



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

ENTRE LLORONAS E YMPOSSIBLES:
LA CONFIGURACIÓN DEL SON BARROCHO

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA
EMIL RZAJEV LOMELÍ

TUTORA: DRA. LÉNICA REYES ZÚÑIGA
Área de investigación y divulgación musical, PTNera Consulting S.L.

CIUDAD DE MÉXICO. Mayo 2023



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.

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Emil Rzajev Lomelí

Rzajev: Lloronas e Ympossibles



Programa de Maestría y Doctorado en Música
Maestría en Música – Etnomusicología

Entre lloronas e ympossibles: La configuración del son barrocho

📖 *Estudio de caso* 📖



Emil Rzajev Lomelí
Tutora: Dra. Lénica Reyes Zúñiga
Mayo de 2023



Agradecimientos:

A todos los músicos y músicas que dan vida al barroco y han compartido generosamente para la constitución de este trabajo: Al maestro Eloy Cruz, a Enrique Barona, a Leopoldo Novoa, a Patricio Hidalgo, a Ramón Gutiérrez, a Gilberto Gutiérrez, a Adriana Cao-Romero, a Wendy y Tacho Utrera, a Alejandro Loredó, a Antonio García de León, a Laura Reboloso, a Hugo de Rodas y Antonio Corona (✠). Gracias por su música y sus palabras. ❀

A la UNAM por posibilitar esta investigación. ❀

A mi tutora, la Dra. Lénica Reyes Zúñiga, quien se mostró entusiasmada por mi trabajo desde las primeras ideas. Por su infatigable lectura y diálogo, por innumerables aportes y cuidados a esta investigación. ❀

Al Dr. Gonzalo Camacho, por las largas y gozosas conversaciones en el deleite compartido por la multiplicidad de expresiones humanas. ❀

Al Dr. Roberto Campos por la grata compañía y diálogo en mis primeros caminos como etnomusicólogo. ❀

Al Dr. José Miguel Hernández Jaramillo por mostrarme cómo usar Word de una forma óptima y por conseguirme esta tipografía de ensueño. ❀

A la Dra. Mélodie Michel por su amistad y nutrida conversación. Por compartir los caminos del barroco en estas tierras. ❀

Al Dr. Jorge David García, por invitarme a pensar la disolución de las fronteras de categorías que parecían inamovibles y aisladas en mis formas de pensar la música. 🌿

A la Dra. Lizette Alegre González por la escucha y guía paciente para un etnomusicólogo novato. 🌿

A la Dra. María José Alviar por su nutrida réplica al escuchar mis avances de investigación. 🌿

A lxs compañerxs del seminario de investigación guiado por Lizette Alegre: Javier Sánchez, Humberto Sánchez, Laura Molina, Violeta Solano y Camilo Barreto. Su escucha paciente y comentarios son la columna vertebral de este trabajo. 🌿

Al Dr. Fernando Nava, a Mónica Sandoval y Jasmin Ocampo por la infatigable gestión de la administración del Posgrado. 🌿

A quienes me nutrieron con ideas, charlas, indicios: Cristina Barajas, Stephanie Delgado, Arcelia Hernández Cázares, Anna Arisméndiz, Bárbara Cerón, Christina Plubar, Eduardo Llerenas(✝), Mary Farquarson, Patricio Amezcua, Bárbara Pérez, Juan Pascoe, Rodrigo Sarmiento, Andrew Lawrence-King, David de Jesús, Rafael Palacios, Patricia Castillo, Caterina Camastra, José Antonio Guzmán, Crescencio Hernández, Braulio Caballero, Rodrigo Mendoza Toro, Diego Pérez Lombardini, Francisco Mendoza, Ricardo Gallardo, Charly Daniels, Pablo Chemor y Aydée Balderas. 🌿

A Miguel Cicero, que ha posibilitado que más clavecinistas giremos en torno al clave como si fuera una tarima. Por ser mi Cicerone en los caminos del son y del barroco. 🌿

A Juan Luis García por permitirme fandanguear con sus clavecines de alto vuelo. 🌿

A mi amigo Salvador Soto Dávila, maestro laudero, compañero de música, paellas y huapango. A él debo una rica perspectiva de los instrumentos históricos, su construcción, modos de uso, sonoridad, contexto. 🌿

A Lucas Hernández Bico, con quien tocaba el son de la Lloroncita. Por hablarme del barrocho antes de que lo pudiéramos nombrar. 🌿

A mis librereros: Enrique Fuentes Castilla (✝), Lucía y Luis Fraga, Efraín Sandoval, Don Álvaro (✝), Alexander Bruck, Lisbeth Zavala y Selva Hernández. 🌿

Al ínclito poeta Juan Pablo Jáuregui, por ser comparsa y abrazo de mi versería. 🌿

A Juan Carlos Arroyo Callejas, Juan Nepomuceno Flores, Sebastián Espinosa, Mario Mendoza, Juan Hernández, Lino Arroyo y Damián Meléndez, Quique Morán y la tropa de FragoSon, Ana Garray, Rogelio Morales, Ingrid Fueli, Amadeus Arteaga, Luis Eduardo López Corredor, Jacinta Barbachano, Álvaro Nieto, Omán Kaminsky, César Castellanos, Mario Salinas, Tarsicio Alcalá y Joseph Cabré, por tantos sones entrañables. 🌿

A los Soneros de Santa Catarina, Mariana Anzorena y Fidel Figueroa, por permitirme hablarles del barrocho. 🌿

A Carolina Lozoya por todo el apoyo y cariño prodigados hacia mí. 🌿

A Regina Espinoza y la Sanga Ceramista, por ayudarme a darle forma al vacío. 🌿

Laura Magriñá y Jesús Jáuregui me permitieron indagar en su fondo bibliográfico de la forma más generosa posible. Una charla en su casa desembocó en esta tesis. 🌿

A Alfredo López Austin (✝), a Norma Sánchez Merino y a lxs compañeros del Seminario de Cosmovisión Mesoamericana por el regalo de su presencia. 🌿

A la Senadora Rufina Panela, compañera de escritorio en pandemia: miau-miau. 🌿

A Renata Santamarina que me ha abrazado, acompañado y apoyado en el proceso de esta tesis. 🌿

A Eunice Padilla y Mitzi Meyerson, por creer en mí. 🌿

A Ketil Haugsand por sugerirme tocar el clavecín como la jarana. 🌿

A mis padres por darle cuerda a mis caminos barrochos. 🌿

DÉCIMAS

QUE EL AUTOR DEDICA
AL FINAL DE SUS DESVELOS



1.

De un imposible barroco
y barrocos *Ympossibles*,
de *Lloronas* inasibles
y lloronas que yo toco
todos los vientos invoco
para contar esta historia
de jaranas y memoria
que entre imposibles llorares
surgen posibles cantares
y del sonido, la gloria.

2.

Un nudo quiebra mi voz,
me imposibilita el canto.
Que cuando se atora el llanto
No lo saco ni con tos.
En fin, me dirijo en pos
del jarabe milagroso,
de un remedio vigoroso.
Que danzando en la tarima
lloran mis pies esta rima:
bailando logro reposo.

3.

Tantas noches se me pasan
entre sollozos y canto.
Luego tarde me levanto
y los ojos se me abrasan.
Éstos desvelos me cansan
pero no logro el sosiego.
A llorar regreso luego,
imposible es consolarme.
Luego vuelvo a desvelarme
y llorando apago el fuego.

4.

Luego me siento mejor.
Voy viviendo poco a poco.
Este camino *barroco*
ya me devuelve el color.
Después de tanto dolor,
en este libro que abrocho
ha vivido un son *jarocho*:
posible es ahora el final,
convierte al llanto en panal
y a este cantar en *barrocho*.

COI OACAN  CI V D A D D E M E X I C O
E M I L R Z A J E V L O M E L I  M M X X I I

Glossa sobre Los Ympossibles

Del Doktor Versailles (Emil Rzajev)

CDMX 2022

Dos ympossibles de muerte

Y el corazón se me parte.

Ympossible me es el verte

E ympossible el olvidarte

Malhaya quien dijo al hombre
No pasarás más tristezas.
Cuando encuentres las bellezas
De un querer que a ti te asombre.
Atesorando su nombre
Y amándose fuerte, fuerte.
Quién pensaría que la suerte
Le depare otro camino.
Tanto llanto en el camino:
Dos ympossibles de muerte.

Que de verse juntos, juntos,
Esos que tanto se amaron
Ahora que se separaron
Por muy diversos asuntos
Quedan suspenso cual puntos...
Qué tristeza el anhelarte,
Que constancia el extrañarte.
Tú que fuiste mi mitad,
Te llevas mi libertad
Y el corazón se me parte.

Un océano de por medio
Nos separa a cada instante.
Esta distancia es bastante
Para agravar mi remedio.
Que me faltes es asedio
Pues tantas ganas de olerte.
Y tan distante saberte,
Añoro más tus abrazos.
De ti me quedan retazos.
Ympossible me es el verte.

En el mundo hallo consuelo
En las flores, la bondad.
En el canto que hay verdad
Iré fecundando el suelo.
Va menguando mi desvelo,
Más el deseo de mirarte,
La ternura de nombrarte
Hacen dulce mi memoria.
Y que lo sepa la historia:
Ympossible es olvidarte.

Encomiástica escrita por Emil Rzajev a sus muy queridos interlocutores

Soneto laudatorio al eximio guitarrista Eloy Cruz:

✠ Cruz, que por la cruz empieza su nombre.
Él hoy la cruz ha tomado en sus brazos
Eloy prodiga a la guitarra abrazos
Rasguear antiguo que a este mundo asombre.

Pulsar las cuerdas al cantar del hombre
La voz humana de místicos lazos
Al compás de un son, percutiendo pasos
Alfabeto en mano, traza renombre.

Continuamente tu continuo embona
Si por cruz empieza y en cruz termina
Ilustres cifras tu número entona.

Por todas letras tu guitarra afina
Desde minuets hasta una valona
Plantando voces que tu cruz germina.

Soneto a Gonzalo Camacho, doctísimo doctor:

☞ De conversar con mi mayor estima
Afloran notas de mi ronco pecho
Para cantarle a quien el bien ha hecho
Cantando sonos, con sonrisa rima.

Entre huañtecos y sonera cima
Un huapanguear como florido helecho.
Lo que compartes nos acorta el trecho:
Para entender las asperezas, lima.

Entre tus textos entreveras sonos:
Para el que estudia ya es un apapaño,
Porque al leerte de contento exhalo.

La música que estrecha corazones
Ha tenido que rimar con Camacho.
Pues te agradezco la amistad, Gonzalo.

Otro, para el Dr. García de León, o bien, Tío Toño:

☞ Eres un León de mar, griego y barbado
Que nos enseñas a cantar la rima
Bordando historias junto a la tarima
Que nos escribe un poco de lo hablado.

Tantos son los encuentros que has amado
Que aquél oleaje de voces se encima.
Contrapunto de un son en la marimba
Zapateo del archivo guardado.

Porque tu prosa me exhala armonía
Para leerte me pongo hasta un moño.
Porque entre los mares hay dos Orfeos.

Volando cual garza, serás García
Tú no estás volteado, pero eres Toño,
Larga vida, Antonio: son mis deseos.

Soneto para la Dra. Adriana Cao-Romero, en gratitud por sus cuidados:

☞ De entre tus manos hilo vas pulsando
Para atender marfil de mis teclados
Has descendido a los oscuros hados
Y con lira triunfal surges sonando.

Mano gentil que cuida, va trinando.
Tus dulces voces aplacan enfados.
Para reunir a los menos pensados
Has de vivir por el mundo cantando.

Con el dolor de un molar no me dejes,
Con tu bondad que es más fuerte que maña
Y tu presencia que sabe a Romero.

Gloriosa Adriana que el hilo entretejes:
Del laberinto me libra una caña
Que alumbra el mundo con sonos y esmero.

Otro soneto, que en verdes maderas dedica el autor al Bachiller Ramón Gutiérrez Hernández, Sonero Mayor:

✂ Son de madera sus manos virtuosas
Fraguando sonidos que me reparan.
En este mundo en que pocos aran
Los surcos de músicas tan guísticas.

Las frutas del requinto son sabrosas,
Zapotes de la huerta que azucaran,
Unas vainas del árbol se preparan:
Guanábanas dulces y olorosas.

Que con tangueros enarbolas gozos
Entre las plantas tú has de ser Ramón
Para florear eres de los Gutiérrez

Son las maderas de árboles frondosos
Con su sombra tupida de limón.
Cuando muera quiero que ahí me entierres.

Por deporte, una décima a Jordi Savall, ilustre violagambista catalán y amigo del barrocho:

✂ Con jarana de arco tocan
Unos sonos exquisitos,
Las danzas de los negritos
Y los barrocos se alocan.
Que los conciertos se trocan
En algo que no está mal.
Una torta de tamal
Acompaña este fandango
Abarrocando hasta al mango
¡Salud, por Jordi Savall!

Haikú que dispone en afectos lo que me dijo Hugo de Rodas, ínclito pulsocuerdista, para iniciarme en las artes de la guitarra barroca o guitarra de cinco órdenes:

✂ Gaspar Sanz hizo
este Guitarra Fácil
En el barroco.

Décima al Claveciniŝta y virtuoso del Panderero Jarocho, Miguel Cicero:

☛ Mi querido Cicerone
Que has rondado los fandangos
Me acompaŝas entre fangos
Y una que otra diversione.
En el aire las compone
El que va cargando el clave.
Se las sabe o se las sabe
El que lo carga con él.
Es mi querido Miguel
El que hace trinar al ave.

Cuarteta laudatoria a la gran sonera Laura Reboloso

☛ Entre el arrullo de un ave
¿Quién me acuna en su rebozo
Con esa voz tan süave?
Esa es Laura Reboloso.

Décima al sonero, laudero y artífice de jaranas de altísimo vuelo, Anastasio Utrera Luna.

☛ La bocona o vozarrona
Es la leona sin igual.
Para comida es la sal,
Pa llorar es la llorona.
Rojo cedro es la persona,
De sonido es la madera,
Una jarana llanera,
De la luna, el apapacho
Para cantar junto a Taŝo,
Hermano de los Utrera.

Otra para Wendy Cao-Romero, o también Wendy Utrera.

☛ Buen-dí-a el que nos miramos
En la compu para hablar
De instrumentos y gustar
Esas músicas que amamos.
Aunque virtuales sonamos
Hay algo que me provoca
Y se me hace agua la boca.
Entre trastes amarrados
Bigotes abigarrados,
Es la jarana barroca.

Para Gilberto Gutiérrez, gran promotor del son jarocho y versador:

☛ Entre sonoras versadas
Acompañas mis cuidados.
Sonarás en todos lados
Con tus palabras aladas.
De cadencia, marejadas:
Prefiero morir despierto
Gritando lo que es muy cierto
Porque también eres franco
¡Que me encanta Mono Blanco!
¡Que vivas mucho, Gilberto!

Para el Doctor Antonio Corona Alcalde (✕) (Q.E.P.D.) por su tiempo y conversación:

☛ Muy estimado doctor:
Que me pesó la noticia
Y me inundó la tiricia
Y me constriñe el dolor.
Es tu memoria mejor:
Tu camino no fue en balde
Pues tu trabajo respalde
Lo pleno de tu persona.
Es de flores tu Corona:
Del barrocho eres Alcalde.

Otra décima en gratitud del trabajo, versada y sonido del ilustre Enrique Barona:

☛ Hay una cosa muy sana
Que te quiero agradecer.
Porque provoca placer
Verte bailar a La Iguana.
Carcajada de campana.
Vozarrona de repique.
Ponle ñhile del que pique,
Que si quema el paladar
Será para celebrar
Las versadas del Enrique.

Décima que ilustra las maneras con que tañe Leopoldo Novoa al fruto de sus manos:

☞ **No-vo-a** pedirte consejo
Porque un día ya me dijiste:
“Si tu jarana trajiste,
Mejor cuélgale un espejo”
Sin Continuo no te dejo
Y haré un bajo de arrebol
Tan radiante como el sol
Tan floridas sus figuras
Que bajeas cual travesuras
Los flejes del marimbol.

Otro decimón para el artífice Loredo, Alejandro, de las de arco jaranas y similares.

☞ Quién diría que la jarana
Es pariente del *dessus*.
La Coatlicue, de Jesús,
Yoloxóchitl, de Ana.
La tarde, de la mañana
Son espejos y remedo,
Yo lo miro porque puedo,
Más no puedo construir
Y una le voy a pedir
De sus Violas a Loredo.

Último soneto, en loa de Patricio Hidalgo, su versada poderosa y su meliflua voz.

☞ Al Patricio de todos mis sonidos
Le dedico una carta encantadora
Gratitud que tu canto me mejora:
Enternece hasta máximos quejidos.

Son tus versos de númenes salidos
Son tus voces palabra que atesora
Tus canciones, morada donde mora
Y abrigo para todos desvalidos.

Tienes lengua de Orfeo enternecido
Hidalgo de campales belicosas
Es tu canto camino y porvenir.

Y que sigas cantando yo te pido:
Rumbero de canciones prodigiosas,
Al mundo ayudas a menos sufrir.

Índice

AGRADECIMIENTOS:	5
DÉCIMAS	9
GLOSSA SOBRE LOS YMPOSSIBLES	10
ENCOMIÁSTICA ESCRITA POR EMIL RZAJEV A SUS MUY QUERIDOS INTERLOCUTORES. ..	11
PRÓLOGO: AL PIE DE UN VERDE LIMÓN.	19
INTRODUCCIÓN: EN FIN VOY A COMENZAR	19
ANTECEDENTES: ANTENOCHES A MEDIANOCHE	19
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: DICEN QUE NO NOS QUEREMOS.	22
<i>Preguntas de investigación</i>	23
<i>Hipótesis</i>	23
OBJETIVOS: PONERLE PUENTE A LA MAR	23
JUSTIFICACIÓN	24
MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	24
<i>Transculturación sónica y transculturadores</i>	24
<i>Macondismo y Barroquismo</i>	27
<i>Ciudad Letrada</i>	28
<i>Purificación de la episteme</i>	30
<i>World Music y Early Music</i>	31
<i>Escena Musical: los caminos del barroco</i>	32
<i>Etnografía y Reflexividad</i>	34
<i>Estructura sonora como estructura social</i>	36
<i>Violencia Simbólica</i>	36
<i>Análisis musical</i>	37
<i>Sobre la etnografía digital</i>	38
ESTADO DE LA CUESTIÓN	40
<i>Estado del Arte sobre lloronas</i>	42
<i>Alcances historiográficos de la tesis</i>	47
CAPÍTULO 1: LA ESCENA BARROCHA SEGÚN SUS MISMOS ACTORES	48
PREÁMBULOS DE LA ESCENA BARROCHA	48
<i>Contexto de la escena de música antigua s. XX</i>	49
<i>La HIP o “seguramente así sonaba”</i>	50
<i>La música antigua en México: ¿Dónde está el Bach novohispano? (La mirada a Europa)</i>	50
<i>La caja del tiempo: El código Saldívar 4. ¿Vemos son barroco en los jarochos o son jarocho en el barroco?</i>	51
<i>Contexto de la escena jarocho s. XX</i>	54
<i>Folklorismo, “La Mona” y el resurgimiento del son jarocho campesino en la Ciudad de México</i>	60
EL BARROCHO ANTES Y DESPUÉS DE 1992	65
LA ESCENA BARROCHA DESPUÉS DEL 2000	77
LA ESCENA BARROCHA DEL 2012 A LA ACTUALIDAD	83
CAPÍTULO 2: ANÁLISIS MUSICAL DE LLORONAS E YMPOSSIBLES	90
CASO DE ANÁLISIS MUSICAL	90
METODOLOGÍA	90
CRITERIOS DE ANÁLISIS	91
CRITERIOS DE SELECCIÓN DE CORPUS	92

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN.....	93
CASO DE ANÁLISIS: ENTRE LLORONAS E YMPOSSIBLES	93
<i>Modelo 1 “Lloroncitas de Tlacotalpan” Jarochas y Barrochas.....</i>	94
<i>(Paréntesis sobre Los Ympossibles).....</i>	121
<i>Siguen las “Lloroncitas de Tlacotalpan” Barrochas</i>	130
<i>Otros cinco modelos de lloronas jarochas con menos injerencia en la escena barrocha.....</i>	165
<i>Modelo 2: Llorona de Boca de San Miguel (Familia Vega) c.1984-2020</i>	165
<i>Modelo 3: Llorona de Boca del Río, Veracruz</i>	188
<i>Modelo 4 (y ¡modelo 5!): Llorona de Tuxtepec, Oaxaca o Ranchera (Mayoreada).....</i>	192
<i>Modelo 6: Llorona Istmeña en Son Jarocho</i>	204
RESULTADOS DE ANÁLISIS	206
<i>Resultados por modelo armónico</i>	206
<i>Tabla de Modelo 1 sin vínculo con el barrocho (1914-1995)</i>	207
<i>Tabla de Modelo 1 asociadas al barrocho (2001-2017).....</i>	208
<i>Tabla de Modelo 2 con y sin vínculos al Barrocho (1980-2020).....</i>	210
<i>Tabla de Modelos 3, 4 y 5 sin vínculos con el Barrocho (1975-2017).....</i>	211
<i>Tabla del Modelo 1 con patrones armónicos de piezas antiguas (Ympossibles, Vacas, Hachas, Romanesca y Folia)</i>	212
<i>Tabla de las Lloronas del modelo armónico 2, Boca de San Miguel, Los Payssanos y el Lamento della Ninfa.....</i>	213
<i>Tabla de los modelos restantes sin vínculo al barrocho.....</i>	214
<i>Líneas abiertas de investigación sobre lloronas</i>	215
CAPÍTULO 3: SOBRE LO NOVO-NOVOHISPANO Y LA ESCENA BARROCHA ACTUAL.....	217
DINÁMICAS DE LA ESCENA - PARTICIPACIÓN INSTITUCIONAL	217
CATEGORÍAS DE STEVEN FELD.....	218
COMPETENCIA	218
OCASIONES PERFORMATIVAS	220
<i>Algunos espacios sede del barrocho.....</i>	223
REPERTORIOS	224
<i>Repertorios involucrados en el barrocho.....</i>	226
LOS INSTRUMENTOS.....	227
LOS ACTORES.....	231
<i>Algunos actores partícipes de la escena barrocha y sus grupos</i>	231
CONCLUSIONES.....	236
<i>Diferencias y similitudes generales entre las escenas Jarocha, Barrocha y de Música Antigua</i>	239
<i>Tesis</i>	241
COLOFÓN.....	243
BIBLIOGRAFÍA	244
UN MEME DE REGALO QUE SINTETIZA MI SENTIR POR EL BARROCHO.....	250
ILUSTRACIONES CONTENIDAS EN LA TESIS.....	251

Prólogo: *Al pie de un verde limón*

Esta tesis es simultáneamente un estudio académico y una banda sonora (o una *playlist*). Su lectura se verá enriquecida en la medida en que se entreteja con la escucha de los ejemplos referidos. Serán los oídos del lector o de la lectora curiosa quienes juzguen la riqueza de este entramado. El origen de este proyecto surge ante dos contingencias: un goce superlativo al hacer tanto músicas históricas (léase barroco) como músicas conocidas como de tradición oral (léase son jarocho) y por la necesidad de un posicionamiento epistémico en el que puedan dialogar ambas. He tenido el privilegio de constatar en ambas orillas de este mar musical los procesos creativos e intercambios que las hacen vivir y multiplicarse. La única certeza posible en torno a estas músicas es su constante dinamismo: cualquier pretensión de estatismo, encasillamiento o purismo las aniquila. Espero con este trabajo compartir mi punto de vista con ustedes, lectores, lectoras, como si compartiéramos un instante junto a la tarima de un fandango, asistiendo juntos a un concierto, en una larga sobremesa o en un encuentro callejero. Ojalá esta parte de la enunciación resulte en un diálogo: si no alcanza a ser conmigo, que la respuesta contribuya a modos de escucha más horizontales y a desdibujar las fronteras entre músicas orales y escritas. ¡Salud!

