle (INAH, CNCA, INI, SEP, CP)., 3ª edición, México, D.F.

FLORES Domene, Alfonso (coord.). Unidad Regional La Laguna, *La Canción cardenche*, (notas anexas al material fonográfico por Alfonso Flores Domene), Torreón, Coahuila, México, ed. Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular.

³⁸⁵ Para facilitar la consulta, las fuentes fonográficas secundarias citadas anteriormente vuelven a ser referidas en el apartado mencionado. Las fuentes bibliográficas secundarias se encuentran en el apartado Referencias bibliográficas y fonográficas

- KURI Aldana, Mario (coord.), *Entrevistas y canciones de las grabaciones de campo* 1986 realizadas por los investigadores, Mario Kuri Aldana, Hilda Pous y Vicente Mendoza, en carrete de 5 pulgadas, 33/4 PLG/SEG, Saporiz, Durango, Comarca Lagunera, México, 11 de diciembre de 1986. (en copia matriz del acervo de la fonoteca del museo de culturas populares en formato caset analógico con clasificaciones: B-393/B-394 etc. hasta B-411), s/ed. Material de archivo de la Fonoteca del Museo de Culturas Populares, México, D.F. Selección de este material en *La canción Cardenche, colección música popular No.6*, CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992
- LOZANO, Chavarría Héctor, *El canto cardenche, cardenchas y tragedias. La flor s/f de Jimulco, Homenaje a los cardencheros*, (con notas anexas al material fonográfico por Héctor Lozano) ed. PACMYC, 1ª ed. México, D.F.
- MENDOZA M. Vicente, *La Canción Cardenche*, “colección de música popular, 1992 No.6”, CP 206, (notas anexas al material fonográfico por Vicente Mendoza Martínez), Dirección General de Culturas Populares, eds. discos Pentagrama, Cenzontle, INAH, CNCA, INI, CP. México, D.F.
- 1992^a *Cuerdas de la Comarca Lagunera*, “colección de música popular, no.2”, CP 202, (notas anexas al material fonográfico por Vicente Mendoza Martínez)., Dirección General de Culturas Populares, eds. discos Pentagrama, Cenzontle, INAH, CNCA, INI, CP.), México, D.F.
- RAMÍREZ García, Pascual (coord.). *Música Popular de Cuerdas*, caset.001 1995 (notas anexas al material fonográfico por Pascual Ramírez García), Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional La Laguna, ed. Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular, Torreón, Coahuila, México
- VAZQUEZ Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción Cardenche* (notas anexas al material fonográfico por Lic. Irene Vázquez Valle y transcripción y comentarios musicales por Roberto Portillo), colección “INAH, no. 22”, 1ª ed., México, D.F. , Disco MC -1071; (2 ed. *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche* 1981, INAH, colección “INAH, no. 22; 3ª ed., *Música de La Laguna. La canción Cardenche*, México. D.F. ed. Cenzontle con la colaboración de SEP, CNCA, INI, 1990; 4ª ed. (formato CD.) *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche* ed. Pentagrama CONACULTA, INAH. México 2002).

REVISIÓN COMENTADA DE LAS FUENTES UTILIZADAS

1 Documentación previa

1.1 Bibliotecas y Fonotecas

En México D.F.

Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM
 Biblioteca Central UNAM
 Biblioteca Nacional
 Biblioteca del CENIDIM del Centro Nacional de las Artes (CNA)
 Biblioteca del Colegio de México
 Biblioteca y fonoteca del Museo de Culturas Populares
 Biblioteca y fonoteca del Museo Nacional de Antropología

En Torreón, Coahuila

Biblioteca y Hemeroteca de la Alameda Central

En Cd. Lerdo, Durango

Biblioteca de la Presidencia Municipal

1.2 Colaboradores

1.2.1 Investigadores

En México.

Mtro. Gonzalo Camacho Díaz. (Coordinador del área de Etnomusicología de la ENM, UNAM y co-coordinador del Seminario de Semiología musical de la ENM, UNAM)

Mtro. Kuri Aldana (Dir. del Museo Nacional de Culturas Populares)

Miembros del equipo de investigación del Seminario de Trabajo de campo de la ENM, UNAM:

Carlos Ruiz Rodríguez

Carina Serrano Viveros

Patricia García López

En Torreón, Coahuila

Sociólogo Juan Francisco Cázares Ugarte. (Jefe de la Unidad Regional Torreón, Coahuila de la Dirección General de Culturas Populares)

Juan Carlos Castro Guerrero (Director del Instituto de Arte Integral de la Laguna)

Lic. Guillermina Fermat Castro (Promotora cultural de la Unidad regional de la Laguna)

En Lerdo, Durango

Mtra. Martha Venegas (Directora de la Casa de la Cultura del DIF)
 Sr. Fernando Torres (Bibliotecario de la Camerata de Coahuila)
 Prof. Alfonso Flores Domene. (Jefe de la Unidad Regional Cd. Lerdo,
 Durango, de la Dirección General de Culturas Populares)

1.2.2 Colaboradores no cantores

Poblado La Loma, Lerdo Durango

Don. Alberto Antúnez Sillas (1928). Dir. del Museo de La Loma

Poblado El ranchito, Lerdo Durango

Doña. María Zavala Paredes (1921). Ama de casa

Don. José Villegas Rivas (1921). Campesino

Doña Petra Escobar (1921). Ama de casa

Doña Ma. Elena Martínez Ponce (1945). Ama de casa

Sapioríz, Durango.

Esteban Andrade (1951). Sobrino del cardencho Don Juan Sánchez Ponce.
 Conductor de autobuses foráneos

Yolanda García (1954). (Esposa de Esteban Andrade). Ama de casa, curandera y
 tendera.

Manuela Medrano Guerrero (1936). (Esposa de Don. Antonio Valles.
 Cardencho) Ama de casa

Ma. Elena (Gloria) Ramos Martínez (1974). (Nuera de Don Antonio Valles.
 cardencho). Ama de casa

Gabriel Valles Medrano (1970). (Hijo de Don Antonio Valles. cardencho).
 Conductor de autobuses

Pedro Valles (1968). (Hijo de Don Antonio Valles. cardencho). Tendero

Doña. Edubiges Martínez (1917). (Esposa del excardencho Don Regino Ponce)

Hipólito Ponce (1954). (Hijo del excardencho Regino Ponce). Obrero

1.2.3 Colaboradores cantores

Don Eduardo Elizalde Fernández (1910). (Cardencho). Campesino

Doña. Marianita García (1924). (Cardencha. esposa de Don Eduardo Elizalde).
 Campesina y ama de casa

Doña. Otilia García (1926). (Cardencha. Hermana de Doña Marianita García)
 Campesina y ama de casa

Doña Ofelia Elizalde García (1955). (Cardencha. Hija de Don. Eduardo y
 Marianita). Ama de casa y tendera

Beatriz Elizalde García (1956). (Cardenchera. Hija de Don Eduardo y Marianita).
 Peluquera
 Fidel Elizalde García (1950). (Cardencherero. Hijo de Don Eduardo y Marianita).
 Campesino y albañil
 Don Juan Sánchez Ponce. (1924-1999). (Cardencherero. Principal promotor y gran
 conocedor de la canción cardenche). Campesino
 Don Genaro Chavarría (1936). (Cardencherero). Velador
 Don Guadalupe Salazar (1946). (Cardencherero). Albañil
 Don. Antonio Valles Luna (1935). (Cardencherero). Campesino
 Keila Valles Ramos (1991). (Nieta de Don Antonio Valles). Estudiante de
 primaria

2 Documentación sonora de relevancia directa

2.1 Primeras referencias

La Dra. Irene Vázquez Valle y el musicólogo Roberto Portillo, bajo el auspicio del Instituto Nacional de Antropología e Historia, dieron a conocer la canción cardenche, fuera de la ranchería de Saporíz y sus poblados vecinos a partir de la grabación discográfica titulada “Tradiciones musicales de la laguna. La canción cardenche”.³⁸⁶

Este registro y las notas que en él se anexan, conformarán el punto de partida para dar a conocer, fuera de la región (e incluso también dentro de ella) esta manifestación vocal.

Esta grabación ha sido reeditada en cuatro ocasiones: La 2ª edición (1981) estuvo a cargo del INAH en colaboración con la SEP, con notas anexas de la Lic. Irene Vázquez Valle omitiendo las notas del contenido musical, presentes en la edición original, así como las transcripciones de Roberto Portillo, (formato LP y casete).

La 3ª edición (1990) la llevó a cabo “Cenzontle”, sello patrocinado por el INAH en colaboración con la SEP, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), el Instituto Nacional Indigenista (INI), y el Instituto de Culturas Populares (ICP); con notas anexas de la Lic. Irene Vázquez Valle omitiendo las notas del contenido musical así como las transcripciones de Roberto Portillo. (Formato LP y casete).

La 4ª edición (2002) fue editada por “Pentagrama” edición auspiciada por CONACULTA e INAH. Esta reedición forma parte de la colección “Tradiciones musicales de México” (toda la colección fue reeditada íntegra de aquella primera de la

³⁸⁶VAZQUEZ Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción Cardenche* 1978 (notas anexas al material fonográfico por Lic. Irene Vázquez Valle y transcripción y comentarios musicales por Roberto Portillo), colección “INAH, no. 22”, Disco MC-1071, 1ª ed., México, D.F.

década de los años setenta), se anexan las notas que acompañaran a la ya histórica de 1978 escritas por la Lic. Irene Vázquez Valle y en esta ocasión sí se incluyen las notas musicales escritas y transcritas por Roberto Portillo, se añaden además fotografías no existentes en la primera edición.