Introducción: *En fin voy a comenzar*

El son barroco es una escena musical surgida de la convergencia de otras dos: la del son jarocho y la de la música antigua (movimiento conocido también como *early music*). El barroco tiene su origen en ámbitos letrados y académicos en la Ciudad de México a fines del siglo XX. Ante diversos testimonios históricos se acude a las formas de ejecución de la praxis jarocho o popular como herramienta de interpretación a las músicas antiguas. En ese mismo intercambio, la interpretación del son jarocho se ha modificado en el contacto con las prácticas de ejecución e instrumentos de la música antigua, importando así una serie de prácticas relativas a la *early music*, como los instrumentos, el repertorio, etcétera. Por lo cual hablaré de una barroquización del son jarocho como *Barrocho*, que también deviene una jaroquización del barroco. Algunas de las expresiones *barrochas* son legitimadas y reproducidas por ámbitos letrados, apelando a nociones de autenticidad y tradición. A menudo estas expresiones configuran una nueva aproximación al repertorio “novohispano” y por tanto a su interpretación, la investigación (y a la estereotipación) del imaginario musical “novohispano” en una nueva escena musical.

Antecedentes: *Antenoche a medianoche*

El presente trabajo surgió en la confluencia de varias inquietudes personales. Primeramente mi gusto por la música antigua. Al ser intérprete de clavecín y viola da gamba, aunado a mis estudios de composición en la Facultad de Música de la UNAM, generé una visión de mundo peculiar en la que aspiraba a improvisar en “estilo de época” o componer “a la usanza”, como profundización en algunas músicas históricas europeas. Por otra parte, desde el ámbito familiar me han atraído tradiciones musicales orales de México en las que

la improvisación tiene un papel importante en el desarrollo del discurso musical, dancístico y lírico¹. Entre ellas se encuentran el son jarocho y el son huasteco, los cuales he aprendido a ejecutar en círculos amistosos, clases y fiestas. En las idas y vueltas entre estos dos mundos, algunos amigos y maestros me señalaron una serie de parentescos entre ambas orillas del espectro, especialmente al proponer los sones en México como herederos directos de la música barroca iberoamericana. Así mi interés se volcó en indagar las posibilidades de encuentro entre estas esferas de mi predilección que antes me habían parecido distantes, pero se develaban emparentadas en la médula.

Entre mis primeros contactos con este diálogo fue al oír el disco *La guitarra en el México Barroco* (Villey, 1996). En él la guitarrista Isabelle Villey interpreta piezas para guitarra de cinco órdenes del Códice Saldívar 4 (aproximadamente del año 1732) acompañadas por Enrique Barona a la jarana jarocho y a la quinta huapanguera. Dicha interpretación se acompaña de la producción musical e investigación de Antonio Corona. Éste código y algunas historias tramadas sobre su contenido, así como la anécdota de su hallazgo en Guanajuato en 1943 por Gabriel Saldívar se han convertido en una especie de mito fundacional para la comunidad de música antigua en México que permite desviar la mirada de los testimonios de música religiosa y volcar la atención en música cortesana/popular. En ese CD, se trataba de enfatizar el parecido entre varios de los sones de rasgueo barrocos contenidos en el Códice con algunos sones tradicionales de diversas regiones mexicanas. El énfasis se realizaba acompañando algunas de las piezas con la jarana y la huapanguera. Más adelante escuché otra grabación llamada *Laberinto en la guitarra: El espíritu barroco del son jarocho* del Ensamble Continuo (2004) (ahora Tembembe), que sigue la línea de trabajo de Villey, Barona y Corona. En ella conviven piezas preservadas en manuscritos antiguos (nuevamente el Códice Saldívar 4 además del Códice Saldívar 2, que es un método de cítara de Sebastián de Aguirre, s. XVII, presuntamente novohispano) junto con sones jarochos de tradición oral viva. Este imaginario sonoro acompañó mis intereses de compositor e intérprete musical durante muchos años, situándome poco a poco también como parte de esta escena —que en ese entonces no había ubicado como tal—, es decir con un pie en la música antigua y otro en el jarocho o en otras músicas vivas populares.

Más adelante deseé profundizar en el tema a través de una investigación formal, para la cual sentía la necesidad de otro tipo de formación y un marco teórico distinto que permitiera entender los fenómenos de músicas que se transforman en el tiempo y el espacio, pero

¹ Me refiero a la poesía lírica. Siguiendo a Magrit Frenk en el Cancionero Folklórico de México: “poesía no narrativa... canciones no narrativas, tanto en México como en los demás países de habla hispánica (y portuguesa)... compuestas de estrofas más o menos independientes unas de las otras, que se asocian muchas veces al azar, que se suelen cantar con melodías de canciones diferentes y que, aún cuando sólo pertenecen a una canción determinada, no quedan sujetas a un orden definido. [...] En la canción lírica la unidad es casi siempre la estrofa o la copla. [También] hay canciones que tienen un repertorio más o menos preestablecido de estrofas, y éstas pueden estar relacionadas de alguna manera: por su temática general, por una tónica común (humorística, por ejemplo), por un *leitmotiv* (que puede ser, digamos un nombre de persona), por un añadido del tipo de “cielito lindo” o “zamba que le da” [tal es el caso de nuestra llorona] o un estribillo o de alguna otra marca. [...] La música es el elemento que da unidad a cada canción. Podemos decir que una canción es primordialmente una determinada melodía. La música de una canción puede variar —y aún cambiar totalmente— de una región a la otra; pero dentro de cierta área geográfica la gente identifica la mayoría de las canciones por la melodía con que allá se cantan, mucho más que por las estrofas que suelen integrarlas.” (Frenk, 1975, págs. xvii-xix)

que perviven. Así fue como elegí acercarme al Programa de Maestría en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, al área de Etnomusicología, en pos de las herramientas que pudiera ofrecerme y así tratar de dar forma a mis conjeturas. Al iniciar la investigación dentro del Programa, el objetivo era estudiar las expresiones musicales denominadas lloronas o lloroncitas en México, ya que es una de las piezas que más me gustan del repertorio jarocho y que se vincula frecuentemente con músicas antiguas (usualmente con la pieza *Los Ympossibles*, del código Saldívar 4) o con lamentos del siglo XVII, asignándole un pasado barroco. Me propuse investigar las lloronas, inspirado en los trabajos de la Dra. Lénica Reyes Zúñiga sobre peteneras (2011) y sobre malagueñas (2015) y del Dr. José Miguel Hernández Jaramillo sobre jarabes (Hernández Jaramillo, 2017), trabajos donde se ahonda en el perfil histórico y sistémico de dichas músicas, con el fin de averiguar si esta conexión con lo antiguo de la lloroncita y su presencia en varias regiones podía ser explicada, aplicando al igual que ellos, el concepto de sistema musical de transformaciones (Camacho Díaz, 2007) es decir, si realmente estaban relacionadas con los lamentos del s. XVII, no sólo musicalmente, sino social e históricamente. Así mismo, planteé la posibilidad de compararlas con aquellas músicas europeas barrocas englobables en el término de “Lamentos” que compartieran la estructura armónica obstinada y el carácter de su lírica.

Esto resultaba un plan de trabajo bastante ambicioso para el lapso de una maestría, especialmente porque, al hacer una búsqueda documental inicial, no encontré investigaciones monográficas previas que fueran alusivas a las lloronas, por lo que el trabajo correspondiente debía ir un paso atrás y construir una base para después consolidar la investigación. Así, me sorprendió una fuerte ausencia de fuentes documentales antiguas que hicieran referencia a la llorona en los siglos XVIII o XIX. No apareció ninguna partitura; sólo una mención en un acta de prohibición en Oaxaca en el siglo XVIII tardío (León Portilla, 1989) señalada amablemente por el maestro Eloy Cruz, quien tiene un lugar importante en esta tesis. Tal ausencia de información me forzó a dejar de lado las músicas antiguas, y las hipotéticas lloronas barrocas o decimonónicas, para perfilar un sistema musical relativo únicamente a las lloronas y lloroncitas interpretadas, grabadas y escritas en los siglos XX y XXI en México.

Hablar de cada variante regional involucraba un desafío en sí mismo. En cuanto a la llorona istmeña, los documentos la mencionaban como parte del repertorio que acompaña las fiestas en el Istmo de Tehuantepec y a la par era evidente el fenómeno de su *cancionificación* y estatismo desde los años 40 mediante la radio y las grabaciones ciudadinas. Respecto a la variante jarocho, hay una gran diversidad de patrones armónicos para su acompañamiento, con los que es indistintamente ejecutada por varios conjuntos de son jarocho; también sigue asociada a la fiesta y al fandango, aunque se ejecute poco, y es notable la presencia de discursos en torno a ella que la relacionan con la música antigua o barroca. De la variante de la región huasteca fue también sorprendente una carencia casi absoluta de fuentes documentales que la mencionaran más allá de las excelentes grabaciones de campo mismas, donde músicos y versadores hacen gala de su inventiva. También apareció por sorpresa en una fiesta ciudadina una lloroncita de Costa Chica, que se reportó que era cantada por Oscar Chávez, sin más información. Ante tan abrumadora diversidad de casos contemporáneos parecía prudente abordar únicamente uno de ellos.

Durante el curso de la investigación los seminarios del primer semestre de la maestría fueron fundamentales para la articulación de esta tesis y su nuevo tema. El seminario de

“Culturas Musicales de México” impartido por la Dra. Lénica Reyes Zúñiga y los Seminarios de investigación y “Análisis de la música en la cultura” impartidos por la Dra. Lizette Alegre me permitieron tener acceso a textos como *Transculturación Social* (2012) y *Macondismo* (2005) de Ana María Ochoa y adquirir otras herramientas conceptuales propias del campo de la etnomusicología, así como poder hacer lectura crítica a los discursos canonizados en torno a la música mexicana, entre otros temas. Fue gracias a este aparato teórico y las discusiones sostenidas en los seminarios que me percaté que ciertos discursos sobre el origen o consolidación de los sones jarochos (especialmente en este caso la lloroncita) son construidos desde ámbitos letrados y académicos ciudadanos, generando poco a poco en la Ciudad de México dinámicas y prácticas inherentes a lo que se conoce como una escena musical particular, de la que yo ya formaba parte. Me percaté de una escena paralela y distinta a la del son jarocho, que intuí que cabría denominarla bajo el término *barrocho*². Finalmente, definí que debía de investigar las implicaciones de este *insight*, pues sólo de esta manera podría comprender mi inquietud inicial.

Planteamiento del problema: *Dicen que no nos queremos*

El objeto de estudio de esta investigación es la escena musical que denomino *Barrocha*, retomando un término proveniente de los mismos materiales producidos por agentes que forman parte de esta escena. Dicho término émico proviene de las notas al CD *Laberinto en la guitarra* (Continuo, 2004). Me centro en investigar cómo se configuró, qué actores sociales la conforman, qué dinámicas y discursos producen y en verificar si sus prácticas se diferencian del son jarocho identificable como tradicional. Pretendo estudiar esta escena principalmente en la Ciudad de México al ser sede de instituciones académicas donde frecuentemente se dan conferencias, conciertos y clases en torno al barrocho. Muchos de los actores de esta escena viven o confluyen en la Ciudad de México. Los principales actores que forman parte de esta escena han sido catedráticos y talleristas en instituciones como la UNAM, la Escuela Superior de Música del INBA, el Conservatorio Nacional, el Centro Cultural Ollin Yoliztli, El Colegio de México y El Colegio Nacional, por lo que la Ciudad de México y sus alrededores en la contemporaneidad son el área y tiempo por estudiarse. También tomaré en cuenta las expresiones de otros lugares de manera paralela, al ser el barrocho un fenómeno de carácter internacional, ya sea por ensambles radicados en el extranjero o por las giras de los proyectos involucrados. De este modo, indago si los discursos generados a partir de la academia en torno al son jarocho y su historia, especialmente los generados en la Ciudad de México y sus instituciones legitimadas, modifican las prácticas de ejecución de este mismo. Para ello, elegí valerme de los sones de la lloroncita jarocho, asumiendo que mi búsqueda por relacionarla con los lamentos europeos y músicas antiguas respondía en buena medida a mi formación dentro de la escena de música antigua, condicionando inicialmente mi óptica sobre el son jarocho. Considero plausible analizar las diferencias entre la escena jarocho y la escena barrocha a partir del son de la lloroncita, por ser emblemático, de distintos modos, en ambos contextos. Así este trabajo es a la par, para mí,

² Esta palabra afirman haberla acuñado tanto Enrique Barona (Barona Cárdenas, 2020) como Antonio Corona (Corona Alcalde, 2021).

una reflexión sobre el son jarocho abarrocado o son *barrocho* y sobre la posibilidad de aproximación a las músicas de un pasado más distante desde el presente.

Preguntas de investigación

Por todo lo anterior, las preguntas eje que guían esta investigación son las siguientes:

- ¿Cómo se configura la escena musical barrocha?
- ¿Qué es y cómo se configura el son *barrocho*?
- ¿En qué se diferencia del son jarocho?
- ¿Quiénes son los actores que han impulsado y consolidado un discurso que lleva a la barroquización del son jarocho?
- ¿Se puede observar una diferencia en los modos de ejecución del son de la lloroncita a partir de estos encuentros?

Hipótesis

La escena musical del barrocho surge del encuentro entre las escenas de *early music* y la del son jarocho, generando una música híbrida a partir de transculturaciones sónicas, activando una serie de discursos y prácticas nuevas como fruto del encuentro.

Al aplicarse conceptos, dinámicas y prácticas provenientes de la música antigua al son jarocho y viceversa, se hacen múltiples reestructuraciones del ámbito sonoro y social, dígame transculturaciones, que generan una nueva escena: la barrocha. La escena se funda en categorías purificadas en torno a lo tradicional, lo histórico, lo original y a lo auténtico, compartidas en algunos ámbitos del son jarocho y en la música antigua.

A menudo una esfera letrada legitima ciertas versiones del barrocho, usadas para articular un nuevo imaginario sobre la música del pasado, legitimándolo y dándole visibilidad; operaciones que impelen una identidad contemporánea-barrocha. Es así como predomina una *barroquización* del son jarocho sobre una *jarochoización* del barroco. Esta última existe a manera de excedente en la escena jarocho, pero no suele formar parte de las expresiones legitimadas por la esfera letrada.

En la escena musical del *barrocho*, los discursos creados por los transculturadores construyen una historia y un imaginario que modifica la *performance* del son jarocho y de la música antigua. Tal es el caso de la interpretación de *la lloroncita*, que es parte medular de este repertorio barrocho y a la cual se adjudica un origen barroco. En la lloroncita existen diferencias de ejecución a partir de su mezcla o hibridación con la música antigua.

Dichas prácticas pueden abarcar desde la instrumentación, los modos de cantar, las coplas cantadas, la presencia o ausencia de baile, su alienación de la fiesta para presentarlo en conciertos o coloquios académicos, etc.

Objetivos: Ponerle puente a la mar

Indagar qué procesos intervinieron en la configuración del son barrocho; perfilar y describir en qué consiste el son barrocho diferenciándolo del son jarocho; identificar a los actores centrales que han posibilitado esta escena; y a partir de dicha información observar

si se ha modificado la ejecución del son jarocho de la lloroncita al entrar en contacto con la escena de música antigua.

Justificación

Esta tesis es pionera en estudiar y nombrar la escena barrocha como hecho social contemporáneo. Si bien otros estudios han abordado en distintos ámbitos las performatividades folklorizadas de la música antigua, no se había hecho una en específico del son barrocho. Parte importante del enfoque radica en incorporar el testimonio tanto de los músicos jarochos como de los intérpretes de música antigua que han jugado parte.

Marco teórico-metodológico

En esta sección presentaré los conceptos centrales que utilizo a lo largo de la tesis, como hilo conductor del discurso. El punto de enunciación desde donde investigo es ante todo desde la etnomusicología contemporánea en América Latina, embebida de las discusiones forjadas durante clases, tutorías y trabajos a lo largo de la maestría. En ello, parte primordial es un enfoque desde el método y oído etnográfico como punto de encuentro con el objeto de estudio y con uno mismo; también el giro lingüístico ha sido parte del proceso formativo; por último, el análisis de ejemplos musicales será involucrado para colorear la información recabada mediante entrevistas. Ante este tejido disciplinar deseo que la información recabada resulte en un texto rico para las personas lectoras.

Transculturación sónica y transculturadores

Uno de los conceptos centrales en esta tesis es el de **transculturación sónica**, planteado por la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa en su texto *Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America* (2012). Para ella la transculturación sónica es una reestructuración general de las prácticas y modos de significación y circulación de lo sónico (Ochoa Gautier, 2012, pág. 391), lo que quiere decir en este caso que la música y lo que ocurre en torno a ella articulan nuevas relaciones en lo social a partir de su inserción en contextos diferentes, cobrando nuevos significados. A través de esta constante reestructuración y resignificación en torno a lo sonoro, los discursos alusivos a su lugar de origen adquieren nuevas implicaciones tanto en la dimensión local, como en la nacional y en la global. Pero, para entender los mecanismos que posibilitan la transculturación sónica, hay que tomar en cuenta otros conceptos de los que se vale la autora³:

Entextualización: es la inscripción de un objeto sonoro o musical mediante su captura en un soporte físico o digital (escritura, grabación, etcétera). **Esquizofonía**: concepto retomado de Murray Schaffer (1969, pág. 43) proveniente de *schizo* (separación, división, como

³ Retomo la organización de los conceptos usados por Ana María Ochoa hecha por Laura Carolina Fernández Rueda, en su tesis doctoral “*Los olvidados*”: *El sistema musical campesino de San Vicente de Chucurí*. Dicha tesis es un ejemplo donde se usa el concepto de transculturación sónica en otro estudio de caso etnomusicológico actual. (Fernández Rueda, 2018)

en esquizofrenia) y *phonos* (sonido) que se refiere al acto de captura de los sonidos que permite hacerlos audibles en un lugar diferente al de su enunciación, mediante tecnologías como la grabación sonora, el teléfono, el radio, la televisión, etcétera. **Recontextualización sónica**: situación generada gracias a procesos de entextualización y esquizofonía que permite que los sonidos sean reproducidos en un contexto diferente al de su origen, adquiriendo significados nuevos. **Epistemología de la pureza o Purificación epistémica**: siguiendo a los autores Bauman y Briggs (2003) son mecanismos excluyentes, que al dar cuenta de la realidad delimitándola y canonizándola, dejan de lado ciertos aspectos que exceden o desbordan al lenguaje produciendo desigualdad social: de allí la “purificación”. Para Ochoa, a diferencia de Briggs y Bauman, la purificación epistémica no sólo es una forma de construcción de la desigualdad social, sino que también puede ser un terreno fértil para innumerables formas de articulación política que rebasan al mismo objeto sonoro entextualizado (Ochoa Gautier, 2012, pág. 399). Conuerdo con Ochoa, ya que en mi caso de estudio, si bien la enunciación de un barroquismo sobre el son jarocho es canonizada por una esfera letrada, algunas expresiones realizadas por los actores desbordan este imaginario purificado abarrocando ciertos rasgos de formas no canónicas del son jarocho, formas no legitimadas desde lo letrado, disputando también su lugar dentro de la escena.

Es así como la **transculturación sónica** se vuelve un producto de nuevas formas de apropiación, circulación, práctica y significación de lo sonoro, así como un tejido de articulación simbólica de alusión tanto a su lugar de origen como al de recepción y consumo (Ochoa Gautier, 2012, pág. 396). Para Ochoa, la función de estas reconfiguraciones de lo aural en un contexto global apela a lo local, donde se forja una identidad a partir de nociones de “autenticidad” (Ochoa Gautier, 2012, pág. 390). Así se han producido versiones purificadas y canónicas de música, inscritas en el rubro de folklore, a menudo una tensión entre lo local (lo no “urbano”) y lo metropolitano (Ochoa Gautier, 2012, pág. 396).

De este modo, retomando el concepto de Ana María Ochoa y trasladándolo al tiempo y espacio específico de mi tema de estudio, planteo que la escena del Barrocho es producto y productora de **transculturaciones sónicas**. Utilizo el concepto de transculturación sónica para estudiar lo que ha ocurrido en los últimos 30 años, aproximadamente, en la interacción del movimiento jaranero en la Ciudad de México con la escena de la *early music* o música antigua, llegada a México en los años 60.

A la luz de algunos testimonios históricos (mayoritariamente de los siglos XVII y XVIII) que refieren a prácticas musicales hispanas y novohispanas, se ha evidenciado desde ámbitos académicos y letrados la semejanza de dichas prácticas con el universo sonoro del son jarocho. Así, se ha generalizado que el son jarocho es el heredero “directo” de las prácticas musicales de la época “barroca”. Lo anterior genera una versión purificada del son jarocho, mientras que se reestructuran las formas de producción tanto de éste como de la música antigua mediante transculturaciones sónicas. Entre estas purificaciones e hibridaciones surge lo que entenderé como *son barrocho* y la escena barrocha.

Asimismo, quienes formamos parte de estos intercambios y reestructuraciones (intérpretes, investigadores y divulgadores) nos entenderé como **transculturadores sónicos**: todos aquellos involucrados en esta reorganización (Ochoa Gautier, 2012, pág. 396), ya que nuestras acciones y discursos (incluida esta tesis) intervienen en la constitución de una nueva configuración de sentidos y prácticas del son jarocho y de la música antigua, desde el plano de la ejecución musical hasta la elaboración de teorías en torno a ella.

Para Ochoa son de interés especial las implicaciones políticas de la transculturación y las epistemologías de la pureza en contextos postcoloniales. Especialmente el cómo las ideas asociadas a las músicas locales se reformulan y resignifican (Ochoa Gautier, 2012, pág. 396). A partir del concepto de transculturación, analizo los procesos de construcción de esta nueva escena tomando en cuenta las diversas entextualizaciones y recontextualizaciones a los que se ha visto sujeta su praxis. Pondré énfasis en qué modificaciones ocurrieron en las prácticas del son jarocho y de la música antigua en su confluencia: si es que hubo préstamos o intercambios no sólo de sus repertorios, también llamados *crossovers*⁴, sino de los actores de ambas escenas; si se han modificado estructuras musicales en ciertos sonos; si ocurrieron cambios en la interpretación, por ejemplo, el intercambiar ocasiones de ejecución de fandangos como fiesta colectiva (donde todos pueden bailar y hacer música) por conciertos o festivales (donde muchas veces la participación de la comunidad -en este caso, el público- se limita al baile, sin tomar parte en la ejecución musical). Otro gesto distintivo puede ser tocar repertorio de músicas históricas para guitarra barroca junto al repertorio jarocho. También observaré si hubo transformaciones en la instrumentación, entre otros aspectos.

Dentro de las purificaciones en torno a esta escena, existe por un lado, lo que los mismos soneros jarochos sotaventinos llaman “la tradición”, que apela a modos de producción musical inscritos en lógicas de oralidad, que se renuevan y auto-regulan, pero que conservan una censura interna que le da cohesión a lo que localmente se entiende como la expresión “original” del son jarocho. Dicha tradición que no está exenta de disputas e hibridaciones, como se ha evidenciado en las entrevistas con los actores de la escena. Por otro lado, en la música académica, la corriente de Ejecución Históricamente Informada, especialmente socorrida en la escena de música antigua, se esgrime para validar formas interpretativas apelando a la “autenticidad” y “originalidad” de las fuentes y formas interpretativas. Esta corriente se respalda en algunos testimonios históricos sobre cómo pudo haber sonado la música en el contexto donde fue compuesta, generando aproximaciones canónicas legitimadas desde la academia, dejando de lado el hecho de que las versiones resultantes de estas aproximaciones de carácter histórico a textos antiguos son necesariamente versiones provisionales y contemporáneas.

Las expresiones musicales producidas por los distintos ensambles y actores de esta escena son heterogéneas en cuanto a búsqueda sonora y estética, pero éstos comparten algunas afirmaciones sobre cómo se vincula el son jarocho con los sonos barrocos de rasgueo y las músicas populares o panoramas sonoros de tiempos del virreinato de Nueva España. Tanto en la música antigua⁵ como en el son jarocho se formulan discursos que apelan a la

⁴ Retomo el concepto usado por Rubén López-Cano: “[...] consideraremos el crossover o las referencias que quedan enmudecidas cuando un fragmento musical es apropiado por una escena o cultura musical muy diferente [...]” (López-Cano, 2018, pág. 99). “[...] existe un *crossover* o cambio de escena muy fuerte entre la música de origen de los materiales reciclados y la de destino. [...] ni el título ni en los créditos de autoría se reconoce la fuente del material reutilizado. [...] Son *referencias enmudecidas* (López-Cano, 2018, pág. 123). “En la mayoría de los casos el crossover supone la adaptación del repertorio al gusto de un nuevo público destinatario” (López-Cano, 2018, pág. 198)

⁵ Uso a lo largo del texto de manera indistinta *early music* y música antigua como sinónimos de la escena que se encarga de interpretar músicas europeas previas a la revolución francesa con criterios de la HIP (Historical Informed Performance), o EHI (Ejecución Históricamente Informada) (Guzmán Bravo, 2013, págs. 293-309).

“tradición” y en ambos hay una intención que observo como “rescate, recuperación, restitución, revaloración o conservación”. Discursos que ocurren al mismo tiempo que, en ambas escenas, hay negociaciones, búsquedas de innovación o actualización congruentes con la transformación del gusto musical de los tiempos.

Retomo dichas cuestiones para ahondar en mi problema de investigación: ¿Qué se pone en juego al vincular el son jarocho con música barroca? ¿Desde dónde se enuncian estos discursos barroquizantes? ¿Qué otras expresiones musicales quedan silenciadas a expensas de la gran visibilidad actual del son barrocho? ¿Qué imagen del pasado sonoro consolida y canoniza el barrocho? ¿Qué imagen actual da sobre la mexicanidad el barrocho? ¿Acaso un paisaje bucólico con músicos campesinos-letrados? ¿Acaso hay músicos que presumen de glosar diferencias a lo renacentista en los requintos jarochos? ¿Dónde queda inserta la negritud del jarocho en el barrocho? Más adelante se responderán a (algunas de) estas preguntas gracias al concepto de transculturación sónica.

Macondismo y Barroquismo

Otro de los planteamientos que me ayudarán a describir las prácticas de transculturación que ocurren en la escena barrocha es la noción de macondismo, planteada por la misma autora en su artículo titulado *García Márquez, macondismo and the soundscapes of vallenato* (Ochoa, 2005). Para Ana María Ochoa, el **macondismo** es una ideología celebratoria del realismo mágico como punto de vista sobre América Latina, tildando a esta región de indescifrable: se rebasan las posibilidades de ser capturada bajo cualquier forma de código como un lugar en el que sus propias contradicciones son su principal característica (Ochoa, 2005, pág. 207 y 208). Justamente el concepto refiere al papel de Gabriel García Márquez como transculturador, quien tomó parte en una narrativa de lo latinoamericano desde sus crónicas periodísticas relativas a los festivales de vallenato, hasta su novela *Cien años de soledad* (1968) y la romantización de carácter nacionalista ligada a Macondo, lugar figurativo donde ocurre la historia. Ochoa sostiene que García Márquez genera una estética del vallenato a través de sus escritos. En ellos lo delimita como un género musical inscrito en la agenda de proyectos nacionalistas ligados al folklore, paralelos y afines al boom literario del que el escritor formó parte. La estética relativa al vallenato en los textos periodísticos de García Márquez es validada y canonizada gracias al éxito de *Cien años de soledad*.

La médula del artículo radica en observar cómo se transforman los discursos letrados en torno al vallenato subsecuentes a *Cien años...*; la posterior validación y las modificaciones ocurridas en el mismo género musical luego de la asimilación de estas ideologías nuevas. Dichas ideologías y su transformación radican en que durante la segunda mitad del siglo XX pasó de ser considerada una música vulgar, campesina y de vagabundos a una validada tanto por los cánones del folklore delimitado desde lo letrado como los de la industria musical (Ochoa, 2005, pág. 210).

Considero pertinente poner en diálogo el concepto de macondismo con lo que nombraré como el **barroquismo** aducido al son jarocho, ya que desde un mundo letrado, a la luz de muchas concordancias históricas, se designa al son jarocho como heredero directo del son barroco o la música virreinal, como si se tratara de una cápsula del tiempo que no ha tenido convivencia con otras músicas y estuviera fuera de la contemporaneidad. Los trabajos

de los distintos miembros del ensamble Tembembe, entre otros, fueron pioneros en vincular al son jarocho con músicas del pasado, o usarlo como testigo de otras épocas. Más adelante su proyecto fue validado y canonizado al ser invitados a colaborar en el proyecto de *El Nuevo Mundo, Folías Criollas* del violagambista catalán Jordi Savall (2012). Él fungiría, por su reconocimiento internacional dentro del rubro de *early music*, como legitimador equivalente a García Márquez. En dicho proyecto, así como en los equivalentes de otros músicos, se exotiza y romantiza el barroquismo del son jarocho, al igual que otras músicas latinoamericanas actuales, como testigos vivientes del periodo colonial.

Retomando el hilo conductor del artículo de Ochoa, pretendo seguir una línea de pensamiento, o en sus palabras una *genealogía de auralidad*, constituida por intervenciones letradas que encauzan la ideología respectiva a ciertos géneros musicales, en este caso de lógica oral, recontextualizándolos, especialmente ubicando e identificando dichos géneros musicales como folklore y cuestionando qué lugares le corresponden o no dentro de la modernidad. Así enfatiza la autora el papel de la esfera letrada como depositaria de autoridad para la constitución ideológica en torno a la esfera oral (Ochoa, 2005, pág. 214).

A mi modo de ver es pertinente tomar estos mecanismos en cuenta, para así observar en qué medida estas categorías romantizan una otredad ajena a los proyectos de modernidad de Europa, generando relaciones de desigualdad a pesar de su carácter celebratorio, ya del realismo mágico, ya del barroquismo; o en qué medida esa misma “domesticación” de lo aural mediante lo letrado se ve rebasada con formas de creación e innovación musical.

Cabe reiterar que las expresiones musicales de carácter oral a menudo son percibidas desde la esfera letrada como “estáticas y reproductivas”, ancladas en el tiempo pasado, así negándoles su contemporaneidad y vigencia, ya que en el mundo escrito se asocia la creatividad a lo vanguardista y a la “novedad”⁶. Esta ideología evidenciaría una sintonía entre el barroquismo y el macondismo, pues dicha distinción hecha históricamente desde el mundo letrado es la encargada de valorar (o devaluar) las distintas expresiones musicales y así ubicarlas dentro de la modernidad letrada. Retomaré el concepto de **macondismo** para dar sentido al concepto que propongo en esta tesis como **barroquismo** para hacer alusión a los discursos que me parezca que están alineados con estas ideologías de purificación que repercuten en la forma en que ocurren las transculturaciones sónicas en torno al son barrocho.

Ciudad Letrada

Dentro de los encuentros que observo entre son jarocho y música antigua en la actualidad, ha resultado imperante traer a colación el concepto de ciudad letrada, desarrollado por el crítico literario uruguayo y pionero de los estudios latinoamericanos Ángel Rama. En su libro homónimo (*La ciudad letrada*, 1998 [1984]) narra un recorrido histórico sobre el papel que ha fungido la intelectualidad que maneja la letra escrita, usándola como herramienta de poder desde tiempos de las colonias españolas en América. Me parece relevante su descripción en torno a la ciudad barroca gestada como sede del poder y como modelo de orden desde inicios de los virreinos en América, porque encuentro pervivencia de dichas estructuras en las ciudades actuales, por ejemplo en la Ciudad de México. Considero que se

⁶ Me inspiro en el concepto de Culturas Musicales propuesto por Gonzalo Camacho para romper con la división entre tradiciones musicales de carácter oral y escrito (2009)

sigue operando bajo esta lógica y también dentro de la metáfora de la ciudad barroca como ciudad letrada, en el sentido de que quienes participamos de la música barroca académica, participamos de los códigos de una élite musical letrada. Primeramente Rama habla de una ciudad letrada en el centro de toda ciudad. Dicha **ciudad letrada** “componía el anillo protector del poder y [era] el ejecutor de sus órdenes” (Rama, 1998 [1984], pág. 32). Usualmente estaba compuesta por “religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían [...] un país modelo de funcionariado y burocracia” (ídem). Rama enfatiza el papel de la Compañía de Jesús como “grupo social especializado” que ayudaría a cumplir la “misión civilizatoria” de las colonias, como un proyecto de ciudad ideal únicamente posible gracias al lenguaje (pág. 31 y 40).

Mediante un investimento “sacerdotal” incuestionable, la esfera letrada ocupó un rango elevado dentro de la sociedad, obteniendo una parte abundante del caudal económico emanado de la explotación de indios y esclavos. También resalta que la clase administrativa y burocrática no estuvo exenta de generar modelos culturales que conformaron (y conforman) ideologías públicas. Su uso y dominio del lenguaje simbólico de la cultura no sólo pone a la esfera letrada al servicio del poder, sino que también los hace dueños de un poder y depositarios de agencia.

Derivado de este uso de la palabra escrita como herramienta de poder y herramienta ordenadora, la “ciudad letrada” como concepto invita a observar tensiones actuales entre sociedades de carácter oral y de carácter letrado (aunque esta dicotomía nunca es absoluta). La supremacía de la ciudad letrada ocurrió en un contexto primordialmente urbano, donde sus integrantes eran los dueños de la letra en una sociedad altamente analfabeta, sacralizando la escritura como símbolo de poder (o de dominio y legitimación de lo simbólico) en la “tendencia gramatológica de la cultura europea” (Rama, 1998 [1984], pág. 37). Así el mensaje escrito fue eminentemente auto-legitimador, pero nutrido de la cultura tradicional, en operaciones de dominación y solvencia simbólica.

Especialmente en este trabajo viene a cuento hacer estas observaciones cuando involucra diálogos entre músicas de tradición oral y músicas letradas. El papel de la esfera letrada actual es fundamental en la constitución de una nueva escena, el barroco, en tanto que estudia y reinterpreta culturas musicales de carácter oral y cumple a menudo, de manera voluntaria o involuntaria, funciones de explicación, reorganización y legitimación de discursos en torno al son jarocho, ya desde el folklore o la música “académica” o institucionalizada. Sus discursos e interpretaciones tienen facultades transculturadoras, creando una escena nueva en torno a lo oral, pero a menudo desde lo letrado, deviniendo en modificaciones a las prácticas de dichas sociedades orales. Especialmente cuando los actores con investidura de saber son legitimados por su carácter letrado, sus discursos en torno al son jarocho son incuestionables.

El lugar preeminente que ocupa la escritura y el mundo letrado en los proyectos de modernidad a menudo genera operaciones de desigualdad social para quienes no comparten esos códigos. Como mencioné en mis objetivos e hipótesis, es de mi interés en este trabajo verificar en qué medida los discursos letrados en torno a los vínculos del son jarocho actual con la música barroca o novohispana modifican su interpretación y qué disputas se juegan en dichas afirmaciones. También en sentido complementario me interesa observar en qué

ámbitos los agentes que no entran en la lógica de lo letrado desbordan y subvierten estas estructuras.

Purificación de la episteme

Otro de los conceptos que utilizo en esta tesis es *purificación de la episteme* planteado por los investigadores Richard Bauman y Charles L. Briggs en su trabajo *Voices of modernity: Language Ideologies and Politics of Inequality* (2003). Para estos autores, a lo largo de los siglos el lenguaje ha sido el terreno por excelencia donde se ha diseñado y construido “la modernidad”. Para ellos, siguiendo a Bruno Latour, dicha construcción de la modernidad es en realidad una ficción en tanto que parte de la separación y encasillamiento del mundo en categorías pretendidamente puras. La búsqueda de esta pureza surge por una “aspiración a lo verídico” como mecanismo de justificación de superioridad simbólica por parte de una esfera letrada, usualmente en calidad de nomenclátor y organizador del mundo (Bauman & Briggs, 2003, pág. 300). Esta **purificación** oculta los continuos procesos de hibridación, apropiaciones y negociaciones de contacto entre estos dominios pretendidamente “puros”, redundando en construcciones de desigualdad social, marginando desde el lenguaje científico, literario o judicial a quienes no participan del mismo.

La pretendida pureza del lenguaje también invisibiliza el inherente carácter híbrido de cualquier dominio de la palabra. En las esferas letradas se usan las metáforas de pureza e hibridez desde el lenguaje, implicando que lo puro es lo comprensible, dominado y legitimado por la élite letrada y dominante, así como lo híbrido es aquello que escapa a la comprensión, encasillamiento o definición desde el lenguaje “purificado”.

En cuanto a formas de hacer música, también se han legitimado y discriminado continuamente dependiendo de su contexto. Esas músicas son discriminadas, convirtiéndose en abyectas por los oídos de la sociedad letrada o dominante, y son excluidas a través del lenguaje. A lo largo de este texto hablaré de músicas de esferas letradas y de tradición oral que conviven intrínsecamente mediante acuerdos y disputas, a menudo borrando barreras entre sí; las tensiones e intercambios generadas entre ellas están entretejidos en el lenguaje, algunas veces de manera evidente, otras de manera subrepticia.

Por tanto, es de fundamental importancia atender cuándo estas tensiones e hibridaciones, diferencias y similitudes, son purificadas al nombrarse en discursos legitimados, ya sea desde la academia o ámbitos de política cultural. El concepto de purificación de la episteme me permite preguntarme sobre estos mecanismos. En cuanto a las culturas musicales de tradición oral ocurren también purificaciones a través del lenguaje, delimitando, censurando y generando versiones canónicas de estos repertorios.

En el caso del son jarocho, tenemos purificaciones desde que fue censurado por la Inquisición (García de León & Rumazo, 2006, pág. 97) o elogiado por viajeros; purifican el son también las versiones capturadas y legitimadas por folklorólogos en el siglo XX, las difundidas por el cine y las industrias de grabación, las versiones de músicos ciudadanos, a la par de las censuras que regulan cuáles son las expresiones válidas del son jarocho ocurridas en medio de los fandangos y sus comunes intercambios y diálogos con otras músicas. En cuanto a lo que más adelante abundaré sobre las *world music* y *early music*, señalo que también ocurren purificaciones ya desde la enunciación de dichas categorías; más adelante ahondaré en ello.

World Music y Early Music

Me parece pertinente abordar algunos aspectos sobre las categorías de *world music* y *early music* y abundar en su importancia para construir mi objeto de estudio. Según la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa, la **world music** o “música del mundo” surge como una categoría comercial en 1987 en Inglaterra con fines de mercadeo (2003, pág. 30).

Dicha categoría permitía englobar a todas las músicas “que no sean pop, rap, rock y música electrónica de Canadá, Estados Unidos y de los países centroeuropeos” (pág. 34), o bien una serie de músicas locales de América Latina, Asia y África que emergían en los mercados de los países del Norte Global a través de la mediación de instituciones, compañías y músicos, también de esta región, esgrimiendo a menudo etiquetas de exotismo (pág. 32). Así generando nichos de mercado en el “primer mundo” para músicos provenientes de países del Sur Global.

Para Ochoa, las tensiones inherentes a tal categoría van desde la visibilización y generación de oportunidades para los músicos del “tercer mundo” y que así vivan de su creatividad, pero con la mediación de un aparato comercial complejo y asociaciones con músicos del “primer mundo” que sacan ventaja de las colaboraciones con los primeros, en una especie de extractivismo:

Como en el encuentro colonial, es el músico del primer mundo el que tiene la posibilidad de abrirle (o cerrarle) las puertas a los músicos y sonoridades provenientes de África, Asia o América Latina. El problema son los mecanismos desiguales de poder a través de los cuales se da ingreso a la industria musical y su reconocimiento a nivel mundial (Ochoa, 2003, pág. 31 y 32).

De esta forma la música proveniente de América Latina pudo circular mediante otros conductos que no fueran únicamente los legitimados desde el estado-nación, dando cabida a otras expresiones musicales que no formaban parte del imaginario de lo local por no haberse inscrito en las lógicas de patrimonio cultural (Ochoa, 2003, pág. 32).

Previo a la época de la *world music*, el son jarocho vivió recontextualizaciones durante el gobierno del presidente Miguel Alemán, quien lo usó como uno de sus estandartes de campaña. Así mismo, en la década de 1950, en apariciones en el “cine de oro” nacional se estereotiparon las músicas nacionales, entre ellas la jarocho. Otras recontextualizaciones del son jarocho ocurrieron alrededor de la década de 1970 en contextos ciudadanos, sumándose a los repertorios latinoamericanos con mensaje de protesta y de contenido social.

El son jarocho a la par de la *world music* ha sido parte de estas tensiones también que permiten adentrarse en sonoridades de lo local, pero con una redefinición de las relaciones de memoria con el lugar en un proceso llamado por Murray Schaffer esquizofonía, como se vio en el apartado de transculturación sónica (Ochoa, 2003, pág. 35 y 36).



En cuanto al concepto de *early music*, ocurre algo similar a la categoría de *world music*. Esta categoría también tuvo relevancia en la industria musical y discográfica donde se buscaba hacer una distinción de la música clásica, entendida como música de los siglos XIX y XX: orquestas sinfónicas, pianistas virtuosos, cantantes de ópera, etc.

Por **early music** entiendo una escena con postulados estéticos complejos que radican en una afirmación de “veracidad” histórica, apegándose en la medida posible, a la evidencia remanente de los siglos pasados (en el caso del barroco ss. XVII y XVIII) para generar una hipótesis performática sobre el ideal sonoro del compositor y el contexto en el que originalmente esa música sonó. Frecuentemente los repertorios abordados por la escena de música antigua abarcan música europea del medioevo hasta el periodo previo a la revolución francesa, aunque cada vez con mayor regularidad se abordan interpretaciones de músicas más recientes bajo ópticas historicistas.

Para Lawson y Stowell (Lawson & Stowell, 1999), citando a Taruskin, la perspectiva histórica de la música, contrario a lo que parece, es en realidad el estilo más moderno de la actualidad. Es a través de sus aspiraciones, el uso de fuentes históricas, instrumentos réplica, etc., que se pretende recrear el contexto en el que la música sonó; empero los testimonios que nos llegan del pasado, son forzosamente fragmentarios (pág. 155). Hasta hace unos años, el grueso de la escena optaba por subordinar sus interpretaciones a la ficción de veracidad de un supuesto ideal estilístico, cuando, al pasar el tiempo, se ha vuelto más relevante la visión individual del intérprete que persiga formas convincentes para el público actual de ejecutar la música (pág. 157). A mi parecer en estas lógicas de creación se ve inscrito el barroco.

Dando un paso adelante propongo la categoría de **early world music** en concomitancia con los proyectos de Jordi Savall; *Les chemins du baroque*, *Baroque nomade*; Tembembe; L'Arpeggiatta; Les musiciens de Saint Julien; Accordonne; Mare Nostrum; Constantinople; Capilla de Indias; Eblén Macari Ensemble; y Grupo Segrel, entre otros, que reúnen repertorios tanto de la música antigua como de las músicas del mundo. Es en este cruce donde las lógicas comerciales, las búsquedas estéticas y la posmodernidad generan esta amplia escena donde inscribo la particular al son barroco.

Escena Musical: los caminos del barrocho

En el son barrocho los actores involucrados tienen características muy diversas. Algunos provienen de ámbitos académicos y formación institucionalizada de la música, mientras que otros han sido formados de manera oral y empírica. Así resulta que tienen formas heterogéneas de aproximación a la misma música. La diversidad de actores, en cuanto a trasfondo formativo, posicionamiento estético, origen, etcétera, deviene en un entramado rico y complejo que difícilmente se percibe como unidad.

Por ende, para efectos analíticos retomaré el concepto de escena musical, desarrollado por Will Straw en su artículo *Cultural Scenes and the Unintended Consequences of Policy* (Straw, 2004). Para Straw, el concepto de **escena** sirve para designar determinados grupos que comparten actividades sociales y culturales, sin la necesidad de especificar qué rasgos delimitan al conjunto, permitiendo la conceptualización de una entidad flexible y variable (Straw, 2004, pág. 412). De esta forma, el concepto puede ser de utilidad al hablar de fenómenos que a primera instancia puedan ser difícilmente acotados, así que me permitirá englobar ciertas formas de sociabilidad musical que entiendo como escena barrocha en este estudio.