En diciembre de 1986 y mayo de 1987 el compositor e investigador Mario Kuri Aldana junto con la Profra. Hilda Pous y el investigador Vicente Mendoza realizaron un trabajo de campo, respaldado por el Instituto de Culturas Populares, para grabar la música de La Comarca Lagunera (incluida La canción cardenche) y “las memorias” de los músicos de la región. Las grabaciones se realizaron en cinta carrete de 5 pulgadas. Una pequeña selección de este trabajo se editó en 1992 dentro de la Colección de Música Popular coordinada por la Dirección General de Culturas Populares (ver cuadro). El resto del material conseguido durante el trabajo de campo se encuentra como parte del Acervo del Museo de Culturas Populares en México, D.F. sin editar.

Es interesante notar que a partir de la segunda reedición realizadas tanto por el INAH como por el Museo de Culturas Populares no se incluyen los textos sobre “el contenido musical de la canción cardenche”, escritos y transcritos por Roberto Portillo en la grabación original. Éstos se han suprimido sin mencionar la razón. Dado que Portillo defendía una tesis hispanista como teoría de origen de la canción cardenche, es probable que ésta no se compartiera o no se tuviera la certeza para defenderla...no se dice, no se sabe. A partir de este momento, y sin comprometerse con afirmaciones sobre la procedencia hispánica o no de la polifonía lagunera, se definirá a la canción cardenche como una “manifestación polifónica popular”³⁸⁷.

Aplicando este mismo criterio, se encuentran las grabaciones editadas por la Unidad Regional La Laguna, así como el último registro del que, hasta el momento, tenemos noticia, editado en el año 2004 por el Instituto Coahuilense de Cultura (ver cuadros 2 y 4).

Por otra parte, el cardenche Don Juan Sánchez Ponce, instruyó, desde mediados de los años ochenta a un grupo de cardencheros, del que él también formaba parte, junto con Don Toño Valles, Don Genaro Chavarría y Don Lupe Salazar. Por iniciativa propia, inscribió a los cardencheros dentro del Programa Nacional de Apoyo a la

³⁸⁷ *cfr.* Vázquez, Valle Irene (notas y grabación de campo). *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche* 2 ed., ed. INAH, colección “INAH, no. 22, México, 1981; *Música de La Laguna. La canción Cardenche*, 3ª ed., ed. Cenzontle con la colaboración de SEP, CNCA, INI, México. D.F 1990; *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche* 4ª ed. (formato CD.) ed. Pentagrama CONACULTA, INAH México 2002

Música Popular (PACMYC), una iniciativa creada en apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias mediante la Comisión de Planeación y Apoyo a la Creación Popular (CACREP). A través de un concurso de selección, en 1995, obtienen el premio y consiguen el apoyo para grabar parte del repertorio de canciones cardenches.



VAZQUEZ Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción Cardenche* 1978 (notas anexas al material fonográfico por Lic. Irene Vázquez Valle y transcripción y comentarios musicales por Roberto Portillo), colección “INAH, no. 22”, 1ª ed., México, D.F. , Disco MC -1071; (2 ed. *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche* 1981, INAH, colección “INAH, no. 22; 3ª ed., *Música de La Laguna. La canción Cardenche*, México. D.F ed. Cenzontle con la colaboración de SEP, CNCA, INI, 1990; 4ª ed. (formato CD.) *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche* ed. Pentagrama CONACULTA, INAH México 2002).

Cuadro No. 1. Primera grabación “histórica” y sus reediciones



MENDOZA M. Vicente, *La Canción Cardenche*, “colección de música popular, No. 6”, 1992 CP 206, (notas anexas al material fonográfico por Vicente Mendoza Martínez), Dirección General de Culturas Populares, eds. discos Pentagrama, Cenzontle, INAH, CNCA, INI, CP. México, D.F.

Cuadro No.2. Segundo registro sonoro obtenido en campo por los investigadores, Kuri Aldana, Mario; Mendoza M.Vicente; Pous Hilda. (ed. Cenzontle 1992)

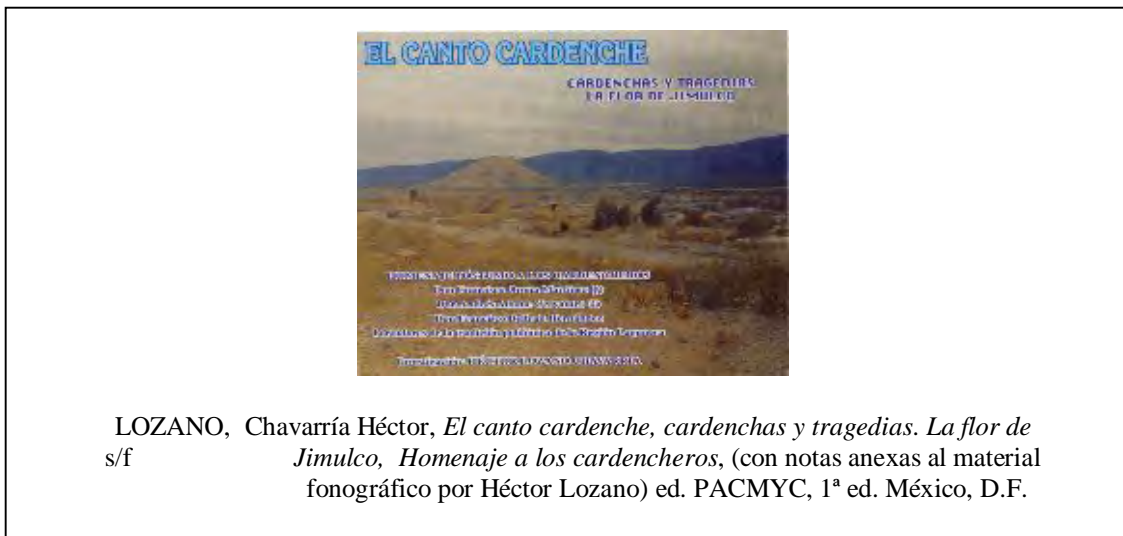
Es evidente la importancia de este documento ya que no proviene de un registro realizado por un investigador externo a la comunidad, sino que nace de la inquietud de los propios cantores.

Tras la grabación editada por PACMYC, el etnomusicólogo Héctor Lozano presenta un nuevo registro bajo auspicio de esta misma entidad. Se trata de un homenaje póstumo a los cardencheros Don Francisco Orona Martínez y Don Andrés Adame Cervantes, quienes formaran trío junto con Don Francisco Beltrán Hernández, quien es hoy, el único cardencherero vivo de este trío formado en La Flor de Jimulco allá en tiempos revolucionarios. En esta grabación, Lozano reúne las cardenchas y tragedias de la región de La Flor de Jimulco de Torreón, Coahuila. La exposición del material es cuando menos original: presenta una edición *quasi* radiofónica, en la que se alternan las canciones con la voz del investigador narrando las características generales de estas polifonías. Tener la posibilidad de escuchar la voz de gente que ya no existe hace de este material un registro aún más valioso; sin embargo, es una pena que no queden debidamente referidas aquellas canciones que se han utilizado como “fondo” de la voz del etnomusicólogo.

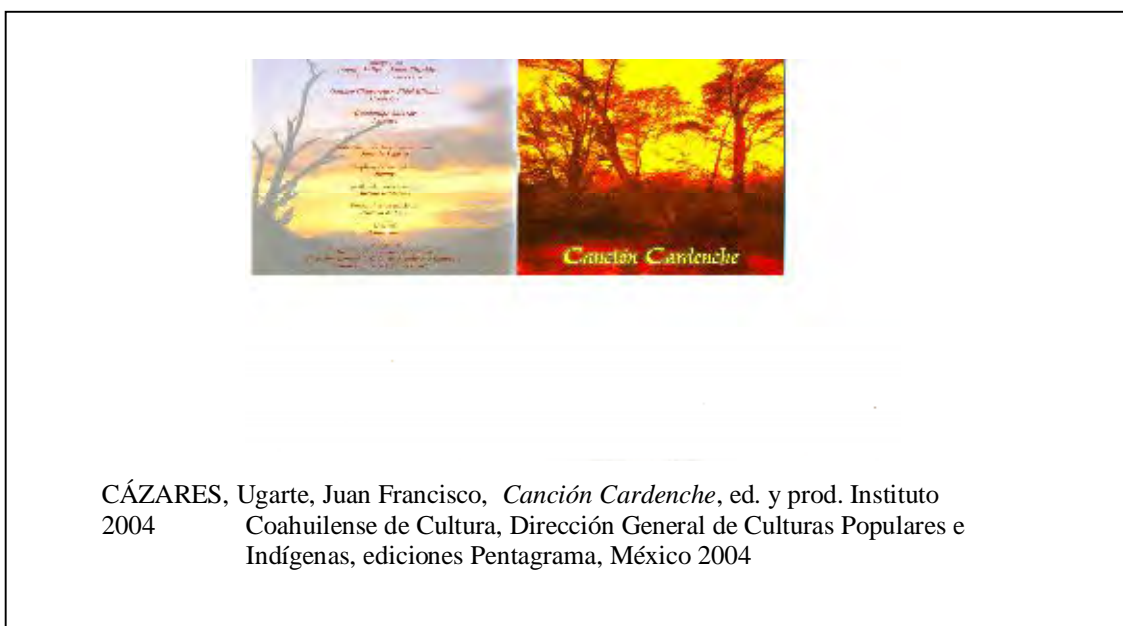


FLORES Domene, Alfonso (coord.) . Unidad Regional La Laguna, *La Canción Cardenche*, 1995 (notas anexas al material fonográfico por Alfonso Flores Domene), Torreón, Coahuila, México, ed. Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular

Cuadro No.3 Proyecto PACMYC 1995 (Apoyo otorgado a Don Juan Sánchez Ponce)



Cuadro No. 4 El canto cardenche. Cardenchas y Tragedias de La flor de Jimulco



Cuadro No. 5 Último registro sonoro de Canción Cardenche

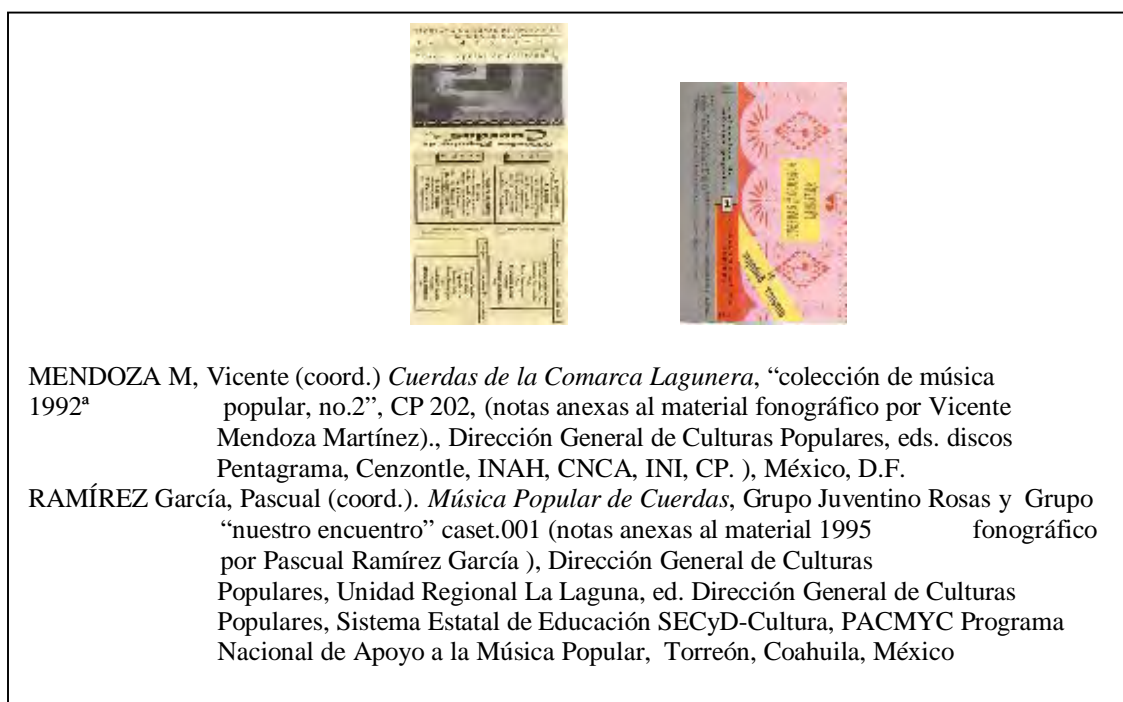
El Lic. Francisco Cázares es el responsable de la realización de una serie de talleres de canción cardenche organizados por la Dirección General de Culturas Populares e indígenas a través de la unidad regional de la Laguna. Estas grabaciones son el resultado de lo acontecido durante las sesiones en estos talleres³⁸⁸. Las voces

³⁸⁸ Sobre este aspecto ver en esta tesis 4, 2.8 Transmisión y conocimiento

corresponden a cuatro de los cardencheros “activos” de Saporíz, Durango: Don Genaro Chavarría, Don Fidel Elizalde, Don Antonio Valles y Guadalupe Salazar. Además del excelente resultado de una buena grabación sonora (las tres voces se escuchan perfectamente en sus interacciones polivocales), destacan dos aspectos: el hecho de que se incluyan cardenchas no grabadas en registros anteriores como las canciones: *Cuando yo se me separé*, *A las dos de la mañana*, *Marinero que a los puertos*, y *Pero hombre amigo*, así como la interesante interpretación de las cardenchas por Don Fidel Elizalde, quien a veces realiza la Contralta y en otras la Fundamental. Hemos de recordar que debido a que esta canción se canta a tres voces sin duplicar, al unísono, a ninguna de éstas, aquí podemos escuchar una voz Fundamental hecha por Don Antonio Valles y sus diferencias con el “estilo” manejado y (heredado) por Don Fidel, hijo del cardencherero Don Eduardo Elizalde, o bien, las de Don Genaro Chavarría en la Contralta y las de Don Fidel cantando ésta.

3. Documentación sonora de relevancia indirecta

Este apartado incluye las grabaciones editadas cuya temática forma parte de otras manifestaciones musicales de la región, distintas de la canción cardenche, pero útiles para contextualizar el marco sonoro que ha acompañado la vida de los pobladores de la Comarca lagunera. Evidentemente el contexto sonoro se va ampliando con el tiempo, pero de entre las manifestaciones musicales que siempre han acompañado la vida de los cardencheros, están los conjuntos norteños y la música popular de cuerdas. Actualmente el último reducto en que podemos escuchar a estos grupos son las cantinas y las grabaciones editadas por el Instituto de Culturas Populares.



Cuadro No.6. Documentos sonoros de música de cuerdas de la Comarca Lagunera

3.1. Apropiaciones desde la música popular urbana

A principios de los años noventa, la canción cardenche es llevada a los ámbitos de la música popular. Los primeros en hacerlo fueron los integrantes del grupo mexicano “Los folkloristas” quienes, interesados en recopilar la música tradicional de los pueblos de Latinoamérica, editaron dos discos en los cuales se interpretan canciones cardenches.³⁸⁹

Más tarde, en 1996, el grupo de rock mexicano “Jaguares” incluyó como “fondo” musical de la canción “El equilibrio”, la cardencha “Al pie de un árbol”. Utilizando la versión del INAH (1978) sin hacer explícita la razón de esta inclusión.³⁹⁰

La inclusión más reciente de canción cardenche en ámbitos urbanos es el realizado por la cantante oaxaqueña-Norteamericana Lila Downs en su última producción *La cantina*.³⁹¹

³⁸⁹ *cfr.* Folkloristas los, “Ándale y ‘ora sí”, México, CDP 1132, ed. Discos Pueblo,

Folkloristas los, “Yo ya me voy”, México: horizonte musical, CDP 1097, ed. Discos Pueblo

³⁹⁰ *cfr.* Jaguares los, “El equilibrio” (1996), *El equilibrio de los jaguares*, producido por Don Was, Los Ángeles, EU.

³⁹¹ *cfr.* Downs, Lila (2006), “Yo ya me voy”, *La cantina*, (Cd. 009463-46460-2-4), Narada Productions, nc.

Con la interpretación de una cardencha bajo el sello de una productora de mercado transnacional ésta es llevada al ámbito de la denominada *World music*. Al tratarse de una interpretación personal, la canción cardenche aquí cantada, es despojada de sus elementos característicos de emisión vocal y entramado heterofónico para realzar, eso sí, su peculiaridad polifónica (aquí isócrona) tal vez más convincente para las convenciones del estándar discográfico.

Detenernos en el análisis de los fenómenos de comunicación transcultural³⁹² será sin duda interesante, pero es motivo de otra tesis. El paso de una música originariamente rural a un ámbito urbano nos conduce a la observación de modificaciones formales, semánticas y funcionales a la vez que nos obliga a cuestionarnos acerca de los modelos idealizados en relación con el imaginario regional y asociados al concepto de “autenticidad”.

En alguno u otro sentido, todo proceso de transculturación nos genera una tensión incómoda entre “lo auténtico” y su “revitalización” (*revival*). Como señala Josep Martí (1996) “los productos del folklorismo, son a menudo entendidos como no genuinos o falsos representantes de la tradición”. Ante este fenómeno, no sólo los investigadores sino los protagonistas “originarios” tienen mucho que opinar. Será de gran interés confrontar las razones de identidad presentes ante la innovación que estas “cardenchas” les representan a los propios cardencheros, además de reflexionar sobre sus usos éticos o abusos, en relación a los ámbitos de consumo y mercado y su retribución con los cardencheros de la laguna.

³⁹² Sobre el fenómeno de transculturación y la definición de esta categoría ver: ORTIZ, Fernando (1963) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura; Martí, Josep (2004) “Transculturación, globalización y músicas de hoy”, en *Revista Transcultural de Música* Transcultural Music Review No.8 ISSN: 1697-0101. Sobre proyección folklórica, resemantización y *revival* ver: Cámara, Landa Enrique (1999), “Folclore musical y música popular urbana ¿Proyecciones?” en *Música Popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, ed. FONDART, Santiago de Chile.



JAGUARES los, “El equilibrio”, *El equilibrio de los jaguares*, producido por Don Was, Los Ángeles, EU 1996

Cuadro No. 8. Los Jaguares



DOWNNS, Lila (2006) , “Yo ya me voy”, *La cantina*, (Cd. 009463-46460-2-4), Narada Productions, Inc.