Siguiendo al autor, la facultad plástica del concepto de escena permite trazar nuevas relaciones en el mapa del territorio urbano, generando una lectura distinta del espacio en

función de cómo es ocupado por los actores, dando cohesión a espacios aparentemente aislados. (pág. 412). Gracias a este concepto, podré generar a lo largo del trabajo un mapa geográfico y conceptual de los lugares en que ocurren las interacciones del son barrocho, asociándolos a los actores y su flujo, invitando a leer a manera de tejido una serie de dinámicas e intercambios en lugares que no tienen relación aparente. Así podré esbozar cuáles son los circuitos culturales donde ocurre y converge el barrocho.

También, Straw propone que el concepto de escena es una forma de hablar de la teatralidad de la ciudad, literalmente, convirtiéndose en escenario donde la gente actúa o deviene (pág. 412), en este caso actúa o deviene barrocha. Si bien, el ejemplo que propone Straw es en torno a la escena *Disco* de la ciudad de Montreal, a mí me servirá para articular formas de apropiarse el espacio en la Ciudad de México, principalmente, de manera característica en el son jarocho, en la música antigua y en la convergencia de ambas escenas: la escena barrocha. La ciudad se vuelve escenario.

Los conciertos de música antigua, de son jarocho y son barrocho tienen mucho que ver con la idea de escenarios, aunque es pertinente señalar que en el ámbito ciudadano el son jarocho ocurre tanto en conciertos como en otro de sus núcleos performativos, el fandango. Por lo cual me surge la pregunta sobre si existen fandangos barrochos o tertulias equivalentes de música antigua. También los espacios de transmisión de saber y sociabilidad son parte de la red: talleres, escuelas y fiestas que desbordan la escena fuera de los escenarios.

Siguiendo al mismo autor, la emergencia de una escena deriva del exceso de sociabilidad generado en torno a intereses afines, dinamizando la vida cultural de las ciudades (pág. 412). Dicho excedente deviene en nuevas escenas que disputan su lugar dentro de la urbe mediante distintas formas de sociabilidad y consumo; una pugna por solventar mediante la música su propia existencia. En este caso, el son jarocho es ciertamente producto de la creciente comunidad interesada tanto en el son jarocho como en la música antigua, también en constante expansión. Así es como se genera también un grupo creciente, “un excedente” en palabras de Straw, que comparte el interés por el jarocho y lo antiguo.

Para Straw, la mayoría de las veces las escenas toman forma al margen de instituciones de carácter cultural que no dan abasto de todas las expresiones que convergen en ellas. De este modo sugiere que las escenas son una forma marginal a la institución, para asimilar todas aquellas expresiones excedentes en algún lugar de la urbe (pág. 416). Pero en el caso del barrocho, fundamentalmente se ha impulsado a partir del lugar institucional que ocupan varios de sus actores o a través de eventos que tienen lugar en un ámbito académico, así como en otros de carácter institucional de política pública. Ciertamente, no sólo las instituciones como la UNAM o el Museo de Culturas Populares fungen como un puente en la Ciudad de México con las comunidades de soneros jarochos y la música antigua, sino que también tienen lugar en espacios de carácter no oficialista, por lo que el barrocho ocurre igualmente dentro y fuera de lo institucional, pero considero fundamental el papel relevante de las instituciones en la consolidación de esta escena y que a través de ellas ha entablado diálogo con un público específico. Por último, Straw agrega que las escenas tienen la facultad de apropiarse de espacios en búsqueda de nuevas oportunidades de expresión y de sustento (Straw, 2004, pág. 419). Ciertamente, veremos en esta tesis que la convergencia de escenas que dan matriz al barrocho, permite así que la escena de música antigua ocupe algunos espacios donde ocurre el son jarocho y viceversa, produciendo en la escena barrocha un híbrido que apela a dos públicos diferentes y a uno naciente a partir de sus encuentros.

Etnografía y Reflexividad

Esta tesis pretende nutrirse de posicionamientos y herramientas característicos de la etnografía. Las herramientas principales del método etnográfico son el trabajo de campo, la observación participante y la entrevista a profundidad o no directiva. Fundamentalmente me sirvo de entrevistas de este tipo para el desarrollo de la investigación. Si bien, las características de delimitación temporal de este trabajo no permiten una inmersión tan profunda para llevar a cabo un trabajo etnográfico (en un rigor usual), me guío por estos preceptos para realizar entrevistas. Partiré de la metodología propuesta por la antropóloga argentina Rosana Guber en su libro *La Etnografía: método, campo y reflexividad* (2015). El concepto fundamental que retomo de su trabajo es la **reflexividad**.

Para Guber, este concepto opera en tres planos: en primer lugar, la reflexividad del investigador como Ser político y social; en segundo lugar, la reflexividad del mismo investigador en su cualidad de ente indagador –con la implicación de su aparato teórico y el diálogo con pares académicos–; y por último, las reflexividades de la población que estudia.

“La reflexividad inherente al trabajo de campo consiste en el proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente, -sentido común, teoría, modelos explicativos- y la de los actores o sujetos/objetos de investigación” (Guber, 2015, pág. 50).

Para la autora, la única forma de conocimiento posible dentro del marco de la etnografía se construye en la relación y diálogo surgidos a partir de la explicitación de las reflexividades de las personas investigadoras y de las personas con quienes se tiene interlocución (pág. 46). Al indagar de manera reflexiva en estas relaciones se pretende “diferenciar los contextos y [...] detectar la presencia de los marcos interpretativos del investigador y los informantes [surgidos] en la relación” (pág. 74). Así es como, a partir de “la conciencia del investigador sobre su persona y sus condicionamientos sociales y políticos” (pág. 45), aunado al contacto prolongado en el trabajo de campo con los sujetos a investigar, es que se construye y evidencia una visión de mundo, surgida a la par de la reflexividad de la población en su vida cotidiana; así se reaprende el mundo desde el marco interpretativo de los nativos, que es el fin último de la investigación etnográfica.

En el caso de este estudio, mi formación como músico y la convivencia que he entablado tanto con la escena de música antigua como con la del son jarocho (y sin saberlo, con la escena barrocha), me permiten compartir códigos de todas estas esferas y así ser parte de todas ellas. Esta cercanía podría obstaculizar al mismo tiempo el análisis de ciertos rasgos por naturalizarlos a priori. Esta múltiple pertenencia permitiría entender mi figura como la de un investigador “nativo”.

El punto de partida de esta investigación ocurrió cuando algunos de los saberes que yo daba por irrefutables se replantearon; por ejemplo en torno a una “continuidad” histórica entre músicas barrocas de lamento (Monteverdi y su bajo de *passacaglia*) con los sones mexicanos de *lloronas*.

A partir de lecturas y discusiones relativas a la etnomusicología contemporánea realizadas dentro de los seminarios del Posgrado, conceptos arriba mencionados, y al enfrenarme con lagunas que no permitían corroborar dicha continuidad, pude reflexionar sobre mi marco de referencia desde otros ángulos. Esta ausencia de hilos históricos continuos puso

en evidencia que un discurso que yo daba por hecho tenía una fuerte elaboración y sustento contemporáneo. Es allí donde encontré el nuevo tema de indagación de este trabajo.

Por ello, el mayor desafío que ha involucrado para mí el ejercicio de la reflexividad involucra desnaturalizar presupuestos que he dado por verdades irrevocables: finalmente, como señala Guber, condicionamientos de mi forma de entender el mundo, inherentes a mi propia historia.

Considero que una postura clave del oído etnográfico es la capacidad de asombro ante lo cotidiano, ante lo difícilmente perceptible. Sólo se puede acceder a este nivel de hilos ocultos ante un dispositivo de constante curiosidad hacia todo. El desarrollo de un oído y mirada etnográfica involucra una infinita capacidad de asombro incluso ante uno mismo. Es por ello que la indagación con las otras personas puede ser igualmente un área rica e insondable. En las entrevistas es cuando entran en diálogo los puntos en común y en desacuerdo de los interlocutores. Ante quienes considero mis pares puede haber también el asombro, distanciamiento y en el extrañamiento de mis propias categorías, ya que compartir una misma formación no garantiza compartir visión de mundo, incluso como músico partícipe de las mismas escenas e investigador respecto a las suyas.

En mi cualidad de investigador, ahora cuento con un aparato teórico y metodológico específico, enmarcado en el campo de la etnomusicología. Ciertamente, no todos mis interlocutores lo compartirán, pero es esta cualidad doble de investigador y músico partícipe de las escenas la que me confiere, a mi parecer, una mirada y una escucha peculiar para abordar el tema. Finalmente, los músicos e investigadores que participan en la escena barrocha tienen una diversidad de actividades y quehaceres que me son ajenos. El hacer consciente que esas diferencias de marco epistémico se han hecho presentes en las entrevistas, me invita a profundizar en sus puntos de vista y a generar un análisis más detallado de la información que me compartan. Espero, fundamentalmente, obtener de las entrevistas testimonios de cómo entienden los actores la relación entre son barroco y son jarocho en la contemporaneidad, así mismo averiguar si para ellos también existe una escena barrocha.

Adicionalmente, en un ejercicio de reflexividad considero preciso señalar mi condición de investigador y parte de la escena. Esta cercanía con el tema y la escena desde mi quehacer musical ha facilitado la guía de diversas temáticas, siendo muchos de los ejes del trabajo reflexiones inherentes a mi propia praxis musical. Sin embargo, cabe la posibilidad de que mi condición intrínseca a la escena no me permita ver en detenimiento ni explicitar algunas cuestiones que me hayan parecido obviedades y por ende las haya pasado por alto. En ese sentido cabe la posibilidad de que esta misma tesis padezca de ser demasiado Barrocha. Si bien explícito esta sombra de falibilidad, confío en que los ejercicios de reflexividad y el desdoblamiento de mis esfuerzos, aunados al diálogo constante con mi círculo de construcción de conocimiento, resulten en un trabajo donde predomine el aporte de claridades y puntos de apertura a futuras investigaciones. Seguramente mi posicionamiento como investigador de la escena abona a la afirmación y reproducción de la misma, otorgando posiblemente lugar a que más ocasiones performativas del barrocho ocurran.

Estructura sonora como estructura social

Dentro de los aportes de la etnomusicología contemporánea, como disciplina que estudia a la música como cultura o como hecho social, acudo en esta tesis a una categorización del etnomusicólogo estadounidense Steven Feld en su artículo *Sound Structure as Social Structure* (Feld, 1984) en la que propone seis “áreas amplias de indagación en la música como hecho social”. Ellas son: **competencia, forma, performance, ambiente, teoría, valoración y equidad**. A partir de estas categorías he podido organizar aspectos de la escena barrocha. Mediante su aplicación también me han saltado a la vista nuevos rubros a los cuales no había dedicado atención, como el considerar qué mecanismos legitiman en la escena a los actores para proponer ciertas performances y discursos. Tomar en cuenta las categorías de Feld me permite poner a consideración mis propias categorizaciones sobre la escena barrocha, generando un entendimiento más transparente al respecto. Como se vio en el apartado de reflexividad, también estas categorías me permiten inquirirme sobre mi propia discursividad en torno al barrocho. A lo largo del capítulo de descripción de escena utilizo algunos de los conceptos propuestos por Feld en dicho artículo para sistematizar y articular la información recabada en mi investigación.

Violencia Simbólica

Un concepto del que se hizo necesario abreviar a medida que este trabajo tuvo curso es la *violencia simbólica*. Acuñado por Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant en diversos trabajos (Bourdieu 1977, 1990, 2000; Bourdieu y Wacquant 1992, 2002) es retomado por Samuel Araújo y Vincenzo Cambria en *Sound praxis, poverty, and social participation: Perspectives from a collaborative study in Rio de Janeiro* (Araújo & Cambria, 2013) quienes lo identifican en prácticas musicales, por lo que uso el artículo de los últimos autores para mi trabajo. El concepto de **violencia simbólica** define aquel “poder que es ejercido por ideologías y discursos dominantes a través de la construcción y naturalización de una realidad negando y oprimiendo [cancelando] a los “otros” dominados dentro de una sociedad” (Araújo & Cambria, 2013, pág. 35). La violencia simbólica “se fundamenta en una negación, o falta de reconocimiento de la dominación en sí misma.

El nombre de violencia simbólica radica en la imposición de un velado “orden de las cosas” que se naturaliza como sentido común y silencia entendimientos alternativos de la realidad e impide que la gente se percate (y por lo tanto desafíe) la dominación a la que están sujetos” (ídem). Para el presente trabajo es de vital importancia observar ciertas formas de dominación que han ocurrido para hablar sobre el son jarocho y otras músicas calificadas como “populares” o “tradicionales” desde las posturas de otras músicas “académicas”, “cultas” o “clásicas” ya que estas últimas en su definición ya encierran una distinción violenta.

Así es como las adjudicaciones de una carencia o precariedad cultural, la negación de realidades alternativas y la suma de una capa de prejuicios tomados por verdades irrevocables inciden en una construcción parcial de la realidad. Frecuentemente en la investigación aparecieron formas de enunciación verticales entre estas músicas, entablando discursos velada y simbólicamente violentos sobre prácticas sonoras. Aunque resulta imposible erra-

dicar estas formas de dominación a partir de este trabajo, especialmente en estructuras profundamente enraizadas en la cultura colectiva, me parece que no está fuera de lugar señalarlas como un primer paso de distanciamiento y demarcación de ellas.

Si bien el proceso de reflexividad ocurrido en las entrevistas y encuentros con los actores posibilitaría justamente una dimensión del alcance y naturalización de las prácticas de violencia simbólica entre estas músicas y los discursos naturalizados por sus actores, fue hasta el proceso de escucha y transcripción de las entrevistas grabadas que me percaté que, durante la realización de las mismas, había pasado de largo ciertos lugares comunes que tal vez en ese momento no me habían resultado evidentes o tal vez no inquirí sobre ello por sentir que no era el momento adecuado para abundar en torno a esas categorías, privilegiando el curso de la entrevista en busca de otra información. Sin embargo, estos lugares comunes que refuerzan la violencia simbólica en muchos discursos ya me habían aparecido previamente en la prensa que escribe y ha narrado sobre la escena barrocha. Sirva este apartado y las acotaciones a lo largo del texto relativas a la violencia simbólica para contribuir al debate sobre estos mecanismos de dominación, que desde el sentido común constituyen una realidad discriminatoria y parcial de lo sonoro.

Análisis musical

Finalmente, esta investigación también detiene la mirada (y el oído) sobre algunos ejemplos sonoros con la intención de evidenciar algunos de los procesos recurrentes en la escena. Con estos objetivos he realizado análisis musical auditivo y escrito sobre distintas versiones de un mismo son. Los pormenores de dicho análisis son detallados en el capítulo 2. El caso de análisis elegido es el del son jarocho de la lloroncita que fue el hilo conductor de la investigación. Advertí que la presencia reiterada de este son invitaba a mirar al pasado histórico y a sus hibridaciones con músicas antiguas; en particular el vínculo con Los Ympossibles de Santiago de Murcia hizo patente la repetición de un signo que me fue guiando al indagar. Aparecieron innumerables versiones grabadas de lloronas jarocho y otras tantas identificables como barrochas.

Mi análisis comenzó con la transcripción e identificación de patrones armónicos sobre los que se canta la lloroncita, pues son el principal argumento para relacionar este son con piezas del repertorio histórico. Después, hice transcripciones de las melodías cantadas en coplas y en estribillos. Los perfiles melódicos y rítmicos han sido el centro de estas transcripciones. Igualmente agregué una indicación metronómica para evidenciar la transformación en su ejecución.

Un factor adicional a analizarse fue la forma de cantar la versada, o sea, la distribución en el tiempo de los versos: si se repiten, si se responden, etcétera. También tomé en consideración la métrica con que se cantan y si se repiten versos entre grabaciones de ensambles diferentes. A nivel estructural y discursivo también observé si se le vincula con piezas históricas y cómo se realiza el arreglo entre ellas.

En torno a lo interpretativo he indagado sobre la instrumentación utilizada, si se usan instrumentos jarocho, barrocos o barrochos. También las cualidades vocales han sido tomadas en consideración. Finalmente realicé una breve nota sobre las condiciones bajo las que fue auspiciada y realizada la grabación, profundizando en su contexto. Considero que

el aporte principal de estas transcripciones y análisis es que, al aglomerar de manera sistemática numerosas versiones del mismo son, se hacen evidentes algunas constantes que generan los signos de contacto con el barrocho. También da pie a futuras investigaciones que indaguen sobre estos repertorios.

Sobre la etnografía digital

Parte sustancial del presente trabajo fue elaborado durante la Pandemia de Coronavirus, entre los años 2020 y 2023. Partiendo de un punto de vista etnográfico, dicho evento conllevó ciertos retos y también ciertas ventajas para la presente investigación. Quizá el mayor reto de este tiempo (al inicio de la pandemia) fue volcar la atención al escritorio mismo en un periodo lleno de incertidumbres y desorientación física, mental y anímica, tratando de llevar un equilibrio entre la vida personal y académica.

En cuanto al proceso de investigación, se detuvieron los eventos musicales colectivos durante varios meses, situación que impedía una inmersión *in situ* de las actividades usuales de la escena. Sin embargo, el espacio virtual, que acogió tantos de nuestros quehaceres, se volvió depositario de materiales invaluable para la reflexión, diálogo y análisis. Siendo una ventana al mundo, el internet se sintió verdaderamente como un superlativo facilitador de recursos, sin los cuales este trabajo no hubiera sido tan fructífero como lo asumo.

Siendo la etnografía digital una disciplina nueva, el seminario impartido por la Dra. Lizette Alegre en las instancias del mismo Posgrado en Música de la UNAM fue un espacio de discusión y retroalimentación oportuno. Sin embargo, los casos específicos de estudio de cada integrante de dicho seminario conllevaron la solución creativa de las particularidades de los temas respectivos.

Para esta tesis me centré en la realización de entrevistas a actores y actrices centrales a la escena barrocha, amigos y colegas. Mi carácter de actor de la comunidad musical de la escena antigua y de la jarocha facilitaron la gestión de entrevistas a distancia, llevadas a cabo y videograbadas a través de la plataforma Zoom, ventana útil y metafísica que se convirtió en principal herramienta del encuentro. Esta herramienta nos facultó el don de la ubicuidad, reuniendo en mi escritorio en Coyoacán a gente que concurrió a las entrevistas desde Bremen, Alemania (Hugo de Rodas); el Puerto de Veracruz (Gilberto Gutiérrez); Xalapa, Veracruz (Ramón Gutiérrez); Coatepec, Veracruz (Wendy y Tacho Utrera), Minatitlán, Veracruz (Patricio Hidalgo Belli); Tepoztlán (Antonio García de León); Guadalajara, Jalisco (Alejandro Loreda) entre otros lugares y diversas locaciones de la Ciudad de México. Quizá también el tiempo del encierro propició aún una mayor disposición para entablar las entrevistas. Al menos personalmente, fueron un respiro a la distancia y al encierro.

De dichos materiales nutrí esencialmente el relato de construcción de la escena barrocha. También, en la entrevista con Ramón Gutiérrez Hernández surgió la posibilidad de registrar sus versiones de algunas lloroncitas diversas que forman parte del corpus de análisis musical de esta investigación. Esto me lleva a hablar de los repositorios adicionales de material audiovisual a los que accedí.

En tanto que la realización de grabaciones nuevas para el análisis también era *imposible*, analicé materiales disponibles en línea y de mi archivo fonográfico personal.

Principalmente abrevé de los recursos digitales de plataformas como YouTube y Spotify, con características muy diversas.

En YouTube tuve acceso a materiales grabados por diversas instancias gubernamentales y culturales que dejaron huella del barroco, por ejemplo, en videos del Festival Cervantino (un concierto de Tembembe en el templo de la Valenciana de Guanajuato, por ejemplo), o en otros países (Los Temperamentos en Bremen). Asimismo, dicha plataforma es guardiana de un valiosísimo acervo documental generado por lxs usuarixs. Un canal de máxima importancia para este trabajo fue el del Centro de Documentación del Son Jarocho, cordinado por Ricardo Perry Guillén, de donde extraje diversas lloroncitas que forman parte del corpus de análisis de esta tesis. Otro factor de interés de dicha plataforma es la facultad que otorga a lxs usuarixs a comentar en torno a los videos. Muchos comentarios en torno al pasado novohispano del son jarocho salieron a traslucir entre los mensajes que acompañan a las grabaciones analizadas. Allí hubo un campo etnográfico más amplio que queda para los alcances de algún trabajo futuro.

En cuanto a Spotify, me permitió acceder a materiales fonográficos “producidos” por instancias que los legitiman, como colecciones de disqueras (Discos Corasón, Urtext Digital Classics, Naïve, Alpha Classics, Alia Vox), que facilitaron mi conocimiento de una red artística y de producción musical de amplitud inusitada. Es notable la elaboración de una playlist de Spotify llamada Barroco Novohispano donde las músicas barrochas y su imaginario tienen un lugar preponderante.

Instagram y Facebook también se volvieron recursos interesantes al ser el espacio de difusión del trabajo de muchas personas involucradas en la escena: constructores de instrumentos, soneros, barrocos, fotos de jaranas barrochas, memes que hablan con elocuencia... en fin. Ambas redes sociales me auxiliaron para entablar diálogo con gente que aportó a la realización de esta tesis y a la obtención de material visual con el que la nutro.

La suma de estos recursos, junto con otros de calidad más tradicional (como los repositorios virtuales de la Fonoteca del INAH, mi discoteca y biblioteca personales, las librerías de viejo) formaron un entramado que invitaba a muchas lecturas posibles. La reiteración del estudio de estos materiales me invitó a aprender a leer estas fuentes digitales en calidad de textos, que me hablaban de rasgos performativos y musicales, y de la gente que crea nueva música, que piensa haciendo y compartiendo música.

Conforme las medidas preventivas respectivas a la pandemia se fueron suavizando, mi presencia en ensayos, conciertos, proyectos, fandangos, etcétera, confirmó y profundizó los saberes adquiridos por las vías digitales. Sin Internet y todos los recursos previamente enunciados, este trabajo se hubiera visto seriamente reducido. Sin la pandemia, seguramente este trabajo sería muy distinto.



Estado de la cuestión

Es importante señalar que sobre la escena barrocha no se ha escrito nada puntualmente. Existe un artículo que engloba diversas expresiones musicales que combinan la *early music* con músicas locales llamado *Performatividades Folklorizadas: Visiones Europeas de las músicas coloniales*, escrito por Javier Marín López de la Universidad de Jaén (Marín López, 2016). Este artículo fue encontrado al finalizar la investigación, por lo que no fue un punto de partida. Marín López hace un recorrido por diferentes grabaciones realizadas en Europa de repertorios de música colonial:

... grabaciones que, bajo el rótulo de *Latin American Baroque* o “Barroco Latinoamericano”, se caracterizan, básicamente, por la incorporación de timbres y técnicas vocales e instrumentales de influencia popular (voces sin impostación, amplio margen para la improvisación y el rasgueo, protagonismo de percusiones, etc.) junto a los propios de la tradición de la música antigua. (Marín López, 2016, pág. 293)

Marín López examina su corpus de grabaciones como una colección de ficciones construidas sobre el repertorio. De manera somera habla de los puntos criticables desde el punto de vista de la ejecución históricamente informada y desde las músicas que engloba como folklóricas. El autor centra su mirada en las músicas del repertorio colonial y los imaginarios que se construyen sobre ellas contemporáneamente. Para los fines de esta investigación queda como un referente dicho texto por usar de manera previa la categoría de *early world music* y por su reflexión en torno a la creciente presencia de estas expresiones musicales a partir de 1992. Marín López menciona varias de las grabaciones de mayor relevancia para esta tesis y las comenta (amplia o someramente). Marín López propone que dichas expresiones se han exacerbado desde un “interés casi fetichista de la cultura occidental por el Otro” (Marín López, 2016, pág. 293). Este autor no usa la palabra transculturación, pero describe algunos de los procesos transculturadores que operan en cada una de las grabaciones que reseña:

... más aún teniendo en cuenta que las grabaciones, como discursos complejos con la misma consideración crítica que otro texto, contribuyen a la creación de cánones interpretativos que, lejos de ser neutrales, revelan valores y actitudes que pueden operar subliminalmente como nuevas formas de colonialismo. (Marín López, 2016, pág. 294)

La diferencia de dicho artículo con la presente tesis radica en que la mirada está puesta en dos repertorios diferentes. Para Marín en una música colonial folklorizada y en mi caso en una música “folklórica” abarrocada. Marín tampoco usa el término escena y sólo reseña las grabaciones sin abundar en otros aspectos sociales de la producción de estas músicas.

Respecto al son jarocho existen numerosos trabajos publicados sobre su historia, performatividad, ritualística y repertorio. En ellos se enfatiza un tenor histórico desde lo documental o se abunda los testimonios de sus actores. En mi conocimiento ninguno de los trabajos escritos sobre la escena jarocho ha hablado hasta ahora de una escena barrocha actual.

A manera de fuentes documentales primarias he utilizado principalmente grabaciones sonoras y videos como punto de partida en el análisis musical. Dichas grabaciones están disponibles, en su mayoría, en internet. He abrevado de la Fonoteca del INAH, de YouTube, de Spotify, la revista La Manta y la Raya, entre otras páginas particulares, aunado a mi discoteca personal, construyendo un archivo digital propio en tanto que la pandemia de Sars Covid-2 ha invitado a trabajar con los recursos disponibles en línea. Igualmente, las plataformas que permiten interacción entre los usuarios también posibilitaron ahondar en los temas del barroco. Así como YouTube es un depósito de contenido audiovisual, los comentarios a los videos sobre barroco han sido una guía sobre la opinión común del público de estos repertorios. También en las redes de ciertos actores pude recuperar información relativa a sus conciertos, proyectos musicales, etcétera.

Otros textos que a menudo se toman en cuenta como estudios en torno al son jarocho los he entendido para fines de esta investigación como productos o productores del barroco. Es en buena medida que las fuentes escritas generan discursividades en torno a las músicas. Tal es el caso del estudio de carácter histórico-económico-cultural “El Mar de los Deseos” (García de León Griego, 2002) donde se enfatiza la vida cultural del caribe durante los siglos coloniales. Este tipo de reflexiones en torno a la historia del son jarocho han invitado a ver consonancias entre los testimonios de las músicas de siglos pasados con el son jarocho. La articulación de testimonios tan diversos en este libro posibilita la comprensión de macro-procesos culturales de difusión de la música en el área hispanohablante. Más en específico sobre el son jarocho y su espacio ritual a lo largo de la historia, también de su autoría, *Fandango*, escrito junto con Liza Rumazo (García de León & Rumazo, 2006) en el que se vincula al son jarocho con una tradición musical continua desde tiempos de las carabelas.

La formación de historiador y lingüista de García de León, a la par de su ejercicio como músico del son jarocho le posibilitan tener una rica narrativa personal en torno a estas músicas, al anecdotario y al olfato de entrever continuidades históricas producidas en estos siglos. En mi opinión sus textos han sido punto de partida de muchas exploraciones de paralelismos entre músicas históricas y músicas tradicionales, entre ellas el barroco.

Ricardo Pérez Monfort es otro investigador que ha estudiado el son jarocho contemporáneo y su configuración histórica. Sus trabajos como *La Virgen de la Candelaria y otros sones* (Pérez Monfort, 1996) y *Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco* (Pérez Monfort, 2000) exponen anécdotas sobre los espacios rituales del son jarocho y, por otro lado, narran los procesos de su mediatización durante el siglo XX. También las discursividades construidas en torno al son jarocho en sus textos han dialogado con las formas de producción actual del son; por ello también las he leído como productoras del barroco.

Desde el punto de vista de la musicología, el laudista Antonio Corona Alcalde ha producido textos donde reflexiona sobre la perspectiva barroca de los sones mexicanos. Entre sus textos, que han sido fundacionales en el barroco, se encuentran las notas a los discos *Música Colonial Mexicana* (Hermes, Grupo; Hinojosa, Carlos, 1993) y *La Guitarra en el México Barroco* (Villey, 1996), así como su artículo *The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque* (Corona Alcalde, 1995) han dado sustento académico a la escena barroca.

También dentro de las notas a grabaciones sonoras, las escritas por Eloy Cruz para el disco *Laberinto en la Guitarra* (Continuo, 2004); al disco *Nueva España* (Mare Nostrum, Tabush, & De Carlo, 2010); y a *Folías Criollas* (Savall, Jordi; Tembembe Ensamble Continuo; Hesperion XXI, 2012) han sido contempladas como producto y productoras del imaginario barrocho.

Se han escrito muchas notas periodísticas, como reseñas de conciertos, festivales, presentaciones de discos a nivel de crítica y crónica sobre esta naciente escena, pero nunca nombrándola como tal. En artículos del diario *La Jornada*, desde aproximadamente 1995 hasta la actualidad se ha reseñado y comentado el son jarocho escénico, así como algunos conciertos de música antigua que han sido icónicos en la vida nacional. Es en estos testimonios, aunado a las entrevistas, que he podido construir una historia de la escena barrocha en México.

Sobre la escena de música antigua en América Latina existe la tesis doctoral de Mélodie Michel, que aborda desde una perspectiva decolonial la construcción de los repertorios y discursos sobre música antigua en estas escenas periféricas al discurso centrado en Europa (Michel, 2021). Dicho trabajo, por su carácter panorámico, no contempla sub-escenas a la música antigua y por ende no aborda el tema del barrocho.

Estado del Arte sobre lloronas

No existe ningún trabajo previo relativo a los sones de la llorona o la lloroncita. Para esta parte de la investigación me inspiré en los trabajos sobre el son de la Petenera: *La Petenera en México, hacia un sistema de transformaciones* escrito por Lénica Reyes Zúñiga (Reyes Zúñiga, 2011) y sobre la Malagueña: *Las Malagueñas del siglo XIX en España y México: Historia y Sistema Musical* (Reyes Zúñiga, 2015), donde se aborda el estudio de estas piezas como fenómenos sistémicos y desde una visión trans-histórica. También fungió como referente el artículo de la misma autora sobre el Churripampli en colaboración con José Miguel Hernández Jaramillo: *El sonecito del churripampli. Un acercamiento a las prácticas musicales de las clases subalternas de finales del periodo colonial* (Hernández Jaramillo & Reyes Zúñiga, 2018). De este último autor también comparte la línea investigativa: *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (Siglos XVIII a XXI)* (Hernández Jaramillo, 2017). En sus trabajos se hace uso de análisis paradigmático musical para observar cuáles rasgos permanecen fijos en las transformaciones de las piezas estudiadas. En mi investigación no he involucrado este tipo de análisis, puesto que otros rasgos adicionales a la melodía, han posibilitado analizar las transformaciones en la ejecución de la lloroncita; en gran medida usé grabaciones sonoras como punto de partida (por la naturaleza de la escena y por el confinamiento 2020-2021) y en ellas analicé otros factores como la instrumentación, la forma de cantar los versos, los patrones armónicos con que se acompaña el son, el tempo de ejecución, etcétera.

Por otro lado, al no haber ningún estudio monográfico sobre el son de la lloroncita jarocho ha sido necesario recabar la información disponible sobre ella.

La información sobre la lloroncita jarocho proviene, en primer lugar de las entrevistas realizadas para esta investigación: (García de León, 2020); (Gutiérrez Silva, 2021); (Hidalgo Belli, 2021); (Gutiérrez Hernández, 2021), así como de algunos testimonios previos: (Hidalgo, 1979); (Palafox Méndez, 2020); (Zacamandú, 1995).

La transcripción más antigua de una llorona jarocho de la que disponemos está en el artículo: *Algunas apuntes sobre el folklore mexicano* (Wagner, 1927). A falta de transcripciones musicales de cualquier otra temporalidad, he podido disponer de versiones fono y videograbadas desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Aunque se enuncia como una generalidad que la llorona es parte de los sones que perviven desde tiempos del virreinato, ha sido notable la ausencia total de fuentes documentales previas al s. XX (previas a Wagner) que la mencionen o la registren en partitura, hasta el cierre de la investigación.

Ha sido más frecuente la mención y descripción de la llorona a partir del siglo XX en el contexto istmeño como son de Oaxaca. Estas menciones permiten contrastar esa información impresa sobre la versión istmeña con respecto de la información obtenida en entrevistas sobre la jarocho. La única mención que se hace a la llorona fue señalada amablemente por el Mtro. Eloy Cruz dentro de un edicto que prohíbe su ejecución en Oaxaca. En él se menciona a la Llorona (al menos en Oaxaca) como un baile lascivo con coplas del mismo corte. El edicto fue expedido en 1782:

“Don José Gregorio Alonso de Ortigosa, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica Obispo de esta Ciudad de Antequera Valle de Oaxaca y su Obispado, del Consejo de su Majestad Católica.

El desorden, que vamos a reprimir, y prohibir, ha sido siempre uno de los que más ha ejercitado la vigilancia y celo de los preladados de la Iglesia de Dios... Los bailes digo, y especialmente ciertos bailes lascivos, y llenos de abominación, indignos de nombrarse entre cristianos, que por sus canciones, gestos, movimientos, horas, lugares, y ocasiones, en que se ejercen, y frecuentan. [...] Pero siendo, como son, no sólo ocasionados a pecar, sino pecaminosos en sí, (sin que esto pueda ponerse en cuestión) los que llaman, *La Llorona; El Rubí; La Manta; El Pan de Manteca, o de Jarabe; Las Lanchas; El Zape; La Tirana; La Poblana; Los Temascales*, y otros, por lo lascivo de las coplas, por los gestos, y meneos, y desnudez de los cuerpos, por los mutuos y recíprocos tocamientos de hombres, y mujeres, por armarse en casas sospechosas, y de baja esfera, en el campo, y en parajes ocultos de noche, y a horas, en que los señores jueces no pueden celarlos. [...] Por las presentes prohibimos con grave y formal precepto, bajo pena de *excomunión maior* [...], los citados bailes de *La Llorona, El Rubí, El Pan de Manteca, o de Jarabe, Las Lanchas, El Zape, La Tirana, La Poblana, Los Temascales*, y otros cualesquiera personas de uno, y otro sexo, vecinos, estantes, y habitantes en esta ciudad, y Obispado, que se abstengan de ellos en público, o en secreto en las casas accesorias, zaguanes, en las calles, o en el campo. [...]. Dado en nuestro Palacio Episcopal de Antequera a veintiséis días del mes de agosto de mil setecientos ochenta y dos años. Quedándose con copia cada cura, para publicar este edicto, y fijando un tanto en la puerta de la iglesia se enviará al curato siguiente.

El Obispo de Oaxaca.”

Archivo General de la Nación. *Papeles sin clasificar*. (León Portilla, 1989, págs. 416-418)

De este rico panorama podemos entrever que la llorona en Oaxaca se interpretaba en un contexto festivo, descrito con carácter de baile lascivo. Apelando a la precisión con

que los repertorios de culturas musicales de carácter oral perviven, podemos suponer que algunos de los rasgos que perfilaron a esa llorona perviven en nuestros días, pero es imposible trazar con precisión una versión unívoca, como sucede con tantas músicas históricas. El cómo sonó esa llorona sólo queda para la imaginación y es el punto de partida de muchas versiones de las contempladas en el análisis de esta tesis.

Por otro lado, algunos de los testimonios más recientes sobre la llorona en Oaxaca también los he tomado en cuenta dado que la circulación cultural entre la región del Istmo de Tehuantepec y el Sotavento jarocho ha sido constante; por ello puedo inferir que algunos de los rasgos musicales en este son, son compartidos por ambas regiones.

En general en los textos relativos al Istmo de Tehuantepec y su música se menciona la llorona siempre con una relevancia secundaria a comparación la sandunga, como es el caso de los textos de *Tradiciones y Leyendas del Istmo de Tehuantepec*, escrito por Gilberto Orozco (1946) donde hay una transcripción para piano del son de la llorona istmeño en un arreglo hecho por Gerónimo Baqueiro Fóster (Orozco, 1946, págs. 224-226) con una nota introductoria a la sección musical donde el mismo Baqueiro relaciona la llorona con la petrona y la sandunga agregando: “Las diferencias armónicas de la Llorona son, sin embargo, el índice de un parentesco con otros aires que estoy tratando de esclarecer” (Orozco, 1946, pág. 214). Todos estos son sones en modo menor.

El mismo Baqueiro Fóster, en un artículo publicado en el Suplemento dominical del diario *El Nacional* (1948, pág. 10) llamado “La Sandunga sin arcano III”, dedicado a Andrés Henestrosa, dice lo siguiente hablando de las músicas ibéricas arraigadas en territorio mexicano:

Ya está perfectamente bien estudiada la música andaluza de los siglos XVI, XVII y XVIII para tener dudas en relación con la que los andaluces y extremeños deben haber tocado en Chiapas y también en el Istmo de Tehuantepec.

Yucatán, Tabasco, Veracruz, Michoacán, Jalisco, Guerrero, etc. Nos han dado la clave: Seguidillas, Boleros y sus derivados, que culminaron en el Jarabe; Los Romances que determinaron el Corrido; Los Fandangos que se multiplicaron desde España en Murcianas, Granadinas, Malagueñas, Rondeñas, Javeras, Peteneras, etc., y que en Tehuantepec, para no salirnos del tema, han culminado en Sandungas, Petronas, Lloronas y en tantos Sones que se ve claro que deben tomarse como versiones Tehuanas de los congéneres del Fandango, entre ellos la Petenera, que en el Istmo está mezclada de Soleá (Baqueiro Fóster, *La Sandunga sin arcano III*, 1948).

Aunque Baqueiro habla de Chiapas y Oaxaca me permito hacer una extrapolación a los repertorios sotaventinos. Esta es una de las primeras menciones sobre el trasfondo histórico de los sistemas del son en México, donde ya se sitúa a estos repertorios como herederos de las músicas andaluzas de los siglos XVI al XVIII. Más adelante en el mismo artículo, Baqueiro confronta aseveraciones hechas por un tal Don Manuel E. Guzmán de Zintlapa, Chiapas, donde dice que:

Tampoco tiene razón Guzmán cuando sostiene tan categóricamente que “La Sandunga y la Llorona no nacieron en Tehuantepec, sino en el valle de Zintlapa”, pues hace un siglo, aunque con el nombre genérico de Fandangos, ya

que aún no se conocía el nombre, habían Sandungas en todo el país, y también la Llorona se cantaba en diferentes partes, pues nacieron, como él tan acertadamente señala, de la música española tradicional -andaluza, debió añadir, para estar más cerca todavía de la verdad- y como la influencia andaluza en música era clara en muchas partes de México ¿qué razón había para que no hubiesen Sones de este tipo directamente producidos o asimilados? (Baqueiro Fóster, *La Sandunga sin arcano III*, 1948).

Baqueiro propone el dato que estos repertorios (incluida la llorona) se cantaban antes con el nombre de Fandangos. Esta afirmación involucra diversas tensiones para su estudio actual. Si se refiere al conjunto de diversos sones bajo el nombre de fandangos (como en otras regiones se les llama huapangos) es un tipo de nomenclatura genérica. Por otro lado, si hace alusión al modo menor del son mismo del Fandango lo ignoro. Sería necesario esclarecer si Baqueiro liga a la llorona como son con otras piezas del repertorio o solamente con aquellas en modo menor. Nuevamente hace alusión al posible origen andaluz de estos repertorios, pero también sugiere la posibilidad que se hayan producido de este lado del océano. En otro artículo, en el mismo suplemento, Baqueiro escribe hablando de Juchitán como tierra de Lloronas:

Se encuentra esta tierra de peteneras, sandungas, lloronas, petronas y jarabes a treinta kilómetros al sur de la Sierra Madre; a cuarenta, al oriente, del mar de Salina Cruz; a cuarenta y dos kilómetros, al norte, de las playas del Océano Pacífico, desde San Mateo del Mar y a diez, al poniente, del estero de la Estacada. (Baqueiro Fóster, *Este era un Soncito...*, 1950)

También en este artículo sigue con una descripción y una larga lista sobre los sones juchitecos entre los que aparece la llorona (Baqueiro Fóster, *Este era un Soncito...*, 1950).

En otro artículo, Baqueiro habla, esta vez del Fandango jarocho y lo contrapone en estructura a ciertos sones Istmeños. Nuevamente queda la ambivalencia de si habla de el Fandango como un son o de Fandangos como genérico y sinónimo de Sones:

Observando la estructura de los fandangos, nos encontramos con que los prototipos se componen del SON propiamente dicho y del zapateado, que a mediados del siglo XIX se denominó en algunos lugares **el valseado**. Esta forma es rigurosamente la del antiguo **rondó**, del cual los **fandangos** de Tehuantepec (La Sandunga, La Petrona, La Llorona, etc.), son modelos (Baqueiro Fóster, *El Fandango es Español, no Mexicano*, 1951)

En este caso es interesante que aporta el dato de la estructura de *rondó* que involucra una repetición de coplas y estribillos (o lo que él llama en el caso istmeño el son, el valseado y el zapateado). Otra mención de la llorona hecha por Baqueiro Fóster, esta vez en la *Antología Folklórica y Musical de Tabasco* editada por Francisco Santamaría dice:

Así se comprenderá que *El Cascabel* y *La Morena* del sotavento veracruzano, prototipos del *Fandango* regional de México, que tal vez mañana lleguen a construir géneros, y la *Sandunga*, la *Petrona* y la *Llorona* del Istmo de Tehuantepec, que siguen la misma dirección, son *Fandangos*, lo que se confirma por su tonalidad menor, ante todo (Santamaría, 1952, pág. XXIV)

Aquí deja claro que en sus términos Fandangos involucra una tonalidad por menor, que es compartida con la morena y el cascabel, entre los sones jarocho. Esta entrada me invita a pensar que Baqueiro entiende la palabra Fandangos o Fandango como sones por menor.

Otro texto interesante es “El Folklor Musical del Istmo de Tehuantepec” del Dr. Alberto Cajigas Langner (1961) en el que se compilan artículos de diversos escritores que hablan en torno a las culturas musicales del Istmo de Tehuantepec, de la fiestas y rituales donde participa la música. Son frecuentes las menciones a la Llorona, pero nuevamente su-peditadas a la predominancia de la Sandunga. Es el caso de la siguiente mención en un artículo del Dr. Samuel Villalobos llamado Nuestra Sandunga y los Fandangos españoles:

De nuestra Sandunga, nació la Petrona, bello son auténtico del Istmo. De la Petenera española nació en el Istmo, por el milagro y la inspiración de sus artistas, la LLORONA (Cajigas Langner, 1961, pág. 225).

En esta cita aparece un tema recurrente: los orígenes de las músicas. Villalobos propone que la Petenera es española y que de ella nació en el Istmo de Tehuantepec la llorona. Desafortunadamente la falta de documentación al cierre de esta investigación no permite ahondar en las relaciones de circulación de estos repertorios entre España y América para verificar si se hacen menciones de lloronas fuera de México. Siguiendo los trabajos de Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo sobre repertorios afines cabría pensar que las lloronas también se construyeron en el intercambio cultural entre ambas orillas. En el texto de Cajigas más adelante hay una transcripción de 14 coplas de la Llorona con una anotación al calce que aporta un dato para su perfilación, que dice así:

NOTA: Los versos deben decir siempre así:

Por una linda tehuana, Llorona/ Más hemos que una flor.

Todo intento de modificación de este estribillo constituye un atentado. (Cajigas Langner, 1961, pág. 324)

La aclaración de Cajigas parece ir dirigida a la reiteración del vocativo Llorona que se coloca sistemáticamente en los estribillos. También este rasgo ha sido señalado por Carlos H. Magis (Magis, 1969).

Hay a nivel literario otro estudio, con una compilación de coplas, realizado por Flora Botton-Burlá llamado “Las coplas de La Llorona” (Botton-Burlá, Las coplas de "La Llorona", 1992) en el que reúne las coplas presentes en el Cancionero Folklórico de México (CFM) dispersas a lo largo de los cinco tomos de dicho Cancionero (Frenk, 1975), pero que no habla de la parte musical. Parte del corpus retomado por el CFM proviene de cinco artículos sobre “La Llorona” por Don Andrés Henestrosa, publicados en su columna “Alacena de minucias” en *El Nacional* (México), Suplemento dominical, 13, 20 y 27 de diciembre de 1964 y 3 y 10 de enero de 1965. Dichos artículos no han podido ser consultados, para verificar si además de las coplas, Henestrosa refiere algo sobre circunstancias de ejecución. Es interesante que en el CFM aparece La Lloroncita jarocho como canción en el tomo 4 (p. 252), pero separada de La Llorona istmeña (tomo 5, pp. 34 y 35). Es notable en el mismo

cancionero la ausencia de coplas de la Llorona o Lloroncita con procedencia de la región Huasteca, salvo por algunas consignadas en Pánuco, Veracruz.

En cuanto al estudio de músicas antiguas que han sido relacionadas con la lloroncita es relevante el trabajo de Giuseppe Fiorentino llamado: “*Folía*” *El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita* (Fiorentino, 2013) donde se aborda la difusión de este patrón armónico y su alcance en la cultura musical escrita. Para la presente investigación es de importancia el capítulo 7, dedicado al esquema de folía y otros esquemas parecidos, donde se abordan Guárdame las vacas y La Romanesca. Ambas piezas han sido vinculadas a la lloroncita en la escena barrocha por el patrón armónico sobre el que se ejecutan. Estas dos piezas tienen parentesco con la segunda mitad del esquema armónico de folía y también con algunas versiones de la lloroncita jarocho. Para la sección de análisis musical son relevantes algunos datos propuestos por Fiorentino. También de su propuesta retomo la numeración de grados de la escala, que no tiene que ver con las funciones tonales de la armonía del siglo XIX. El resumen de la información de Fiorentino, que evidencia coincidencias con la lloroncita será desglosado en el capítulo de análisis. Estas coincidencias son las que dieron pie a la presente investigación y se han convertido por ello en un hilo del que se tira como guía del trabajo.