Cuadro No. 9. Lila Downs

3.2 Archivos y fonotecas

La Fonoteca del Museo de Culturas Populares de la ciudad de México cuenta con la grabación de entrevistas y canciones realizadas en diciembre de 1986 y mayo de 1987 durante el trabajo de campo en la comunidad de Sapioriz por los investigadores Mario Kuri Aldana, Hilda Pous y Vicente Mendoza. Como señalamos líneas arriba, El Instituto de Culturas Populares editó una cinta de este trabajo³⁹³. Dichas grabaciones se encuentran registradas en carrete de 5 pulgadas, 33/4 PLG/SEG con la siguiente clasificación: B-393/B-394 etc. hasta B-411.

³⁹³ ver segundo registro sonoro obtenido en campo 1986.. (Cenzontle 1992)

Para la realización de esta tesis, he realizado la transcripción íntegra de todo este documento, el cual, cuando es pertinente, queda debidamente citado a lo largo del presente texto.

KURI Aldana, Mario (coord.), 1986	<i>Entrevistas y canciones</i> de las grabaciones de campo realizadas por los investigadores, Mario Kuri Aldana, Hilda Pous y Vicente Mendoza, en carrete de 5 pulgadas, 33/4 PLG/SEG, Saporiz, Durango, Comarca Lagunera, México, 11 de diciembre de 1986. (en copia matriz del acervo de la fonoteca del museo de culturas populares en formato caset analógico con clasificaciones: B-393/B-394 etc. hasta B-411), Fonoteca del Museo de Culturas Populares, México, D.F.
--------------------------------------	--

Cuadro No. 10. Kuri, Aldana. Entrevistas y canciones

El etnomusicólogo Héctor Lozano, durante la asignatura de “Prácticas de campo I y II” de la carrera de Etnomusicología en la Escuela Nacional de Música (UNAM), realizó un catálogo con las entrevistas efectuadas a los cardencheros de las regiones de Saporiz y La Loma, municipios de Lerdo, Durango, y de La Flor de Jimulco, municipio de Torreón, Coahuila. Las entrevistas y las canciones fueron grabadas en 1986, 1992 y 1997. Este documento no se encuentra editado y pertenece al archivo personal del etnomusicólogo, del cual tenemos noticia a través de su trabajo de investigación de final de carrera.

LOZANO, Héctor. 1998	<i>Catálogo Lozano. El canto Cardenche de la región Lagunera.</i> s/ed. pp 214
-------------------------	---

Cuadro No. 11. *Catálogo Lozano*

4. Bibliografía específica de consulta previa

Este apartado comprende todos aquellos textos que de forma específica o general hablen sobre la canción cardenche en el caso de los estudios de relevancia directa, así como de temas que afectan su realización para la cuestión de los estudios de relevancia indirecta. Los primeros han sido agrupados mediante subíndices para dejar clara su función y su procedencia.

Si bien he realizado una búsqueda, lectura y escucha exhaustiva del material existente, no puedo asegurar que el que aquí señalo sea el único, entre otras cosas porque gran parte de este material no es de difusión comercial y no existe un control específico en su producción; además, sabemos que algunas personas -sean investigadores o aficionados- han realizado grabaciones de esta música sin dejar testimonio de su trabajo ni en la región, ni biblioteca alguna. Desgraciadamente también sabemos que interesantes materiales de uso personal (cartas, diarios, cancioneros personales, etc.) han sido extraviados por los propios cardencehros o desaparecidos por sus familiares por diversas razones, que van desde la muerte del cantor al cambio de vivienda, de religión, etc.

4.1 Estudios de relevancia directa

4.1.1 Descriptivos-Divulgativos

Se incluyen aquí las notas anexas a los materiales fonográficos ya mencionados en el apartado I.2 “Documentación sonora de relevancia directa”. Para no ser reiterativos no las repetiremos en este inciso.

De las notas de programas de mano para recitales, hemos de insistir en que son pocos (casi siempre se realiza una presentación verbal del grupo).

En variadas ocasiones los cardencheros son invitados a “ilustrar” sonoramente charlas vinculadas con eventos de carácter regional como por ejemplo el realizado en el “Encuentro regional de la planta medicinal” llevado a cabo en el Museo de “la minería” en Durango del 25 al 27 de junio de 1999; y el “Encuentro Estatal de Museos comunitarios y el patrimonio histórico arquitectónico” celebrado el 28 de junio de 1998 en el Municipio de San Juan de Guadalupe, Durango.

Asimismo, los cardencheros suelen ser invitados dentro de la programación de eventos “PACMYC” y dentro de las presentaciones artístico-regionales del Noreste. En todos estos eventos se describen, de manera muy general, las características de la canción que nos ocupa.

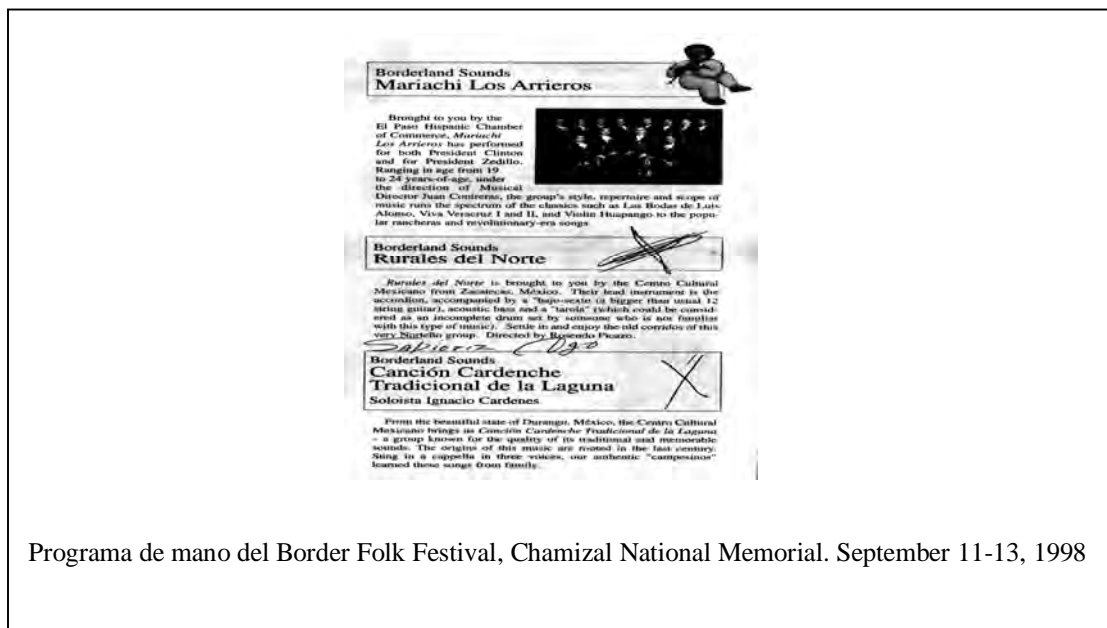
Se tiene noticia de la presencia de los cardencheros en el festival “Border Folk” que se celebra en el Parque Nacional de Chamizal en Nuevo México, Texas, EU. Fueron invitados en septiembre de 1988 con motivo del 25 aniversario de dicho festival. El programa de mano, que nos da noticia de la presencia del canto cardenche en dicho

marco, pone especial énfasis en señalar que: “La canción cardenche es un canto a tres voces *a capella* de auténticos campesinos”, (ver Cuadro No. 13).



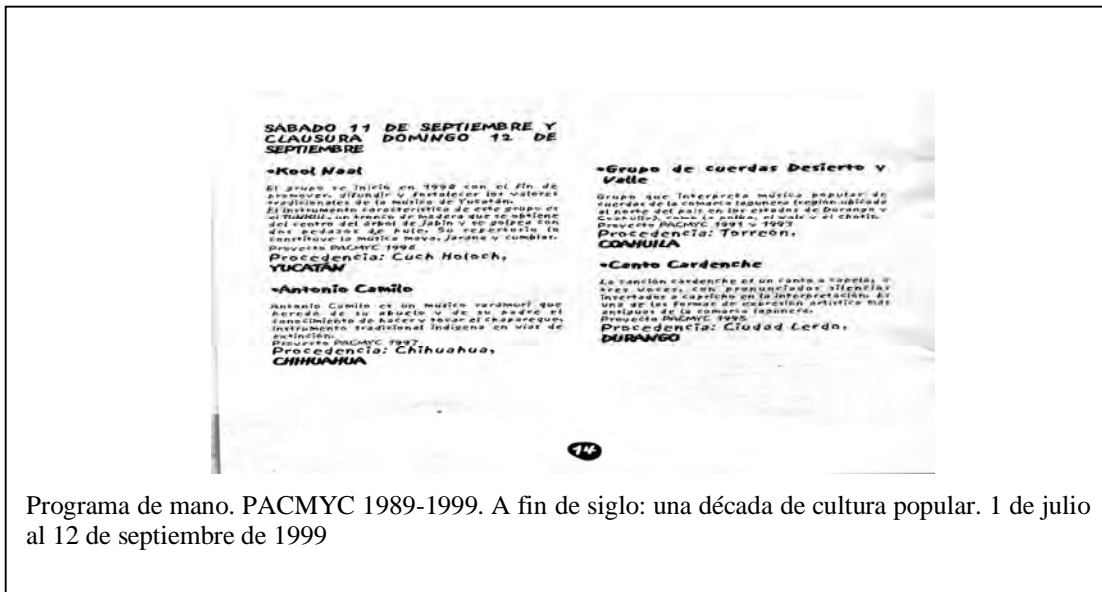
Programa de mano del evento “Circuito artístico regional del Noroeste”. El arte enlaza regiones. Patrocidadores: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobiernos de los estados de Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas. del 29 de octubre al 8 de noviembre 1995