También sobre los repertorios guitarrísticos del siglo XVIII, acudí al estudio de Craig H. Russel sobre el Códice Saldívar 4 con música de Santiago de Murcia (Russell, 1995). En su estudio, Russel aporta las concordancias del repertorio contenido en el Códice con otras fuentes de la época. También apareció al final de la investigación un texto de Alejandro Vera sobre el manuscrito de Santiago de Murcia más recientemente descubierto, por el mismo musicólogo: *Santiago de Murcia’s Cifras Selectas de Guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar* (Vera, 2007). Gracias a su trabajo también fue posible identificar una versión alternativa de los Ympossibles de Murcia que no se ha ejecutado, hasta el momento, en la escena barrocha.

Alcances historiográficos de la tesis

En concordancia con el estado de la cuestión descrito aquí, esta tesis aspira a representar un aporte sustancial a los materiales historiográficos relativos a la escena barrocha y sus actrices y actores, así como las músicas y formas de ocurrir en el mundo que le son particulares. Dado que el tema ha sido construido en la presente investigación, deseo que sea un punto de partida a la reflexión en torno a esta escena musical y faculte la incursión en investigaciones concomitantes.



Capítulo 1: La escena barrocha según sus mismos actores

En este capítulo explico qué actores y qué procesos han concretado la escena barrocha a través sus propios testimonios. Dichos testimonios han sido obtenidos realizando entrevistas a varios músicos e investigadores que identifico como centrales en su configuración. La construcción de este relato aspira a tener un orden cronológico en aras de la legibilidad, dado que muchos de los procesos y encuentros recurrentes que han dado forma a la escena barrocha difícilmente pueden ser fechados con exactitud. En estos casos opto por hablar de épocas. Igualmente algunos de los eventos relativos al barrocho sí tienen fecha precisa como la grabación y edición de discos, publicaciones, ponencias, conciertos, notas de prensa, etcétera, por lo que dentro de los relatos se emplearon frecuentemente (y así los retomo en el texto) como puntos de anclaje en el tiempo.

La primera parte del capítulo (1.1) da un breve contexto sobre las corrientes de música antigua y de son jarocho durante el siglo XX como esferas separadas del quehacer musical. En la segunda parte de este capítulo (1.2) establezco según el relato de los actores aquellos espacios y eventos donde ocurrieron los primeros contactos entre estas músicas antes del año 1992. La elección de esta última fecha no es arbitraria, sino que el quinto centenario de lo que se llamó “el encuentro de dos mundos” me parece que intervino fuertemente en la configuración de la escena. La tercera parte del capítulo (1.3) corresponde al periodo entre 1992 y 2012 que considero como la etapa de consolidación de la escena y sus imaginarios. Por último, el cuarto apartado del capítulo (1.4) abarca desde el año 2012 hasta el 2021, la etapa más plural de injerencia de esta escena, que es también en la que me ha tocado participar y presenciar con mayor cercanía. No sólo me interesa datar el devenir del barrocho sino señalar aquellos procesos y actores que, a manera de transculturaciones sónicas, han dado realidad a lo que yo, desde esta investigación, identifico como una escena barrocha pero que no había sido nombrada así.

Preámbulos de la escena barrocha

A manera de inicio del relato preciso asentar dos escenas previas al barrocho y con poco contacto entre sí: las áreas de música antigua y las del son jarocho en México durante la segunda mitad del siglo XX. Dado que la finalidad de este apartado es únicamente contextual, sólo retomo algunas historias de músicos jarochos en la medida de su posterior participación con el son barrocho. Abordar aquí una historia profunda del son jarocho excede los márgenes de la investigación y en otros estudios se ha abundado⁷. De igual forma, sobre

⁷ Confrontar: (García de León, *El mar de los deseos: El caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, 2016) (García de León & Rumazo, *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, 2006) (Pérez Monfort, *Tlacotalpan: La Virgen de la Candelaria y los sones*, 1996) (Pérez Monfort, *Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huaasteco*, 2000), entre otros.

la corriente de música antigua en México no se ha escrito una historia oficial hasta el momento, pero gracias a algunos testimonios de mis interlocutores he podido trazar algunos eventos que quizá aporten para su eventual redacción.

Contexto de la escena de música antigua s. XX

Lo que conocemos como música antigua elude una descripción precisa. Para delimitarla de manera somera, la entiendo como una corriente interpretativa de música eurocentrada que se enfoca en los repertorios previos a la música clásica/romántica orquestal. Un factor para esta delimitación es que en la consolidación del repertorio sinfónico y las transformaciones en su ejecución se generó un canon del que escapa el repertorio previo o antiguo.

El repertorio sinfónico que conocemos involucra obras cuando muy tempranas, de la autoría de W. A. Mozart (1756-1791) y L. V. Beethoven (1770-1826), concentrándose en obras del subsecuente s. XIX compuestas para ese tipo de orquesta. La ejecución de música de tiempos anteriores se veía en los círculos filarmónicos como una curiosidad de vitrina o como una erudición particular que ocurría en espacios íntimos.

Así se siguió ejecutando la obra de J. S. Bach (1685-1750) en piano por sus virtudes didácticas y la de otros pocos autores que fueran sus contemporáneos como retazos de una música anticuada y pasada de moda. Los repertorios equivalentes a la Edad Media, Renacimiento y Barroco no eran ejecutados durante el s. XIX en dichos círculos; no eran conocido ni difundidos. Algunos curiosos del periodo romántico en Europa volvieron la mirada y la escucha a esas músicas e instrumentos que permanecían dormidos en bibliotecas, museos y armarios. Por dar algunos ejemplos, es famosa la historia de la ejecución de la Pasión Según San Mateo BWV 244 de Bach por Felix Mendelssohn (1809-1847) en 1829, esto es aproximadamente cien años después de su composición (c.1727)⁸. Es en este contexto que se habló de un *revival*. Otros casos son los de Arnold Dolmetsch (1858-1840) y Wanda Landowska (1879-1959) quienes desde sus particulares intereses velaron por esa ‘revitalización’ de la música y los instrumentos antiguos. A pesar de que su mirada estaba puesta en el pasado incurrieron en un acto plenamente moderno al recontextualizar esos repertorios e instrumentos. Es el trabajo de estos músicos el que interpeló a nuevos ejecutantes y poco a poco devino en un área especializada de la ejecución de repertorios previos al s. XIX. Dos siglos más tarde, en nuestros días, donde el tiempo histórico se comprime en la simultaneidad de lo digital y con una esfera aural muy distinta, no nos extraña la reinterpretación de músicas distantes en el tiempo.

⁸ La historia relata que su tía abuela le proporcionó las partituras a Mendelssohn. Su tía abuela Sarah Levi (1761-1854) fue alumna de clavecín de W. F. Bach (1710-1784) y más tarde mantuvo una tertulia musical en su propia casa en Berlín. Adquirió numerosas partituras de la familia Bach para su biblioteca. (L.O.C.) También hay una anécdota apócrifa que dice que Mendelssohn encontró esas partituras en una pescadería, siendo usadas para envolver pescado. Consultado en: <https://www.loc.gov/item/ihas.200156436/> el 1 de Diciembre de 2021.

La HIP o “seguramente así sonaba”

La corriente de interpretación históricamente informada (HIP por sus siglas en inglés o EHI –Ejecución Históricamente Informada–) surge como propuesta interpretativa alrededor de los años 50 del siglo XX, en la que se buscaba una aproximación a los repertorios de música antigua europea entre la Edad Media y el Barroco. Dicha corriente surgió frente a la tradición que había adaptado la ejecución de dichos repertorios a lo largo del siglo XIX a los instrumentos y criterios vigentes en la época. La HIP parte del ejercicio de ejecutar la música con los medios que estuvieron disponibles en su momento “original” de enunciación. Para ello se acude a fuentes iconográficas, bibliográficas y patrimoniales para tener una aproximación al pasado más completa. José Antonio Guzmán Bravo, profesor de esta corriente en la Facultad de Música de la UNAM, señala que tocar “*mit originaren instrumenten*”⁹ apela a la nostalgia en las grabaciones y conciertos, siendo un factor relevante en la colocación dentro del mercado de la música de estas versiones. Siempre con pretensión de un sonido más auténtico, esta mirada al pasado devino en vanguardia y ha permeado algunas esferas altamente especializadas en muchas instituciones de enseñanza musical.

La paradoja central de esta corriente interpretativa radica en que no tenemos certeza de cómo sonaron dichas músicas en su contexto original, ya que los testimonios usados principalmente son las partituras, los tratados y los instrumentos, siempre estaremos sujetos a una interpretación actual. Se ha vuelto evidente que esta posición no es suficiente para tener un conocimiento cabal de cómo sonaron esas músicas y se vuelve necesario hablar de hipótesis sonoras desde la contemporaneidad (Morales Abril, 2021, pág. 23). Entre los intérpretes de repertorios antiguos hay dos sectores. Uno con ópticas puristas sobre la precisión de la interpretación histórica y otro con aproximaciones más relajadas fundadas en la imposibilidad de saber cómo sonó la música del pasado y en la necesidad de hacer reinterpretaciones actuales mediadas por las condiciones y trasfondos de escucha de nuestro tiempo (Guzmán Bravo, 2013).

La música antigua en México: ¿Dónde está el Bach novohispano? (La mirada a Europa)

Algunos de los músicos mexicanos especialistas en ejecución de música antigua que han tenido injerencia en esta escena se formaron en instituciones extranjeras. La maestra Luisa Durón ha sido la pionera en México en la enseñanza del Clavecín. Estudió alrededor de los años 1959 y 1962 en París con Robert Veyron-Lacroix y en Ámsterdam con Gustav Leonhardt, responsable de la revitalización del clavecín de carácter histórico, después de haber escuchado un disco que le había gustado de él. Posteriormente regresó a México y comenzó con el movimiento de “Música Antigua” impartiendo clases en el Conservatorio

⁹ “Con instrumentos originales” en alemán. Me pregunto: ¿Acaso el aura adjudicada a un concierto ejecutado en un instrumento añejo se vuelve más relevante que la ejecución musical misma? Señala mi amigo laudero y restaurador Salvador Soto que tocar con instrumentos antiguos (que se tocaron en ese momento y ahora cuentan con 300 años) es anacrónico, ya que en su época fueron nuevos e inevitablemente tendrían otro sonido por el envejecimiento y trabajo de la materia (en el caso de instrumentos de cuerda pulsada y frotada). Esta paradoja me resulta curiosa y debatible al uso de instrumentos originales como criterio de interpretación histórica.

Nacional de Música y posteriormente en la Escuela Nacional de Música. Junto con la maestra Durón llegó a México Martin Seidel, arquitecto y posteriormente constructor de clavecines. Martin Seidel fue discípulo de Martin Skovroneck, quien se dedicó a la construcción de clavecines réplica de instrumentos históricos.

Paralelamente a estos aportes a la escena de música antigua en México, Seidel abrió en 1971 la taquería El Rincón de la Lechuza, que se ha convertido en un lugar de encuentro para los integrantes de la escena de música antigua. Dentro de las anécdotas de la escena se narra entrañablemente la ocasión en que Gustav Leonhardt dio un concierto en la Sala Nezahualcóyotl (c.1995) y posteriormente cenaron en dicha taquería (Cicero Olivares, 2020). En una necrología escrita por Lucero Enríquez llamada *Gustav Leonhardt (s'Graveland, 1928-Ámsterdam, 2012)* se considera que en México “no hay clavecinista que no tenga el ADN musical de Leonhardt. Somos una familia y Leonhardt tiene aquí hijas, nietos y hasta bisnietos” (Enríquez, 2012, pág. 209), entre los que yo mismo me encuentro. Este tipo de relaciones marcaron el inicio de la escena de música antigua en México.

La caja del tiempo: El código Saldívar 4. ¿Vemos son barroco en los jarochos o son jarocho en el barroco?

Para la escena que estudio es de suma relevancia el llamado Código Saldívar 4, que es un manuscrito del siglo XVIII con música para guitarra barroca, carente de portada, pero su caligrafía y estilo permiten establecer con claridad que fue escrito por Santiago de Murcia, alrededor de 1732 (Russell, 1995). Este manuscrito está ligado a los guitarristas, laudistas y vihuelistas pioneros en música antigua en México en el siglo XX. El manuscrito fue adquirido por el Musicólogo Gabriel Saldívar Silva en una tienda de Antigüedades en León, Guanajuato. En dicho manuscrito se encuentran muchos de los sonos barrocos que se han religado al son jarocho en la actualidad, entre ellos *los Ympossibles*. Posteriormente parte del código se usaría dentro de la escena barrocha como repertorio central.

Este código ha sido muy relevante para el maestro Eloy Cruz¹⁰, actualmente catedrático de cuerdas pulsadas históricas en la Facultad de Música de la UNAM. Como se verá más adelante, él ha sido actor vertebral en la escena barrocha, tanto como catedrático de la UNAM y el Centro Cultural Ollin Yoliztli, como músico, por su trabajo con Tembembe Ensamble Continuo.

Después de iniciar su formación como guitarrista de tradición clásico-romántica, su interés por las guitarras antiguas surge gracias a un curso con Javier Hinojosa en 1978. Hinojosa fue un vihuelista mexicano que estudió con Emilio Pujol en Europa. En ese mismo curso también tomó parte el Dr. Antonio Corona, laudista y musicólogo, quien también ha participado desde la academia en la construcción de nuevos discursos relativos al barroquismo del son jarocho. Sobre el encuentro de Eloy Cruz con el Dr. Gabriel Saldívar y su primer contacto con el Código, el mismo Cruz relata:

¹⁰ Eloy Cruz Soto nació en la Ciudad de México, estudió guitarra con Guillermo Flores y vihuela con Isabelle Villey. Es miembro fundador de la Fontegara y de Tembembe Ensamble Continuo, dedicada a la mezcla de música hispánica del barroco con la música tradicional de América Latina. Ha colaborado con Los Otros (Bremen) y Heßperión XXI (Barcelona) entre otras agrupaciones musicales. Actualmente imparte clases de guitarra en la Facultad de Música de la UNAM (Tembembe, 2020).

Eloy Cruz: Yo conocía al Dr. Saldívar, al que descubrió el Códice Saldívar 4 en un curso que nos dieron en 76. [...] Y ahí el Dr. Saldívar fue uno de los maestros y yo ya tenía interés en esta onda y él me enseñó el Códice Saldívar. **Yo creo que fui el primer guitarrista que vio el código.** Nomás lo vi. Yo ni siquiera leía tablatura en aquel momento. El Dr. Saldívar murió en 80 y en 81 su viuda, la maestra Elisa Osorio tuvo la iniciativa de editar el libro, el código Saldívar 4 y generó un proyecto en la UAM. En la Dirección de Difusión Cultural de la UAM. [...] Y me llamaron a mí junto a otro amigo y así conocí a la viuda del Dr. Saldívar y **así me acerqué a la guitarra barroca, que a mí no me gustaba porque consideraba que era un instrumento incompleto comparado con la vihuela** (Cruz Soto, 2020).

Posteriormente relata algunas condiciones al formarse como guitarrista barroco con la información limitada que llegaba a México en los años ochenta. También sobre los cursos que lo inspiraron en el extranjero y cómo a partir de estos eventos desarrolló a su propia manera la forma de hacer continuo en la guitarra barroca:

Eloy Cruz: No existía en México el concepto, yo creo, de realizar el continuo del cifrado. Prácticamente todas las ediciones que existían eran alemanas, muy viejas, algunas fechadas en los 40s. Me sorprende muchísimo, de sonatas barrocas y todas estaban sin el cifrado y con el continuo realizado. Entonces yo no tenía nadie que me pudiera decir nada. Y entonces yo empecé a tocar continuo con La Fontegara, pues, a mi manera. Empecé a escribir el continuo porque no... (estas cosas locas que tiene uno de inseguridad)... yo decía: yo no puedo leer en clave de fa, digo, tomé toda la clase de solfeo, podía leer la clave de fa perfectamente y además, creo que fui buen alumno [...] pero, estas inseguridades que tiene uno... Entonces, yo decía que no podría jamás ser capaz de leer clave de fa y mucho menos de hacer esa especie de acto de magia de tocar una cosa que no estaba escrita, ¿no? **Que** además yo no sabía cómo se generaba. **¿Qué** le hago? **¿Cómo?** **¿Qué** es eso? O sea, no lo había, no tenía ningún mínimo antecedente.

Entonces, pues yo escribía acordes cuando las partes de arriba tenían mucho ruido y cuando tenía notas largas yo ponía notitas. Tiki-tiki-tiki-tiki. Así hicimos la primera grabación de La Frontegara, que no fue acetato ni disco compacto, [...] entonces el formato que escogimos fue casete. Era el más universal, en ese momento. **Quién** iba a decir que después iba a desaparecer por completo. Y así grabé ese disco, con ese invento de manera de hacer el continuo y después por pura casualidad vino una maestra de Boston que trajo Denia Díaz a la Nacional, Frances Fitch se llama. Y ella se escandalizó cuando me vio que tocaba yo de mi realización y me obligó a leer del facsímil y me resultó muy sorprendente que lo pude hacer. Y que más o menos sí, entendía perfectamente pero, más o menos podía leer a primera vista el cifrado. Y ahí eso cambió mi manera de funcionar y me atreví a hacerlo, pero también a mi manera. Y entender el funcionamiento de la guitarra barroca también era una cuestión completamente instintiva (Cruz Soto, 2020).

Otro testimonio análogo es el del Dr. Antonio Corona¹¹ quien fue laudista y musicólogo. En su relato también se refiere a los cursos de Javier Hinojosa como un hito para los interesados en la música antigua en México. También refiere algunas de las limitantes a las que se enfrentaron los estudiantes de esa época para adscribirse a la corriente de música históricamente informada. Por su parte la posibilidad de realizar estudios en el extranjero le confirió otras experiencias desde un centro neurálgico para esta corriente musical.

Antonio Corona: Entonces te contaba que vino Javier [Hinojosa] a dar este curso, que fue el primero de varios que dio y ahí me di cuenta que mi camino realmente no era la guitarra de concierto sino los instrumentos antiguos. En ese momento, pues todavía no teníamos acceso en México a fuentes y mucho menos a instrumentos. Cuando, eh., pequeño paréntesis. Te decía que esto fue trascendente una proporción muy alta de la gente que nos dedicamos a la música antigua y a la musicología coincidimos en ese curso. Yo creo que fue determinante para orientar el curso de la musicología en México. Entonces, no se puede minimizar la contribución que hizo Javier en ese sentido. Bueno, cuando regresó a su segundo curso, yo ya estaba preparado, tenía un amigo que se estaba iniciando en la laudería y lo convencimos de que nos dejara copiar su vihuela. Ya me armé por primera vez de un instrumento. Andando el tiempo me fui dedicando más y más a este repertorio, haciendo como podía o tocando como podía la vihuela y ya en los últimos tiempos de mi estudio como guitarrista, Isabelle Villey llegó a México. Y de nuevo dije: “Ésta es la mía” y comencé a tomar clases con ella. Me gradué como guitarrista y afortunadamente conseguí una beca para estudiar en Inglaterra. En un sitio espléndido, que ya no existe. Se llamaba el *Early Music Center* (Corona Alcalde, 2021).

Estos primeros encuentros con la guitarra barroca y sus repertorios, encausados por el arrojo de tocar a pesar de la ausencia de pares o guías en una escena incipiente en México fueron fortuitamente encaminando a estos guitarristas al desarrollo de una perspectiva interpretativa propia. En este arrojo por resolver las vicisitudes o carencias con los medios disponibles encuentro un gesto loable que invita a pensar la legitimación mediada por músicos extranjeros. Al preguntarle a Antonio Corona cuándo conoció la música del Códice Saldívar 4 comentó lo siguiente, guiando el relato hacia la fundación del grupo Continuo, del que hablaré en apartados siguientes con mayor detenimiento, cuyos integrantes fueron pioneros en la vinculación de músicas vivas con músicas del pasado:

Antonio Corona: Al regresar [de Inglaterra]. Yo regresé en 1986, y en esa época coincidió con que se hizo la presentación en México del Códice [en edición] de Lorimer. Entonces a través del código yo entré en contacto... Una de las personas que presentó el código fue Eloy Cruz, quien fue compañero mío durante los estudios, y pues... fue un amigo muy cercano y ahí empezamos a platicar y todo esto, y yo creo que a lo que quieres llegar, un poco más adelante, yo fui invitado...

¹¹ Antonio Corona Alcalde, Originario de la Ciudad de México. Estudió guitarra con Guillermo Flores en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Posteriormente realizó estudios de laúd en el Early Music Centre en Londres. Colaboró con diversas agrupaciones de música antigua en México. Fue profesor del Posgrado en Música de la UNAM. Murió en 2021, antes del cierre de este trabajo. Consultado en: https://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/corona_ant.html

pero yo sospecho que la iniciativa de formar un grupo que explorara seriamente estos vínculos [entre son barroco y son jarocho], partió de Radamés Paz. Y cuatro músicos formamos el Continuo inicial, que eran: Radamés Paz, Enrique Barona, Eloy Cruz y Yo (Corona Alcalde, 2021).

El Ensamble Continuo (posteriormente Tembembe) y sus integrantes de aquel momento tuvieron y han tenido una relevancia capital para los caminos del barroco. Esta convergencia de músicos especialistas en repertorios históricos y músicas vivas dieron pie con su trabajo a que muchas personas se interesaran por ese camino. Desde la perspectiva de la música antigua, ha sido de interés la posibilidad de aprender técnicas y modos de un testimonio vivo, en este caso, de la música para conjuntos de guitarras de los siglos XVII y XVIII, entendida ahora desde el son jarocho vivo.

De este modo, los especialistas en música antigua o *early music*, tanto los músicos de Continuo como otros intérpretes, religaron poco a poco repertorios orales y escritos (en tablaturas y partituras) que tienen suficientes parentescos para ser dispuestos en un mismo hilo narrativo sobre la construcción y el devenir del son jarocho. Esta fue una de las semillas de la escena barrocha. En el capítulo 2, correspondiente al análisis musical, en el *paréntesis sobre Ympossibles*, se hará énfasis en las transformaciones de la ejecución de una pieza para guitarra barroca en distintos momentos de la escena de música antigua y en el paulatino contacto con el son jarocho y, por ende, su resultante barrocha.

Contexto de la escena jarocho s. XX

El son jarocho es una de las culturas musicales actuales en México, arraigado en la región del sotavento que comprende el área del sur del estado de Veracruz, parte del estado de Tabasco y parte del de Oaxaca. Si bien los procesos de circulación de la cultura a través de los siglos no facilitan la discusión sobre los orígenes del repertorio jarocho, este estudio indaga en qué medida las discursividades enunciadas desde ámbitos académicos y letrados sobre el barroquismo del son jarocho, modifican sus prácticas en la actualidad.