Cuadro No. 12. El arte enlaza regiones, 1995



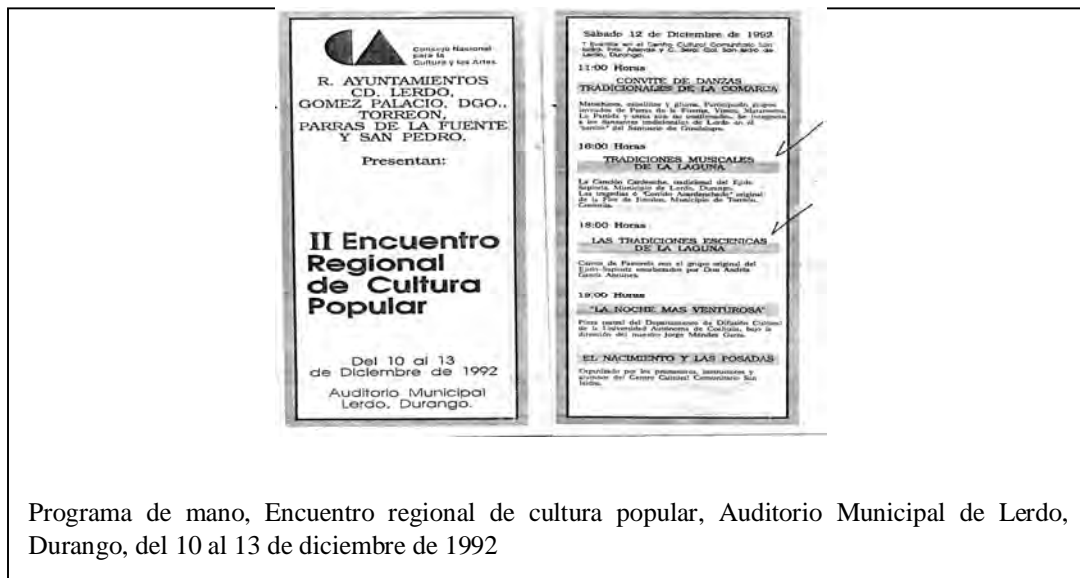
Programa de mano del Border Folk Festival, Chamizal National Memorial. September 11-13, 1998

Cuadro No. 13. 25 th. Border Folk Festival, Nuevo México



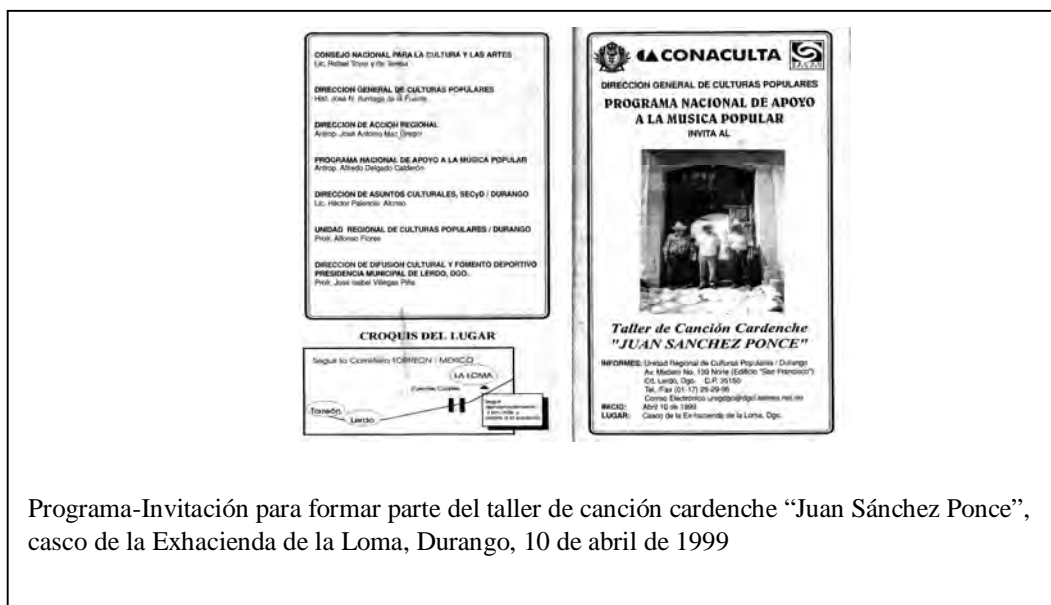
Programa de mano. PACMYC 1989-1999. A fin de siglo: una década de cultura popular. 1 de julio al 12 de septiembre de 1999

Cuadro No. 14. PACMYC. A fin de siglo



Programa de mano, Encuentro regional de cultura popular, Auditorio Municipal de Lerdo, Durango, del 10 al 13 de diciembre de 1992

Cuadron No. 15. II. Encuentro regional de las culturas 1992



Cuadro No. 16. Taller de canción cardenche, La Loma, 1999

4.1.2 Testimonios orales de los músicos y pobladores de la región

Dentro de la serie “Memoria histórica” y la colección “Identidad duranguense”, se reúnen interesantes testimonios de los músicos de la región a través de entrevistas y charlas realizadas por el sociólogo Juan Francisco Cázares Ugarte y el licenciado Alfonso Flores Domene. Ninguno de estos textos señala el testimonio de algún cardenche, si bien sí se menciona la existencia de la canción cardenche en las notas introductorias de ambas publicaciones.

FLORES Domene, Alfonso (coord.), *Notas dulces y amargas de una partitura sin fin, testimonios de los músicos populares de la Comarca Lagunera*, serie “Memoria histórica”, Torreón, Coahuila, México, eds. Editorial del Norte Mexicano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Dirección de Culturas Populares. Unidad Regional La Laguna , Ayuntamiento de Torreón, pp. 147 c/ils.

Cuadro No. 17 Flores Domene, Notas dulces y amargas...

FLORES Domene, Alfonso (coord.). *Nuestra gente, Nuestra Música testimonios de los Músicos Populares de la Comarca Lagunera*, coleccion “Identidad Duranguense”, Durango Dgo, México, eds. Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Culturas Populares. Unidad Regional la Laguna, cuidado de la edición..., pp.167

Cuadro No. 18. Flores Domene Nuestra gente, nuestra música...

4.1.3 Biográficos

Este es un hermoso documento escrito a manera de conversación poética con el que fuera uno de los principales cardencheros de La Flor de Jimulco, Don Quico Orona. En este texto, Urdaibay, músico y premio Nacional de Periodismo Cultural, nos cuenta a dúo con Don Quico Orona -sin profundizar en aspectos musicales- las experiencias, historias y recuerdos de éste.



URDAIBAY, Jose Luis, *Cardencheros, las voces quemadas*, “Cronistas Populares”, 1994 (¿) ed. Fondo editorial Coahuilense, ..., Saltillo, Coahuila, México, pp. 124

Cuadro No. 19. Documento biográfico

4.1.4 Hemerográficos

Con la muerte del cardencherero Don Juan Sánchez Ponce se unen a las crónicas hemerográficas de la región éstas que aseveran la pérdida de uno de los cantores más importantes y queridos en Saporíz: Don Juan Sánchez, quien hiciera la voz más grave del trío y quien fuera uno de los principales promotores de la canción cardenche, dentro y fuera de la región.

MENA Rentería, José María, Don Juan Sánchez Ponce, “El último de los ‘cardencheros’” en 1999
La Opinión, sección Arte y Cultura, Martes 9 de febrero, Torreón, Coahuila
México

(¿?) “La tradición musical sufre una gran pérdida”, en *La Opinión*, sección Arte y Cultura, 1999
Viernes 5 de febrero, Torreón, Coahuila, México

Cuadro No. 20. Documentos hemerográficos

“La música cardenche, originaria de La Comarca, es tan desconocida para sus habitantes que muchos no la comprenden”, señala Luis Guillermo Hernández, quien escribe la crónica periodística del concierto de música regional que se celebró en el Auditorio de la Universidad Autónoma Agraria Antonio Navarro con la finalidad de llenar de música el Tercer Encuentro de la Planta Medicinal, a éste fueron invitados además el cuarteto “Ventanas” y el grupo Tepehuano “O’Dam”.