Durante el siglo XX el son jarocho fue primordialmente campesino y vivió dos oleadas de masificación. La primera de ellas ocurre alrededor de la década de 1950 a través de medios de difusión masiva, como el cine, radio y la grabación sonora. Así como el son de mariachi, empleado como símbolo musical nacional que vivió una masificación gracias a la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas (presidente de 1934 a 1940), el son jarocho se convirtió en otro estandarte nacional a la par de la campaña de Miguel Alemán Valdez (presidente de 1946 a 1952) que cerraba sus discursos al son de la Bamba. Esa versión del son jarocho, entre los años cuarenta y cincuenta, estereotipada como una música alegre, pícaro y rápida, con músicos vestidos de blanco, con un paliacate amarrado al cuello y sombrero de “cuatro pedradas”, fue canonizada durante la época oro del cine nacional. Durante esos años, algunos de los músicos pioneros que participaron en esta etapa, migraron de Tlacotalpan, Alvarado o Veracruz (entre otros sitios de la región) a la Ciudad de México, buscando espacios laborales en grabaciones comerciales, radiodifusoras, cine, ballets folklóricos, etc. (Pérez Monfort, 2000, pág. 139).

Paralelamente a ese imaginario urbano del son jarocho, en los años cincuenta y sesenta el son jarocho campesino convivía con otras expresiones musicales, como el bolero y

la cumbia, existiendo primordialmente en torno a la fiesta, denominada huapango o fandango y a una rica vida ritual. Ese son campesino es el que se volvería relevante en la segunda ola de masificación del son jarocho. Pero antes de llegar a ese punto, considero relevante usar la información obtenida en las entrevistas para describirlo más allá de esas oleadas de masificación, en la medida que enriquece la comprensión del contexto en el que surge la escena barrocha. Para dar inicio al relato, retomo la narración de Antonio García de León¹² sobre su contacto con el son jarocho en Jáltipan, Veracruz durante su infancia y juventud. Me parece relevante señalar del siguiente extracto la forma de enseñanza o transmisión de la música, la convivencia de múltiples expresiones musicales con el son jarocho y el papel relevante de la música en función de la fiesta-ritual:

Emil Rzajev Lomelí: ¿Cómo fueron sus primeras aproximaciones a la música, o al son? ¿Fueron en Jáltipan?

Antonio García de León: Pues sí, en el pueblo, porque ahí había mucha música entonces, ¿no? Cuando era chico, había muchas clases de música. No solamente son jarocho. Habían unas orquestas de marimbas y cosas así. Había música de guitarra, de tríos y cosas. Y aparte el son que era más bien en las fiestas, que más bien se estilaba en las fiestas. Cada quién tenía su instrumento en la casa y cuando venía una fiesta, sacaban los instrumentos y se juntaban y ya. No eran grupos organizados ni mucho menos. Sino que eran nada más pequeñas cosas más o menos improvisadas. Desde chico yo oía esto. Desde muy chico. Mi hermano también es músico, pero él agarró la guitarra. Mi papá tocaba la guitarra. Entonces, a mí me gustaba más la jarana que la guitarra. Entonces yo me conseguí una jarana y ta-ta-ta. Yo tuve un primer maestro que era nada más, pues, un señor, bastante indígena, de ahí. Que tenía un baúl; ahí guardaba sus instrumentos. Y nos poníamos a tocar y todo eso. Pero por puro gusto, era así. Era la musicalidad que había por todos lados y había personas que improvisaban. Había muchos músicos muy especiales. Había uno que era bastante loco. Así, realmente loco, de deveras, de manicomio, pero tocaba muy bien. Y de repente enloquecía y se iba, pero cuando tocaba, tocaba muy bien. Y así había otros personajes que tocaban. Pero eran los que se reunían en las fiestas, cuando había las ferias. Ahí hay una feria que se llama Santa Rosa, el 30 de agosto, y la Candelaria que se celebra también la fiesta. Y otro, hacían velorios y cosas así. Y tocaban en los velorios de los niños, por ejemplo.

E. R. L.: ¿Y hoy se sigue haciendo también en velorios?

¹² Antonio García de León (Jáltipan, Veracruz, 1944), es historiador, antropólogo y músico jarocho. Su papel en el son jarocho es importante por múltiples razones. Comenzando con la relevancia de su participación en 1969 en el disco *Sones de Veracruz* editado por el I.N.A.H. que documentó y socializó una forma de son jarocho campesino, diferente a la que había sido difundida en el cine y radio; su amistad con Arcadio Hidalgo posibilitó la relación de éste último con el Grupo Mono Blanco, como pilar del resurgimiento del son jarocho en la segunda ola. Así, García de León ha fungido como un promotor e investigador del son jarocho, produciendo textos, grabaciones y generando múltiples encuentros que han propiciado una continuidad y transformación del son jarocho. Su grabación con el grupo Zacamandú (1992) se considera un referente en la revitalización del son jarocho, especialmente por el énfasis puesto en el transcurso histórico de esta música. La entrevista fue realizada vía Zoom el día 21 de Diciembre de 2020.

A. G. L.: Yo creo que sí, todavía en algunas partes. En los Tuxtlas, por ejemplo, entiendo que sí. Todavía. Sobre todo, en velorios de los niños y todo, se cantaban piezas especiales. Bueno, yo estuve un tiempo tocando ahí de chico y todo esto con varias gentes. Y después conocí... en mi pueblo hacían carreras de caballos. Y en esas carreras de caballos llegó un personaje, que yo no lo conocía, y que me impresionó cómo cantaba y todo el desplante que tenía para cantar y todo eso, que era Don Arcadio Hidalgo, precisamente. Llegaba ahí con... Él conseguía ahí un guitarrero, una guitarra de son, él acompañaba con la jarana y ya se ponían a tocar. Entonces yo me pegué con esos. Con ese grupo. Bueno, no era un grupo, era más o menos un dueto y después, más o menos un trío. Y después, dos hermanos González, que tocaban con nosotros, que precisamente eran de un pueblito donde yo alguna vez subí una foto que estoy en una hamaca, así, de chico. Ese pueblito es San Lorenzo Tenochtitlán (García de León, 2020).

Sobre esta cita destaco, así como la convivencia de diversas músicas con el son jarocho en la región, la preeminencia de la fiesta y el ritual (el velorio) como ocasión y espacio de encuentro con otros músicos, y los grupos “improvisados” o alineaciones no formalizadas de músicos en el “tocar por puro gusto”, contrapuesto a posteriores agrupaciones que han encontrado la música como medio remunerado de vida. También de esta narración observo la relevancia de un código musical común implícito que permite hacer música con quien se encuentra en la ocasión, en el que cabe el juego de la improvisación que desborda los linderos de esos códigos, recreando en cada ejecución una versión a la vez “tradicional” y actualizada. Es importante señalar que Antonio García de León, quien posteriormente tendría un papel fundamental en los caminos del barrocho, fungió como puente de estas tradiciones y comunicó lo aprendido en ese contexto oral del son jarocho. Dentro de esa transmisión del conocimiento musical están inscritos los códigos de lo variable y lo estable que permite definir al son jarocho. Esta música ha esencialmente una tradición musical de carácter oral, es decir, que su aprendizaje e interpretación no ha estado condicionado a la escritura musical, sino a la transmisión de voz en voz de sus regulaciones y conocimientos para instaurarse en la memoria.

Los mecanismos de transmisión y codificación de esta música también están presentes en los siguientes fragmentos de entrevista. Adriana Cao Romero¹³ aprendió a tocar el arpa en casa, en el Puerto de Veracruz, en un ámbito ciudadano, motivada por una familia de melómanos, pero con un músico local, Don Pánfilo Valerio. El contexto de su aprendizaje fue el doméstico, en una familia donde también había instrucción musical escrita (que yo percibo en la lógica de la mediación de la partitura). También a lo largo del relato de Adriana se evidencia la convivencia de diversas expresiones musicales y sus visiones de mundo asociadas:

Emil Rzajev Lomelí: Adriana, ¿cómo fue tu acercamiento a la música? ¿Cómo llegaste al son?

¹³ Adriana Cao-Romero Alcalá (Veracruz, Veracruz, 1954) es arpista jarocho y odontóloga. Ha tenido un papel muy relevante en la escena jarocho con los grupos Zacamandú, Chuchumbé y actualmente con Caña Dulce, Caña Brava. También colaboró con el Negro Ojeda y recientemente con Celso Duarte, hijo. También ha colaborado dentro de la escena barrocha en la grabación del disco *La Hacha* del ensamble Los Otros y amigos (2008). La entrevista fue realizada el 28 de enero de 2021 vía Zoom.

Adriana Cao-Romero: Yo nací en Veracruz, en el puerto. Fui la quinta de una familia de siete mujeres. Entonces mi padre nos acercó a la música. Desde siempre, nos despertaba los sábados y domingos con música clásica. Y en la casa había un piano. Mi papá tocaba un poco de piano, así como, sí leía un poquito, pero, nada más un poquito. Y casi todo lo sacaba también de oído y algo leía. [...] Entonces como un arraigo, como un conocer dónde habíamos nacido, fue ese gusto por enseñarnos el son jarocho. Y había un músico de ahí, de la región del puerto, bueno. No del puerto. Él creo que era de Alvarado, pero vivía en el puerto. Y enseñaba; daba clases de huapango. Así se le llamaba a la música de Veracruz, al son jarocho. En algunos lugares le dicen huapango. ¿Sí? “Voy a ir a clases de huapango.” Que no tiene que ver con el huapango de la huasteca, sino que es el jarocho, huapango jarocho. Entonces Él cada sábado nos iba a dar clases. Tocaba la jarana; bailaba al mismo tiempo y nos enseñaba al mismo tiempo. A una re-tahíla de chamaquitas. Y mi mamá se juntaba con las mamás de otras niñas y hacían esa actividad los sábados. Mi papá se daba sus vueltas a veces por ahí, a veces salía a bailar con nosotras, en fin. Estaba muy motivado. Quería que nosotras tuviéramos ese gusto, que a él le representaba el vivir en Veracruz, el que sus hijas hubieran nacido allá y así fue el acercamiento. A través de mi papá. Un día mi papá compró un arpa, de Don Pánfilo. Pánfilo Valerio se llamaba el maestro (Cao-Romero, 2021).

El relato de Adriana Cao-Romero sobre el aprendizaje del arpa con Don Pánfilo, en el que se superponen dos formas de teorizar la música: el sistema de solmisación y otro particular a Don Pánfilo es el siguiente:

Adriana Cao-Romero: Me decía: “Mira, aquí tienes tu *dos*, y luego viene el re”. Ah... entonces ese es do. Pero en ese entonces todas las cuerdas eran del mismo color. No había colorcitos como ahora, ni nada. Y por ejemplo, a mí me enseñaba una figurita en la mano derecha, *los trinos*, y la otra el bajo. Me decía “La *práctica*”; “La *práctica* lo es todo”, o sea, practicar. La *práctica* lo es todo. Y sí, tenía razón. Si tú no practicas, pues no, no puedes llevar a cabo eso. Y otra cosa que me decía es: ya te sabes esto, ya te sabes esto, ya te sabes esto, ahora “*cambéale y varéale*”. Para que no fuera aburrido. *Cambéale y varéale*. Lo cual es también muy cierto. Porque si tú te aprendes una figurita, por ejemplo, del pájaro cú. Tarara-rárrara-rárrara-rárrara [tararea el pájaro cú] y lo repites cincuenta veces, digo, ya. Además tiene una estructura el son. Eso va después de un verso, pero no cuando tú quieras hacerlo. Para saber que estás tocando el pájaro cú. Hay otros recursos, hay otras figuras. Entonces me decía “*cambéale y varéale*”. Lo cual tiene mucha lógica. Y “la *práctica* lo es todo”. Así, con esas enseñanzas aprendí (Cao-Romero, 2021).

Como ya mencioné antes, es característico del son jarocho, entre otras músicas inscrites en la oralidad, la claridad de unas normas y estructuras tácitas que son compartidas por sus ejecutantes. A la par de ese trasfondo de poca mutación, existe una parte muy importante de juego e improvisación sobre esas bases reconocibles, que permite que la música se haga vigente y se actualice. *Cambéale y varéale* es un resumen de esta práctica, que será relevante a lo largo de la tesis. La improvisación musical frente a una partitura fija, frente a una partitura que codifica sólo algunos rasgos de lo sonoro, frente a ninguna partitura. Éste ha sido un punto clave que luego recupera el son barroco para vincular al son jarocho con prácticas musicales del periodo barroco, donde también la improvisación jugaba un papel

fundamental sobre el texto escrito. Este relato aporta un panorama de formas de escucha y de hacer música en el puerto de Veracruz, entre los años 50 y 60 del siglo XX, los diferentes repertorios que se turnan según el momento del día o la semana y la teorización de Don Pánfilo que convive paralelamente con la teoría escrita de la música, nos llega nuevamente a través de su alumna Adriana:

Adriana Cao-Romero: Y yo nunca fui a escuela de música. Las clases de música que me daban en la secundaria eran como de escribir algunas biografías y párale de contar. Muy aburridas. Nunca me motivaron. Me motivó más lo que vivimos en casa. Mi papá ponía el disco de *La Bamba*, un disco que teníamos de Conjunto Tierra Blanca, y se ponía a bailar con nosotros ahí en la noche. No había televisión todos los días ni nada de eso, era... O se ponía a tocar el piano y nosotros alrededor cantando las de Cri-Cri... las canciones que nos gustaban. O poníamos el disco de *La Bamba*. Un disco de son jarocho. Después a lo mejor teníamos ya tres discos y de allí íbamos escuchando. Y los sábados con Don Pánfilo. Luego compró el arpa él y una de mis hermanas dijo: “ay, yo quisiera aprender” y tomó una clase y dijo: “no, son muchas cuerdas, yo me mareo, no, no, no es para mí”. Entonces ahí se quedó el arpa en la casa, como la que tú tienes ahí colgada pero más grande. Entonces yo dije: “a ver, yo, a ver si puedo”. Y fui, y sí me gustó desde entonces. Me encantó. Y tuve la paciencia, y Don Pánfilo tuvo la paciencia de enseñarme, para estar... semanas y semanas y semanas haciendo una figurita, la otra, hasta que me decía: “ya, ahí tienes tu *siquisirís*.” “Ya lo tienes, tu *siquisirís*.” Y yo decía, “pus ¿dónde lo tengo?” Pues ya lo tenía. Dos tiempos aquí, dos tiempos allá. Dos tiempos en la primera, dos tiempos en la segunda y ya. Eso era lo que me enseñaba. Era un son, él me decía, de dos por dos. O sea, que dos tiempos en uno y dos tiempos en el otro. Por ejemplo, la guacamaya era de cuatro por cuatro. Eso es lo más que me enseñaba. Cuatro te quedas en una nota, do y ya otros cuatro en sol. Pero nunca me decía do ni sol. Nada más me decía: “vamos a tocar un son de cuatro por cuatro”. Bueno, pues ya. Entonces tocábamos el butaquito, o la guacamaya. Él me decía: “El *siquisirís* es de dos por dos. El pájaro cú es de dos por dos, la guacamaya es de cuatro por cuatro y ya después, pus sí. Cuatro veces, cuatro tiempos te quedas ahí. Cuatro vueltas te quedas ahí. Y ya la siguiente cambias al otro.” Entonces así fue, muy precaria la enseñanza, pero me enseñó. Yo aprendí lo básico con él. Después me dijo: “yo ya no te puedo enseñar, porque lo que tú tocas es lo que yo sé y ya no lo puedo tocar al ritmo que tú lo tocas. Entonces ya no te puedo enseñar (Cao-Romero, 2021).

Retomando el recuerdo de Adriana sobre la escucha repetida del disco de la Bamba, me invita a pensar sobre el lugar relevante que tomó este soporte de información incluso en la conformación contemporánea de la escena barrocha. La grabación sonora, en calidad de entextualización (Ochoa Gautier, 2012), como se verá a menudo en este capítulo, irá canonicando y estatificando ciertas versiones de estas músicas, además de extraerlas de su contexto de enunciación dentro del ritual, dando pie a transculturaciones ocurridas en el ámbito de lo sonoro.

Aunando a los presentes testimonios, Tacho Utrera¹⁴, de una generación posterior a los actores presentes arriba, manifiesta sobre la forma en que aprendió el son jarocho en El Hato, Veracruz en el seno de una familia campesina:

Tacho Utrera: Pues yo conocí a la música desde que me engendraron mis padres, yo creo. Porque vengo de una tradición de músicos campesinos; jarochos campesinos. Y desde que nací he oído el son jarocho; pues desde el día en que nací. Entonces, pues yo lo traigo por herencia. Entonces ya nada más me ha costado mantenerlo. Y difundirlo es lo que me ha tocado a mí (Utrera, 2021).

El testimonio de Tacho Utrera describe de manera sucinta la omnipresencia del son jarocho en su vida. Para complementar, el testimonio de Wendy Cao Romero (también conocida como Wendi Utrera) es compañera de vida de Tacho y hermana de Adriana Cao Romero refiere lo siguiente a la vivencia y aprendizaje del son jarocho en un contexto urbano:

Wendy Cao Romero: En mi caso yo te puedo decir que soy una mezcla, de padre oaxaqueño, madre mihoacana, nacida en Veracruz, en el puerto. Y gracias a mi papá, que como buen mixteco apreciaba mucho la música y tocaba el piano. Siempre nos inculcó la música, pero sobre todo, la música jarocho. Y entonces, cuando yo tenía un año recibíamos en nuestra casa a un maestro, para tocar, para recibir clases de zapateado; él iba a tocar con su jarana, Don Pánfilo Valerio. Y bueno, como nosotros éramos puras mujeres en casa, realmente se llenaba la terraza de casa de mis papás con puras niñas, amigas de mis hermanas. Yo tenía solamente un año. Y fueron las primeras notas que recibí, de esto que es el fandango. El son jarocho. Y poco a poco seguí escuchando de lo que se vivía en Veracruz, y después a través de las clases que tomaba mi hermana Adriana con Don Pánfilo. De arpa. Entonces ahí fui creciendo con el son jarocho. No nací como Tacho en una familia fandanguera, en una familia tradicional, dentro de una comunidad fandanguera, pero tengo más de la mitad de mi vida de vivir con ellos, por lo tanto me siento como si hubiera nacido ahí (Utrera, 2021).

Los presentes testimonios evidencian cómo ocurría el son jarocho en dos ambientes diferenciados alrededor de los años 60 en Veracruz. Tanto en Jáltipan como en El Hato se narra una práctica del son jarocho, al igual que todas las músicas de tradición oral, mediada por la fiesta como ritual y en convivencia con otras músicas. Por otro lado, los relatos de Adriana y Wendy Cao-Romero hablan de la presencia de músicos campesinos en un contexto urbano, donde la dimensión aural también estaba mediada por otros fenómenos como grabaciones, radio, etc. Elementos de otras músicas como el piano y la escritura musical conviven en una misma casa con el son jarocho.

Me resulta interesante la distinción que hay en los relatos de Wendy y Tacho que esclarece una diferencia: mientras que Tacho dice “yo lo traigo por herencia”, Wendy dice “siempre nos inculcó la música jarocho”. Así muchos músicos que nos hemos vinculado

¹⁴ Anastasio *Tacho* Utrera Luna. Nacido en El Hato, Veracruz. Músico y laudero jarocho. Es el primer constructor de jaranas barrocas, instrumento neurálgico de la escena barrocha. Forma parte del grupo Los Utrera.

con músicas tradicionales como el son jarocho, lo hemos hecho a través de clases o talleres y de grabaciones sonoras, al no haber aprendido inicialmente en un contexto fandanguero tradicional.

Folklorismo, “La Mona” y el resurgimiento del son jarocho campesino en la Ciudad de México

La segunda ola de difusión y revitalización del son jarocho ocurrió como consecuencia de los acontecimientos políticos y sociales de los años setenta, así como del trabajo de ciertos folklorólogos y antropólogos interesados en la música tradicional mexicana (Prieto Dorantes, 2009, págs. 41-44). El momento de boga del folklorismo latinoamericano¹⁵ con grupos de música “andina” denominados chogüís, y las peñas, son fenómenos paralelos al exilio ocasionado por dictaduras militares en América Latina. Lo cual detonó un clima de unión, identidad y solidaridad latinoamericana en los sectores simpatizantes con la resistencia a esos gobiernos totalitarios. Si bien hablar en profundidad de ese momento histórico no es el propósito de este trabajo, asentare algunos testimonios de los actores que formaron parte a posteriori de lo que denomino escena barrocha ya que muchas de las vivencias en torno al aprendizaje y ejecución del son jarocho iniciaron en este contexto.

Ese interés por las músicas locales, a menudo encasillado como folklorismo o etnomusicología, tuvo cabida en una esfera letrada y a menudo de carácter institucional y ciudadano especialmente, como señala Ana María Ochoa con la finalidad de construir discursos nacionales desde lo hegemónico (Ochoa Gautier, 2012). En el tema que nos ocupa es primordial este fenómeno. En el siguiente testimonio quiero resaltar el carácter institucional de los espacios donde trabajó Antonio García de León, dado que sus aportes construyeron un imaginario de lo jarocho diferente de la ola masificada previa (la del cine) y que contribuyó a decantar algunas las finalidades enunciadas por Ochoa, como articular otros sentidos de identidad a través de la misma música. En su caso, es de vital relevancia para lo que se llamó el Movimiento Jaranero la incursión y colaboración de García de León con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), ya que en ese espacio sus conocimientos sobre el son jarocho y sus contactos con otros músicos en el Sotavento lo convirtieron en vínculo de primer orden para conseguir “informantes” musicales que comunicaran estas prácticas sonoras, socializándolas a través de discos, dando cuenta de una realidad diferente a lo que el canon de la primera ola mediatizada proponía. Sobre algunos de sus contactos entre músicos e investigadores y en torno a los primeros años de su trabajo en la Ciudad de México consta aquí adelante:

Antonio García de León:¹⁶ Y después yo vine a México; estudié antropología. [...] Conocí a José Raúl Hellmer que era un folklorista que recogía música, grababa música en muchas regiones, sobre todo, él comenzó en la Huasteca, sobre

¹⁵ Por folklorismo latinoamericano entiendo aquellos emprendimientos musicales de músicos profesionales y diletantes que se aproximaron a culturas musicales de distintos lugares de la región, a menudo en búsqueda de una identidad con la cual hacer frente a los regímenes totalitarios de las décadas de los 60-80. Una crónica sucinta de la música de esa época es escrita por Salvador Hurtado. (Hurtado, 2021)

¹⁶ Forma parte de la misma entrevista realizada el 21 de diciembre de 2020, vía remota.

todo el golfo. Había dos gringos, y uno trabajaba el Golfo y otro trabajaba el Pacífico. El Pacífico lo trabajaba Stanford, y el Golfo lo trabajaba Hellmer, que además tocaba la jarana. Tocaba la huapanguera huaſteca, también, y tocaba varios instrumentos. Y él empezó con la Huaſteca y después se fue metiendo al mundo jarocho y toda la cosa. Y empezó a hacer muchas grabaciones en los años sesentas y yo lo conocí... Él tenía un estudio de grabación en los sótanos del Palacio de Bellas Artes. Hay un sótano en Bellas Artes. Ahí había como un estudio que él tenía. Él trabajaba, como su oficina, como una especie de cubículo. Y después tuvo conflictos con el I. N. B. A. y se fue al Museo de Antropología, de Chapultepec. Al Museo Nacional de Antropología.