HERNÁNDEZ, Aranda Luis, Música cardenche, corridos y blues, en *La Opinión*, 1999 sección Arte y Cultura, Viernes 26 de octubre, Torreón, Coahuila, México

Cuadro No. 21. Tercer Encuentro de la planta medicinal- crónica periodística

4.1.5 Cancioneros

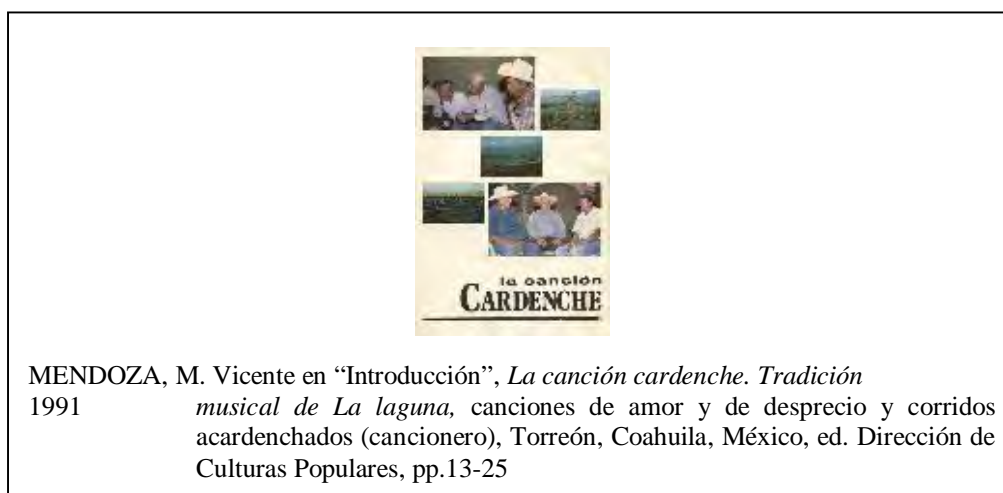
El cancionero popular mexicano, texto que reúne una gran cantidad del texto literario de las canciones populares de todo México, también recoge algunas las “letras” de canciones cardenches. Este documento organiza el corpus por géneros (boleros, rancheras, corridos, son jarocho, etc). Enmarcadas dentro del epígrafe “canciones de otras regiones” las canciones cardenches son acompañadas de una nota que señala que las canciones ahí incluidas, más que pertenecer a un género se han agrupado en “entidades federativas” por no haberse conseguido suficiente material.



KURI- Aldana, Mario “Canciones de otras regiones” en *Cancionero Popular mexicano*, 1992 Vol 1, 1ª ed 1987, (5ª reimpresión), ed. CNCA y DGCP; México, D.F. p. 209

Cuadro No. 21. Cancionero Popular Mexicano

A diferencia del cancionero anterior que circunscribe de manera general lo que conocemos como “canción mexicana”, existe otro dedicado específicamente a La canción cardenche. Está dividido en dos partes: la primera corresponde a las “canciones de amor y de desprecio” (las canciones cardenches) y la segunda a los “corridos acardenchados”. La introducción de este texto es interesante, pues el carácter general de sus descripciones no le impide aportar información nueva y distinta de la dicha en la investigación que le precede, a saber, la de las notas de la Lic. Irene Vázquez Valle y sus múltiples reediciones.



Cuadro No. 22. *La canción cardenche. Cancionero*

Las 11 páginas introductorias de este cancionero nos señalan las características de la canción, define además el nombre y las características de las tres voces. Incide en algunos errores de tipo estructural al afirmar que la voz conocida como “primera o fundamental” es la que dirige la melodía, lo cual es un error, pues esta responsabilidad no recae ni en la “primera” voz ni en la “segunda” (como afirmara a su vez la Lic. Vázquez en sus notas a la edición del INAH), sino en aquella que “lleve la canción” que puede ser cualquiera de las tres, como hemos visto en el corpus general de la tesis (aunque en este sentido, es verdad que hay un mayor número de canciones que las comienza la primera o fundamental). Así mismo, este investigador señala que la primera “dirige” a las otras mediante “gestos”, dato que, al menos por nuestra parte, nunca fue comprobado. Sin embargo, señala de manera certera los indicios que hacen suponer que algunas de estas canciones provienen de Zacatecas, Jalisco, Guanajuato basando sus

afirmaciones en la comparación de letras muy similares ya cantadas a principios del siglo pasado y recogidas por el investigador Vicente T. Mendoza en su ya histórico libro *La Canción Mexicana*. Esta introducción, además, muestra la diferencia entre las canciones cantadas por los *Sapioreños* de aquellas otras cantadas por los campesinos de La Flor de Jimulco, insistiendo en que las tragedias o corridos acardenchados son más bien propios de éstos últimos. Esta publicación no presenta transcripción musical alguna ni expone ningún discurso teórico de tipo musicológico.

4.1.6 Ponencias en congresos

Durante el *Coloquio de historia de la música en la frontera norte* organizado por el Comité mexicano de ciencias históricas y realizado en la ciudad de Monterrey en 1985, dos de las intervenciones tuvieron como tema central a “La canción cardenche”. Ambas describen las características de la canción, las particularidades de la región y de sus pobladores y el uso de la polifonía como rasgo notable. Dado que los temas centrales de este coloquio estaban centrados en profundizar el diálogo entre músicos e historiadores, ninguna de las dos comunicaciones profundizó en propuestas musicológicas relevantes sino, más bien, alentaron a la recuperación de manifestaciones musicales olvidadas e incluso desconocidas del México norteño.

RAMIREZ, Luis Alberto, “La canción cardenche”, en *Música en la frontera Norte. Memorias 1989 del coloquio de historia de la música en la frontera norte*, ed. Comité Mexicano de Ciencias Históricas, México, D.F., en pp. 67-72

MARTÍNEZ, M. Juan Antonio, “Una aproximación al canto cardenche y sus intérpretes. El 1989 (¿?) caso de la Región Lagunera”. En *Música en la frontera norte. Memorias del Coloquio de historia de la Música en la frontera norte*, ed. Comité Mexicano de Ciencias Históricas, México, D.F., en pp. 73-76

4.1.7 Artículos en revistas

La revista *Fronteras* es una publicación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). El número 13 estuvo destinado a la música de las fronteras Norte y Sur de México y el historiador Roberto Martínez participó con un artículo sobre la canción cardenche cuya intención es darla a conocer. En su escrito narra el auge económico de la región lagunera a finales del siglo XIX, hecho que provocó la migración de un gran número de personas oriundas de los estados circunvecinos a La comarca lagunera llevando consigo una interesante forma de canto que, en este artículo, encuentra su descripción de manera general. Se transcriben además algunos fragmentos de las letras de las canciones, así como testimonios de los pobladores de la región. Se estimula a dar apoyo a los cardencheros mediante incentivos que hagan patente su valor como depositarios de esta tradición.

<p>MARTÍNEZ, García Roberto, “Canto cardenche: un sentido lamento de peón”, en 1999 <i>fronteras, revista de diálogo cultural</i>, año 4, vol. 4, No. 13, verano, pp.12-17</p>
--

Cuadro No. 24. Artículos en revistas

4.1.8 Información en compendios

En el Diccionario de La Música Española e Hispanoamericana dirigido y coordinado por el musicólogo Emilio Casares, se dedica una breve referencia a la canción cardenche (en este caso se utiliza la designación “canto” y no “canción”), esta referencia ha sido escrita por el también musicólogo e investigador Thomas Stanford quien señala: [el canto cardenche es un] “Canto campesino, a lo divino o a lo humano, que se practica en la región de La Laguna de los estados de Durango y Coahuila. Se canta *a capella* a tres o cuatro voces; el otro canto que se conoce en el repertorio de México con estas características es el de los sacerdotes de la iglesia mayista, de los grupos mayas al poniente de Carrillo Puerto, en el estado de Quintana Roo.”

Si bien es cierto que este tipo de canto tiene características muy similares a las de los cantos religiosos (las alabanzas a la virgen, los alabado, etc), los cantos “a lo divino”, desde una perspectiva émica (*emic*) no pertenecen al repertorio de la canción cardenche (o “canto cardenche”), como es designado por el investigador³⁹⁴.

STANFORD, Thomas, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coord. 1999 y dir. Emilio Casares Rodicio, SGAE, España, vol. 3

Cuadro No. 25. Diccionarios

1.1.9 Investigaciones teóricas. Tesis

A partir de un análisis comparativo general, el etnomusicólogo Héctor Lozano señala que las estructuras polifónicas de los cantos de la región lagunera son herencia de las construcciones polifónicas con procedencia hispánica llegadas a la región hacia mediados del siglo XIX (*cfr.* Lozano 2000:174)

Dentro de este trabajo se distingue el pasado colonial como origen de la canción cardenche a través de los trabajos de evangelización llevados a cabo en la región mediante posadas, pastorelas y nacimientos. El etnomusicólogo realiza un análisis comparativo entre algunos villancicos pertenecientes al cancionero musical español de los siglos XVI y XVII, y algunos cantos de pastorelas de la región Lagunera.

LOZANO, Héctor Polifonía de la región Lagunera: Polifonía religiosa y El canto cardenche, 2002 UNAM, Escuela Nacional de Música, Tesis para obtener el título de Licenciado en Etnomusicología, México, D.F. pp. 207

Cuadro No. 26. Tesis

³⁹⁴ Cfr. Capítulo 3, 2.7 Repertorio y ocasión.

4.1.10 Internet

<http://www.torreon.gob.mx>

En esta dirección se encuentra una breve descripción de las características generales del canto cardenche desde un nivel de información turística.

<http://www.durangomexico.info>

Un portal diseñado para dejar mensajes a los duranguenses emigrados, cuenta además con una sección de fotos y un catálogo de música para banda norteña.

<http://servidor.seplade-coahuila.gob.mx>

Página de carácter turístico, menciona a la canción cardenche como parte importante de las manifestaciones artísticas del estado de Coahuila.

4.2 Estudios de relevancia indirecta

4.2.1 Estudios contextuales de la región de estudio

Este texto reúne los relatos (*relates*, como dicen los laguneros) y los cantos de cada uno de los personajes que forman la pastorela para su representación teatral en tiempos navideños. Los que aquí se integran pertenecen a los realizados en Saporíz, Durango y en La flor de Jimulco, Torreón.

<p>FLORES Domene, Alfonso (coord) , <i>La pastorela, tradición escénica de la Laguna</i>, serie “Arte Popular”, Torreón, Coahuila, México, eds. Editorial del Norte Mexicano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Culturas Populares. Unidad Regional La Laguna, cuidado de la edición: Sr. Rogelio Villarreal, ..., pp. 143</p>

Cuadro No. 27. Flores Domene. *Pastorela...*

La región lagunera, tradicionalmente campesina, vivió en 1936 uno de los cambios socioeconómicos más importantes: el reparto agrario. La problemática que acompaña este proceso de repartición de tierras involucra las emociones y juega con las esperanzas de un pueblo pobre y oprimido que por fin ve hecha realidad la gran *má(r)xima* “la tierra es de quien la trabaja”. Como podemos imaginar, el final de esta narración no es feliz: actualmente se continúan cosechando grandes desigualdades, corrupciones e injusticias. Sin embargo, la gente que vivió el tiempo del reparto presenció también una transformación económica y política que modificó sus costumbres y formas de vida, las cuales están narradas en este texto.

FLORES Domene, Alfonso (coord.). *Los primordiales del 36 . Testimonio de los protagonistas del reparto agrario en La Laguna*, coleccion "Identidad Duranguense", Durango, Dgo, México, eds. Secretaría e Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Culturas Populares. Unidad Regional La Laguna, cuidado de la edición..., pp. 145

Cuadro No. 28. Flores Domene. *Los primordiales del 36...*

4.2.2 Estudios contextuales de La Comarca Lagunera, Durango y Torreón.

Estos son tantos como las distintas posibilidades de abordar el estudio de esa zona lo requiera. En nuestro caso hemos acotado algunos de los más relevantes para la contextualización etnográfica de este trabajo en tres rubros específicos a) estudios monográficos; b) estudios históricos; c) los referentes a la cuestión agraria, (dado que los cardencheros son o han sido campesinos); d) los estudios histórico-musicológicos que, a pesar de que ninguno de éstos hace referencia a la canción cardenche, sí nos aportan datos de distintas manifestaciones musicales también gestadas en la zona norte de México; e) estudios de género. El título en este caso es pretencioso, pues el texto editado no llega a ser propiamente un estudio de género; sin embargo, es una muestra general del papel de la mujer lagunera en relación a su comunidad y al rol que desempeña frente a la labor del hombre.

a) estudios monográficos



SANTIBÁÑEZ, García Ernesto, *La Comarca Lagunera, ensayo monográfico*, Torreón, 1992 Coahuila, ed..., 1ª ed., pp. 265, c/mapas

b) Estudios históricos



ALTAMIRANO, Graziella et. al. *Durango. Una historia compartida*, Tomo II, 1997 ed. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, D.F. 1ª ed., pp 273

- CONTRERAS, Palacios Gildardo. *Parras y La Laguna, Notas para su historia*, 1990 Coahuila, México, ed. Editorial del Norte Mexicano, 1ª ed., pp.329
- 1994 *Reseña histórica del Primer Centenario de la Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe de Torreón*, Coahuila, México, ed. Editorial del Norte Mexicano, 1ª ed 1994, pp.135
- 1999 *Más de cien breves documentos del archivo María Matheo de Parras*, Coahuila, México, ed. Editorial del Norte Mexicano, 1ª ed. pp.205
- CHURRUCA, Pelaéz, Agustín, et al., *El sur de Coahuila en el siglo XVII*, 1994 Torreón, Coahuila, México, editorial de Norte Mexicano, 1ª ed, pp. 318
- GALLEGOS, José Ignacio; *Historia de Durango 1563-1910*, Durango, México, ed..., pp. 559 1974
- ILLARRAMENDI; Fierro Amado, “La Laguna y los laguneros ante la historia y la leyenda”, (manuscrito para “El Jubileo de oro de Torreón”, Club Rotario de Torreón), Cd. Lerdo, Durango, México, septiembre, pp.1-18
- NAVARRO, Gallegos, César, *Durango. Las primeras décadas de vida independiente*, 2001 México, D.F. ed. Secretaría de educación Pública, Universidad Pedagógica Nacional, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Moya; Miguel ángel Porrúa, librero-editor, 1ª ed, pp 262
- REYES, Pimentel José, *Despertar Lagunero*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1937 pp...180
- RODRIGUEZ, Martha, *Historia de los pueblos indígenas de México, Historias de resistencia y exterminio, Los indios de Coahuila durante el siglo XIX*, México, D.F., eds Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Instituto Nacional Indigenista (INI), 1ª ed., pp. 212
- SOTO, Castro Jaime, *Apuntes Históricos de Cd. Lerdo, Dgo. 1598.1910*, Gómez 1994 Palacio Dgo, ..., 2ª. ed., 1994, edición dirigida y corregida por su autor, pp.190

c) Estudios de antropología política (el caso agrario)



- ARBOLEYDA, Castro Ruth y VÁZQUEZ, León, Luis, *El colectivismo Ejidal y la Cuestión Agraria en México*. 1978 *El caso de La Laguna, un Estudio de Antropología Política*, Tesis presentada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., cap III “El colectivismo ejidal y la lucha de clases”, pp. 302-396.
- RESTREPO, Iván; ECKSTEIN, Salomón, *La agricultura colectiva en México. La experiencia de La Laguna*, 1975 México, D.F. ed. SXXI, pp.320

d) Estudios histórico- musicológicos



AVITIA, Hernández Antonio, *Corridos de Durango*, México, D.F., Instituto Nacional Antropología e Historia, 1989 pp. 410

H. de GIMÉNEZ, Catalina, *Así cantaban la revolución*, México, D.F., eds. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ed. Grijalbo, serie “Los noventa”, pp. 406

e) Estudios de género



AGÜERO Lumbreras, Elías (ed.), *Laguneras, la mujer lagunera en su comunidad*, Agüero editores, 1995 1ª ed. p Torreón, Coahuila México, p. 217

LISTADO DE EJEMPLOS SONOROS

CAPITULO 4. LA CANCIÓN CARDENCHE

2.6 Repertorio y ocasión

(Canciones cantadas por mujeres)

No. 1 *Dios te salve.* Alabanza a la Virgen (fragmento). Contralta. Ofelia Elizalde; Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García.

No. 2 *Dios te salve.* Alabanza a la Virgen (fragmento). Contralta. Ofelia Elizalde; Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García.

No. 3 *De amor infinito.* Alabanza a la virgen (fragmento). Contralta. Ofelia Elizalde; Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García.

No. 4. *Paloma Cándida.* Alabanza a la virgen (fragmento). Fundamental. Marianita García, Arrastre. Otilia García.

No. 5 *El arrullamiento del niño.* Caminatas, “cantos de los pastores” (fragmento). Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García.

No.6 *Al paso ligero.* Caminatas, “cantos de los pastores” o (fragmento). Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García.

No. 7 *Los pajarillos.* Alabanza a la virgen. Misterio para las posadas (fragmento). Contralta. Ofelia Elizalde; Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García.

No. 8 *Canto para pedir posada.* Alabanza a la virgen. Misterio para las posadas (fragmento). Contralta. Ofelia Elizalde; Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García

No. 9 *No sé qué siente mi alma.* Alabanza a la virgen. Misterio para los rosarios de las posadas (fragmento). Contralta. Ofelia Elizalde; Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García

No. 10 *Peregrina agraciada.* Alabanza a la virgen. Misterio para los rosarios de las posadas (fragmento). Contralta. Ofelia Elizalde; Fundamental. Marianita García; Arrastre. Otilia García

No. 11 *Son nueve jornadas.* Alabanza a la virgen. Misterio para los rosarios de las posadas (fragmento). Contralta. Marianita García; Fundamental. Ofelia Elizalde; Arrastre. Otilia García

No.12 *Alza esa vista no te avergüences.* Canción cardenche. (fragmento). Fundamental. Marianita García, Arrastre. Otilia García.

No. 13 *Hasta aquí llegó lo bueno.* Canción cardenche. (fragmento). Fundamental. Marianita García.

No. 14. *Qué serena está la noche.* Canción cardenche. (fragmento). Fundamental. Marianita García, Arrastre. Otilia García.

CAPÍTULO 5. EL CANTO CARDENCHE

No.1 *Al pié de un árbol.* (fragmento). Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD5trk5-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 14/01/2000. (corresponde al ejemplo 1. Emisión faríngea constreñida (“desgañite”) en transición de modos vibratorios en voz de contralta).

No. 2 *Chaparrita por tu culpa* (fragmento) Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD3trk13-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 14/01/2000. (corresponde al ejemplo 2. Quiebre de voz en emisión por “golpe de glotis” en voz de Fundamental)

No. 3 *Jesusita me dio un pañuelo* (fragmento) Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD2trk8-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000 (corresponde al ejemplo 3. Quiebre de voz en emisión por “golpe de glotis” en voz de Contralta)

No. 4 *Yo ya me voy amigos míos,* (fragmento) Contralta. Don Fidel Elizalde, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD5trk9-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000 (corresponde al ejemplo 4. Emisión por “constricción faríngea” en cambio de modos vibratorios en voz de Contralta)

No.5 *Jesusita me dio un pañuelo,* (fragmento) Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD2trk8-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000. (corresponde al ejemplo 5. Emisión por “constricción faríngea” en voz de Contralta por olvido de letra)

No.6 *Yo ya me voy amigos míos,* (fragmento) Contralta. Don Fidel Elizalde, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD5trk8-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000 (corresponde al ejemplo 6. Vibrato en voz de fundamental)

No.7 *Al pie de un árbol* Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC -1071, 1ª ed., México, D.F. 1978. (corresponde al ejemplo 7. Trémolo en voz de Contralta)

No.8 *Yo ya me voy a morir a los desiertos* (fragmento), Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri, 1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6*, CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992 (corresponde al ejemplo 8 Trémolo en voz de Contralta)

No.9 *Jesusita me dio un pañuelo,* (fragmento). Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD2trk8-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000. (corresponde al ejemplo 9. *Glissando* ascendente en voz de Contralta y Fundamental, y *glissando* descendente en las tres voces)

No.10 *Chaparrita por tu culpa,* Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar grabación personal, clasificación MD2trk11 -palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000. (corresponde al ejemplo 10 Ataque vocal mediante glissando en voz de Contralta)

No.11 *Yo ya me voy amigos míos,* Contralta. Don Fidel Elizalde, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD5trk7-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000 (corresponde al ejemplo 11. Transición de modos vibratorios en voz de Contralta)

No.12 *Yo ya me voy amigos míos*, Contralta. Don Fidel Elizalde, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD5trk9-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000 (corresponde al ejemplo 12. Transmisión de modos vibratorios en voz de Arrastre)

No. 13 *Yo ya me voy a morir a los desiertos*, (fragmento), Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri,1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6*, CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992 (corresponde al ejemplo 13. Emisión “deslavazada”)

No. 14 *Yo ya me voy amigos míos*, Contralta. Don Fidel Elizalde, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD5trk9-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000 (corresponde al ejemplo 14. Modificación tímbrica mediante variaciones en la emisión en voz de Contralta).

No.15 *Chaparrita por tu culpa* . (fragmento). Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal . clasificación MD2trk11-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000. (corresponde al ejemplo 15 Ataque vocal mediante glissando en voz de Contralta)

No. 16 *Chaparrita por tu culpa* . (fragmento). Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal . clasificación MD3trk12-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000. (corresponde al ejemplo 16 Ataque vocal directo en voz de Contralta)

CAPÍTULO 6. ESPACIO TEMPORALIDAD Y USOS DEL SILENCIO

No. 1 *Por estas calles*. (fragmento). Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC –1071, 1ª ed., México, D.F. 1978. (corresponde al ejemplo 1. procedimiento polifónico por engranaje completando el texto)

No. 2 *Yo ya me voy a morir a los desiertos*. (fragmento). Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valles, Arrastre. Don Juan Sánchez. Flores Domene, Alfonso (coord.) . Unidad Regional La Laguna, La Canción cardenche, (notas anexas al material fonográfico por Alfonso Flores Domene), ed. Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular, Torreón, Coahuila, México, 1995. (corresponde al ejemplo 27 “procedimientos polifónico por engranaje” completando el texto)

No. 3 *Ojitos negros* (fragmento). Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri,1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6*, CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992 (corresponde al ejemplo 3 procedimiento polifónico por engranaje completando las notas del acorde)

No.4 *Ojitos negros* (fragmento). Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri,1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6*, CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992 (corresponde al ejemplo 4. Desfasamiento por retardo)

No. 5 *Al pie de un árbol*. (fragmento), Contralta. Don Guadalupe Salazar, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Juan Sánchez. grabación personal. clasificación. M1dat-palacios 1998. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998. (corresponde al ejemplo No 5 Desfasamiento mediante pausa articulatoria)

5.4.1 Tipología de silencios

No. 6 *Salí de México*. (fragmento), Contralta. Don Guadalupe Salazar, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Juan Sánchez. grabación personal. clasificación. M1dat-palacios 1998. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998. (corresponde al ejemplo No. 6 Silencio incipit)

No. 7 *Al pie de un árbol.* (fragmento). Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC –1071, 1ª ed., México, D.F. 1978. (corresponde al ejemplo 7. pausa articulatoria)

No. 8 *Ojitos Negros* (fragmento) Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC –1071, 1ª ed., México, D.F. 1978. (corresponde al ejemplo 8 silencio de fase tipo 1)

No. 9 *Una mañana muy transparente* (fragmento). Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri,1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6* , CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992 (corresponde al ejemplo 9 silencio de fase tipo 2)

No. 10 *No se por que* Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC –1071, 1ª ed., México, D.F. 1978. (corresponde al ejemplo 10 silencio de fase tipo 3)

No.11 *Al pie de un árbol.* (fragmento). Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC –1071, 1ª ed., México, D.F. 1978. (corresponde al ejemplo 11 silencio de frase)

No. 12 *Chaparrita por tu culpa* (fragmento). Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal . clasificación MD3trk12-palacios Sapioríz, Durango, 13/01/2000. (corresponde al ejemplo 12 pausa por respiro ocasional)

No. 13 *Chaparrita por tu culpa* (fragmento). Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal . clasificación MD3trk12-palacios Sapioríz, Durango, 13/01/2000. (corresponde al ejemplo 13 pausa UST impulso-caída)

No. 14 *No se por que* Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección “INAH, no. 22”, Disco MC –1071, 1ª ed., México, D.F. 1978. (corresponde al ejemplo 14. pausa anterior a un melisma)

No. 15 *Una mañana muy transparente* (fragmento). Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri,1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6* , CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992 (corresponde al ejemplo 15 pausa para corregir tonalidad)

No. 16 *Chaparrita por tu culpa.* (fragmento). Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal . clasificación MD2trk11-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000. (corresponde al ejemplo 16. Silencio por imposibilidad de alcanzar el agudo)

No. 17 *Ojitos negros* (fragmento). Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri,1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6* , CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992 (corresponde al ejemplo 17. Silencio-plática)

VERSIONES COMPLETAS DE LOS FRAGMENTOS CITADOS (EN ESTE CD SE INCLUYEN LOS CANTOS DE LAS MUJERES CORRESPONDIENTES AL CAPÍTULO 3)

1.- *Al pie de un árbol.*

Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección "INAH, no. 22", Disco MC -1071, 1ª ed., México, D.F. 1978

Contralta. Don Guadalupe Salazar, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Juan Sánchez. grabación personal. clasificación. M1dat-palacios 1998. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD1-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000

Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal . clasificación MD5-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 14/01/2000

2.- *Chaparrita por tu culpa.*

Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Fidel Elizalde , Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal . clasificación MD2trk11-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000

Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valles , Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal (registro con predominio en voz de Contralta). . clasificación MD3trk13-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000

3.- *Jesúsita me dio un pañuelo*

Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD2trk8-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000

Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valles, Arrastre. Don Juan Sánchez. Flores Domene, Alfonso (coord.) . Unidad Regional La Laguna, La Canción cardenche, (notas anexas al material fonográfico por Alfonso Flores Domene), ed. Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular, Torreón, Coahuila, México, 1995

4.- *Yo ya me voy amigos míos*

Contralta. Don Fidel Elizalde, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Guadalupe Salazar. grabación personal. clasificación MD5trk2-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13/01/2000

5.- *Yo ya me voy a morir a los desiertos.*

Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección "INAH, no. 22", Disco MC -1071, 1ª ed., México, D.F. 1978.

Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri, 1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6* , CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992

Contralta. Don Genaro Chavarría, Fundamental. Don Antonio Valles, Arrastre. Don Juan Sánchez. Flores Domene, Alfonso (coord.) . Unidad Regional La Laguna, La Canción cardenche, (notas anexas al material fonográfico por Alfonso Flores Domene), ed. Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular, Torreón, Coahuila, México, 1995

6.- Ojitos Negros.

Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección "INAH, no. 22", Disco MC -1071, 1ª ed., México, D.F. 1978.

Contralta. Don Eduardo Elizalde, Fundamental. Don Fidel Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Kuri, 1986 en *La canción Cardenche, colección música popular No.6*, CP 206, ed. Discos pentagrama, Cenzontle (INAH, INI, CNCA, Culturas Populares), México D.F. 1992

Contralta. Don Antonio Valle, Fundamental. Don Guadalupe Salazar. Arrastre. Don Fidel Elizalde. grabación personal. clasificación. MD2trk2-palacios 2000, Sapioríz, Durango, 13 de enero de 2000

7.- Salí de México

Contralta. Don Guadalupe Salazar, Fundamental. Don Antonio Valle, Arrastre. Don Juan Sánchez. grabación personal. clasificación. M1dat-palacios 1998. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998

8.- Por estas calles

Contralta. Don Pablo García Antúnez, Fundamental. Don Eduardo Elizalde, Arrastre. Don Juan Sánchez. (Vázquez Valle, Irene (coord.) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, colección "INAH, no. 22", Disco MC -1071, 1ª ed., México, D.F. 1978.

Nota. De las canciones registradas a las mujeres sólo se cuenta con los fragmentos aquí grabados.

REGISTRO SONORO CORRESPONDIENTE A LA GRABACIÓN DE CAMPO DE 1998³⁹⁵

Cantores

Contrtalta. Don Guadalupe Salazar

Fundamental. Don Antonio Valles

Arrastre. Don Juan Sánchez Ponce

Canciones

Amigos míos les contaré una historia

Yo ya me voy a morir a los desiertos

Salí de México

No sé por qué

Y al pie de un árbol

Jesuita me dio un pañuelo

Paloma Blanca

Una mañana muy transparente

Y amigo, amigo

Y hasta aquí llegó lo bueno

Y al pie de un árbol (repetición)

Yo ya me voy amigos míos

³⁹⁵ Las canciones fueron grabadas el 24 de mayo de 1998 en Sapioriz, Durango por Montserrat Palacios durante el trabajo de campo realizado con el equipo de etnomusicología de la ENM (sobre los datos de grabación ver capítulo 1)