Yo trabajaba ahí, entonces lo conocí. Ya con más cercanía. Él me regaló una jarana que después se volvió *La Mona*. La famosa novela de Juan Pascoe y toda la cosa ¿no? Pero esa era una jarana que él me regaló, porque en ese momento yo no tenía un instrumento en México. Después yo me fui con esa *Mona* a ver a Don Arcadio a Minatitlán y le gustó mucho y me dio una segunda. Dice, “mejor yo me quedo con la *Mona* y tú llévate la segunda”. Y yo le dije “sí, está bien, no hay problema”. Una segunda que todavía tengo, la tengo todavía. Incluso ahora la estoy mejorando, la estoy tratando de... porque tenía algunos defectos. Ahora he aprovechado la pandemia para reconstruirla. Porque es muy antigua, la hizo un señor de Tlacotalpan que se llamaba Don Pedro Alfonso Vidaña, que era papá de Andrés Alfonso, del arpiſta. Un músico muy famoso que canta la lloroncita en un disco de Hellmer, precisamente. Él hizo ese instrumento. Entonces yo tengo ese instrumento, todavía con su firma y toda la cosa, que tiene adentro de la caja. Tiene un sello antiguo con una firma de él (García de León, 2020).

Antonio García de León ha sido un testigo privilegiado y actor fundamental del resurgimiento del son jarocho, especialmente el ocurrido en la Ciudad de México. Su cualidad como investigador desde la antropología, la lingüística y la historia le ha permitido vincular a diversas instituciones culturales, como el Museo de Antropología, Radio Educación, entre otras, con músicos jarochos, conocidos desde su juventud. Estos contactos establecidos por él han modelado el cauce del son jarocho chilango, propiciando una ola de propuestas musicales a contracorriente de las versiones estereotipadas o comerciales fomentadas por la industria radiofónica, televisiva y fílmica.

En este emergente movimiento jaranero de la Ciudad de México se trataba de “rescatar” la forma “original” de tocar en las rancherías en el sur de Veracruz el son jarocho, así como la construcción de sus instrumentos, discriminando las corrientes interpretativas del Puerto de Veracruz y de la Ciudad de México en los años 50 del siglo XX, llamadas desdeñosamente desde el movimiento como “son marisquero” o “son charolero”, y también la forma de tocar que se había grabado en películas y discos ciudadanos en los años 50 (aquello que denominé primera ola de masificación), aunque por comunicación de Antonio García de León, también sé que paradójicamente los músicos grabados en la capital, que tocaban en ballets folklóricos en estilo estereotipado, por ejemplo, Andrés Huesca, provenían de Veracruz. Estas agrupaciones habían grabado fonogramas comerciales a instancias de las radiodifusoras o de industrias musicales que propulsaban el estilo “comercial” o “marisquero” como se le denominó más tarde.

Por contraste, los folkloristas como Raúl Hellmer deseaban dar cuenta de los estilos de carácter local haciendo grabaciones de campo o grabaciones en la Ciudad, pero pidiéndoles a los músicos jarocho que tocaran al estilo fandanguero no comercial. García de León narra que para las grabaciones realizadas en el Sótano de Bellas Artes, que le tocó atestiguar, Raúl Hellmer les decía a los músicos, “¡Pero, toquen bien, chingao!” y que empezaban a tocar a la usanza de sus lugares de origen, con sonoridades que maravillaban y cautivaban a García de León al presenciarlo. Esta doble labor, como investigador y como músico posibilitó que se realizara una de las grabaciones más relevantes al movimiento jaranero, que se sustenta en buscar las formas “antiguas” de producción del son en el sotavento:

Antonio García de León: Y después en 1969, Arturo Warman también trabajaba ahí; era antropólogo y toda la cosa. Y él me dijo: “Vamos haciendo una gira. Para grabar un disco.” Él grababa los discos del museo. Él era más como antropólogo social. Le gustaba mucho. Él empezó grabando con su primera mujer, que se llamaba... ah... Se me fue su nombre ahorita. También ella recopilaba música. Y después se separó de ella y se casó con Tere Rojas, que todavía vive; Es una profesora del CIESAS Y entonces me invitaron: “Tú que conoces los músicos, vamos haciendo un recorrido.” Como yo conocía, había hecho varios recorridos, conociendo músicos desde Boca del Río, hasta Tabasco. Yo llegué hasta Huimanguillo, Tabasco. En la zona de Huimanguillo todavía se toca la jarana y la música jarocho. Porque es una región que perteneció a Veracruz en tiempos coloniales. Y la cultura es muy veracruzana ahí. Fuimos a buscar primero un músico en Huimanguillo que tocaba una jarana muy bonita y que tocaba muy bonito, pero cuando llegamos, ya había fallecido. Era el único que tocaba. Y se murió. Entonces hicimos un recorrido, todo el sur de Veracruz, hasta Boca del Río, grabando, y de allí sale un disco que se llama Sones de Veracruz, del museo. En 1969 se publicó por primera vez, en un disco Long Play, de estos grandes. Todavía por ahí hay ejemplares de ese disco. Ahora hay una versión en CD. También del I. N. A. H. (García de León, 2020).

El corpus de esas grabaciones de campo se ha usado como referente para las nuevas generaciones de interesados en el son jarocho. Los nombres de esos viejos soneros y sus historias rondan la memoria colectiva gracias, en buena medida, a su participación en grabaciones “de campo”. Esos músicos jarocho sotaventinos, como Don Arcadio Hidalgo, entre otros de diferentes regiones, participaban en sus visitas a la ciudad en tertulias amistosas que fungían como los primeros fandangos jarocho para los ciudadanos en la Ciudad de México. Fue en estos espacios donde se le dio mayor difusión a esta música fuera de su contexto de origen. En esos encuentros se hizo una red de músicos afectos a la “música tradicional” que empezaron a preguntarse por la música mexicana, después de haber tenido contacto con la escena de música sudamericana. Un relato sobre esta época está plasmado en un libro llamado *La Mona* (2019), escrito por Juan Pascoe Pierce¹⁷, donde se relatan los primeros

¹⁷ Juan Pascoe Pierce (Chicago, Illinois, 1946) Uno de los actores del “rescate” del son jarocho ha sido el maestro impresor, experto en impresos novohispanos y músico de origen estadounidense-mexicano Juan Pascoe Pierce. Él trabajaba en los años 70 en México como maestro en la escuela de inglés “The Anglo”. Comenzó lecciones de violín con Adrián Uribe, músico de Los Folkloristas, quien le recomendó escuchar el disco Sones de Veracruz, editado por el INAH en el año de 1969. Juan Pascoe ha sido testigo del son jarocho desde que conformó, junto a Gilberto Gutiérrez y Don Arcadio Hidalgo el grupo Mono Blanco. En los años

años del movimiento jaranero, con especial énfasis a los años compartidos entre el grupo Mono Blanco y Don Arcadio Hidalgo. En su crónica de aquellos tiempos, Pascoe menciona su primer contacto con el son jarocho a través de la escucha de Antonio García de León en el disco Sones de Veracruz (INAH, 1969) y lo enuncia (desde la actualidad) como barroco:

Juan Pascoe Pierce: *El fandanguito* agotaba a estos géneros, y también los trascendía. La música era compleja, abstracta, antigua y la versada aspiraba a variedad e inteligencia. *El fandanguito* era una breve pieza lírica, narrativa, personal e ideológica que convertía a su “autor” -Arcadio Hidalgo- en una leyenda épica, en un símbolo del México primario, amoroso, atento, agraviado. El jareo del intérprete -Antonio García de León- era barroco, hábil, moderno; su voz era vigorosa, sonora, exacta. Al parecer, el inicio del “camino de la nueva música mexicana” consistía en continuar el desarrollo del legado del pasado (Pascoe, *La Mona*, 2019, pág. 8).

El relato de *La Mona*, también sirve a manera de mito fundacional de esa segunda ola o movimiento jaranero, a través de la historia de ese instrumento (la jarana denominada *La Mona*) en manos de su dueño, Don Arcadio Hidalgo. Así mismo, él un símbolo, representante de esos soneros campesinos que vivieron el son en otras épocas de mucha vitalidad, previo a la difusión masiva y al cine que vivió en las ciudades.

Como señalé al inicio de este apartado, para la configuración de la escena barrocha fue fundamental la influencia del folklorismo. Por folkloristas entiendo a intérpretes que adquieren conocimientos sobre las diversas músicas del rubro popular o tradicional con finalidad, sí de generar conocimiento sobre ellas, pero primordialmente, de tocarlas. Reitero la relevancia del momento histórico de finales del siglo XX donde se exaltaba un ethos latinoamericanista.

Un ejemplo de estas actividades musicales aparece en el relato de Enrique Barona Cárdenas¹⁸, desde su interés por la música solventado al tomar clases de música en la Escuela Nacional Preparatoria, plantel 6, Antonio Caso, de la UNAM y posteriormente, en su integración a grupos de folkloristas, primero tocando música andina y después música mexicana. El relato de Barona es el siguiente:

Enrique Barona Cárdenas: Y estando en prepa le entro a la onda de moda, y la cuestión de moda era la música folklórica andina; los llamados *Chogüís*, que luego ya despectivamente les o nos decían: los *Chogüís* [risas]. Que eran los grupos de música andina. Entonces yo ahí, estando en tercero de prepa, yo estudié en Prepa 6, también de la UNAM, y un primo que estaba en Prepa 5 me invitó a tocar en su grupo. Y ahí me meto a tocar con él y empiezo a tocar guitarra, yo ya tocaba un poco de flauta dulce porque estaba en el conjunto instrumental de las preparatorias. [...] Ese primo, que se llama Oscar Villa, él me invita a tocar ahí. Y ahí

posteriores y hasta la actualidad, ha hecho impresos relativos a la escena jarocho aplicando técnicas aprendidas de los ejemplos legados por los impresores novohispanos. Aunque él no haga música “antigua”, me parece que su labor, coincidentemente aporta al ethos barrocho de la escena que estudio. Su bastión es el Taller Martín Pescador, en Tacámbaro, Michoacán.

¹⁸ Enrique Barona Cárdenas. La entrevista fue realizada el miércoles 23 de diciembre de 2020 vía Zoom. (Barona Cárdenas, 2020)

me paso de la guitarra, me paso a tocar varios instrumentos y esa es ya mi maldición o mi bendición. Porque en ese momento me convierto en multi-instrumentista. Cosa que ya no se me va a quitar nunca. [...] Entonces, desde el principio, desde esos entonces, desde esos ayeres, yo ya empecé a tocar bombo, charango, quena, siku, guitarra, quijada de burro. Curiosamente, la primera quijada de burro que yo agarré para tocar era una quijada que nosotros fuimos a conseguir al rastro y nosotros la preparamos y todo. Igual las quenenas, las primeras quenenas y siku que tocamos nosotros, fuimos, vinimos aquí a Tepoztlán a conseguir el bambú para hacer las quenenas y todo eso. Pues eran épocas en las que no conseguías tan fácilmente los instrumentos. Y pues bueno, te estoy hablando más o menos del año 1978, 1977. Esos son los años en los que yo empecé a aprender la música folklórica. Y empecé a ser chogüí y entonces empezamos a tocar en peñas. Las peñas eran muy conocidas todavía, muy famosas. Y yo toqué en varias de esas. Toqué en El mesón de la guitarra, en varias peñas. La peña móvil... Pues conocí a mucha gente de peñas, que tocaban en las peñas. Y nos empezó a interesar la investigación de la música que tocábamos. Entonces era una cosa didáctica. Entonces tocábamos: [imposta la voz] “y vamos a tocar un carnavalito. El carnavalito es un ritmo que se toca en tal y tal y tal”. Y, pero todas nuestras investigaciones eran de discos. Lo que decían las portadas de los discos. Y una que otra entrevista que hacíamos con gente. Por ejemplo, conocimos a César Espada. Y César Espada estaba en el Inca Taqui. Y él sí era boliviano. Y entonces él sí, sí, sí platicábamos con él y el sí nos comentaba cosas de primera mano, ¿no? Sobre los ritmos. Y ahí empezamos a conocer los diferentes ritmos de toda Latinoamérica. Y como estábamos en Prepa 5, pues tocábamos en varios lugares, ahí nos conoce un grupo folklórico de Prepa 5 que se llamaba Ikoos. Ese grupo nos dice que si queremos tocar en las cortinillas o las cortinas, que es lo que se hace entre un número de un estado y otro. El ballet folklórico era de México, entonces ellos tocaban [lapis], ellos bailaban con música de caja, como le llaman, con Casetes, en aquel entonces era casete, no existía ni siquiera el CD. Tocaban con casetes música de Veracruz. Y luego se tenían que cambiar y necesitaban tiempo para tocar música de Jalisco. Entonces nos pedían a nosotros que tocáramos un número en medio de cada cuadro. Entonces salíamos nosotros a tocar en vivo. Entonces esa misma maestra que se llamaba Graciela Ramírez, no recuerdo, o algo así, esta misma maestra se le ocurre pedirnos que toquemos algo de México. Nos dice: “pero, ¿saben qué? Yo veo raro que nosotros estamos bailando Veracruz, Jalisco, cosas de México y ustedes tocando cosas de los Andes, andinas. Se vería mucho mejor si tocamos [bailamos] algo de Veracruz y ustedes tocan algo de Veracruz. Y pues, cuando toquemos [bailemos] algo de Jalisco, pues tóquense algo de Jalisco, o no sé. Pero toquen música mexicana. Se va a ver mejor. En nuestro grupo estaba Luis Alberto Flores Morgado, que era jarocho, entonces Luis Alberto que era jarocho, y su novia bailaba en el Ikoos, bailaba ahí, él tenía un interés particular por ese ballet folklórico. Y entonces, pero él sí era jarocho y él tenía una jarana. Entonces por medio de él conocí las jaranas, en la ciudad de México. Yo vivía en la Ciudad de México. Ahí conozco las jaranas y empezamos a tocar las jaranas afinadas como guitarra. Pero ya eran jaranas jaročas. Ya de ocho cuerdas. Ya con un timbre especial y demás. Y entonces ahí comienzo a tocar mis primeros sones jarochos. Justo para ese ballet folklórico (Barona Cárdenas, 2020).

La época posterior a los eventos de 1968, 1971 y 1973 dieron forma a movimientos sociales de disidencia con los regímenes políticos totalitarios en América Latina. La música fue uno de los símbolos que articuló cohesión social en dichos contextos.¹⁹ La atención a los repertorios latinoamericanos como vuelta de la mirada hacia lo local generó interés en toda una generación de músicos que encontraban sentido al interpretar estos repertorios. Dentro de las consecuencias de esta vuelta a lo local como contracultura a lo hegemónico, ocurrió este movimiento jaranero originado en la Ciudad de México. Así fue como muchos encuentros entre músicos locales del sotavento Veracruzano con músicos ciudadanos moldearon una escena paralela a la tradición fandanguera mayoritariamente campesina, generando fandangos y tertulias soneras incipientes en la Ciudad.

El Barrocho antes y después de 1992

En este apartado hago un recorrido por algunos de los eventos que catalizaron la configuración de la escena barrocha a través del relato de sus mismos actores. Retomo la noción de escena de Will Straw dado que me permite dar coherencia a elementos aparentemente inconexos esbozando un mapa de relaciones que han configurado el son barrocho. Así mismo este concepto me permitió enunciar como una escena algo que antes no me había percatado que lo era.

Por otro lado, evidencio las transculturaciones sónicas ocurridas en los intercambios entre estas escenas (barroco y jarocho) que dieron lugar a posterior su hibridación. Parte vertebral del relato está asociado a la presencia de múltiples grabaciones sonoras, que se han vuelto referente para los propios actores de la escena. Dichos textos (las grabaciones sonoras) son parte y dan cuenta de las transculturaciones sonoras ocurridas en esta nueva escena y por ello han sido consideradas como puntos de anclaje para el relato, por el alcance de la difusión y canonización de estos imaginarios.

El siguiente relato reúne voces y anécdotas de actores de trasfondos diversos. Por un lado están presentes quienes llegaron a la especialización en *early music* (Eloy Cruz, Gerardo Carrillo, Isabel Villey, Antonio Corona, entre otros), y por otro quienes han llegado al barrocho desde la práctica de músicas vivas desde la perspectiva de la etnomusicología, la antropología o el folklorismo (Enrique Barona, Antonio García de León, Gonzalo Camacho, Laura Reboloso, entre otros).

El diálogo entre estas esferas que posaban la mirada en áreas distintas de la música en México (lo antiguo y lo vivo) cobró fuerza a partir de la década de 1980, llegando a un punto nodal en torno al año 1992 con la conmemoración del quinto centenario de la “llegada de Cristóbal Colón a América”.²⁰ Durante ese año, desde las agendas oficialistas y políticas se propició la producción artística y académica en torno a ese evento histórico y sus consecuencias. Los festejos y conmemoraciones incluyeron la Exposición Universal de Sevilla

¹⁹ Confróntese la narración que realiza Tanius Karam para perfilar las confluencias de la “nueva canción mexicana” en ese contexto político. (Karam, 2014)

²⁰ La discusión sobre el “Descubrimiento” de América se ve magistralmente abordada por Edmundo O’Gorman, quien aboga por una revisitación a las fuentes históricas. El texto de O’Gorman propone el término Invención al observar que el concepto histórico que se ha hecho de América es un constructo. (O’Gorman, 2010)

1992 con el tema “La Era de los Descubrimientos” (exposición donde participó como invitado el Grupo Mono Blanco), en alusión al hecho histórico del quinto centenario. Además se construyeron copias de las carabelas que repetirían el viaje; se restaurarían monumentos arquitectónicos de la ruta de Colón y se publicarían ediciones facsimilares de documentos de la época. Esta visita al pasado propició un momento de reflexión sobre la identidad contemporánea y las tensiones inherentes al flujo histórico desde ese evento.

Pienso que dicho momento histórico posibilitó observar paralelismos históricos a distancia de 500 años, especialmente el fenómeno de la globalización. Quizá es a través de este espejo que la visita al pasado involucró el volverse modernos. El ser “barroco” para ser modernos. Por otro lado esta idea entra en tensión al advertir que esa postura globalizante relega a una condición “no moderna” a las culturas que habitan estos territorios desde antes del contacto con Europa. Dicha reflexión sobre la historia, a mi juicio, se hizo como un paralelismo entre la globalización ocurrida después de 1492 y la que ocurría y se deseaba en torno a 1992. Quizá ese espíritu de la época hizo que el énfasis en ser “barrocos” fuera sinónimo a ser modernos, por esa doble globalidad en tiempos distintos. Es por ello que acoto a estos tiempos el presente apartado.

Retomando el hilo narrativo del apartado anterior, algunas de las entrevistas señalan que los albores de esta escena ocurrieron en torno a las aulas del Centro Cultural Ollin Yolliztli (CCOY) de la Ciudad de México, donde los maestros Enrique Barona, Gerardo Carrillo y Eloy Cruz impartían clases en la llamada “Escuela Piloto”, que era un espacio académico de iniciación a las artes donde convergían (y convergen) músicas denominadas “clásicas” y músicas “tradicionales”. Dentro del relato de Enrique Barona Cárdenas, quien fue maestro del área “tradicional” su primera incursión en la convivencia de músicas barrocas con músicas tradicionales mexicanas fue en el ensamble Zarambeques o Muecas, de Gerardo Carrillo, profesor de guitarra de la misma institución. El mismo nombre del ensamble procede de una de las piezas contenidas en el Códice Saldívar N° 4, del que hablé en el apartado anterior. La narración de Barona sobre esos encuentros enfatiza los primeros contactos que tuvo con el citado Códice y cómo su conocimiento de los sonos tradicionales le permitió establecer parentesco entre los repertorios. Esta narración suma a lo dicho en el apartado 1.1.4. Su historia es la siguiente:

Enrique Barona Cárdenas: Todo esto ocurre como por ahí del 84, 85, 86. Y desde el 84, que yo entro a la Ollin Yoliztli, yo conozco dos personas súper importantes, para mí, para mi incursión en la música barroca, novohispana y en mi conocimiento del Códice Saldívar. Ellos son, en primer lugar Gerardo Carrillo y en segundo lugar Eloy Cruz. Gerardo Carrillo Mateos era maestro de guitarra en la escuela piloto y Eloy también. Y tenían un dueto; tocaban juntos. Y salían, iban de gira. Y los conozco, los conozco a los dos y ahí es cuando yo empiezo a escuchar al Códice. A ellos dos el Maestro Gabriel Saldívar, todavía estaba vivo, y justo a ellos dos les encarga que empiecen a analizar y a estudiar el Códice Saldívar. Entonces ellos tenían el Códice Saldívar en sus manos antes de que se fuera a Estados Unidos. Antes de que lo publicaran, ellos tuvieron en sus manos el original. El Códice Saldívar original. Y lo estuvieron viendo y analizando, y la idea era que se hicieran transcripciones. Porque, pues todo estaba en tablatura, la idea era pasarlo a partitura. Ver qué se podía transcribir. Y entonces ellos empie-

zan a tocar el Códice Saldívar. Y cuando ellos empiezan a tocar el Códice Saldívar, pues yo lo conozco por medio de ellos y empiezo a escuchar el guapo [el villano] y los Ympossibles. O sea, de los primeros sonos que yo oigo son los Ympossibles. Y el guapo. Y Zarambeques. Son esos tres. Esos tres son los primeros sonos que yo escucho con ellos. Después Gerardo Carrillo me invita a un grupo, que tocábamos como composiciones o arreglos originales de piezas que hacía Gerardo Carrillo, que también era compositor o es compositor. Y Gerardo hace, forma un grupo que incluso se llama así: Zarambecas o Muecas. Y yo empiezo a tocar guitarra huapanguera con él, en ese grupo. Ese grupo tenía marimba, éramos puros maestros de la Ollin Yoliztli. Y tocamos en varios lugares, incluso llegamos a tocar en el Auditorio Nacional, por ejemplo. En un aniversario del Auditorio Nacional fuimos y nos presentamos así como Zarambeques o Muecas. Y ya yo, con ese nombre, ya tocaba huapanguera. O sea, lo mío era tocar huapanguera, guitarra huapanguera. Yo en ese momento tocaba más música huasteca que música jarocho. Entonces me voy con mi huapanguera y toco bajos y hago cosas con ese grupo y se llamaba Zarambeques o Muecas.

Y de ahí conozco a Eloy y a él le veo tocar también el guapo y los Ympossibles. Y en ese momento es cuando yo le digo, oye, pues los Ympossibles es la lloroncita, ¿no?. No hay pierde. Y el guapo, digo, no el guapo, perdón. Los villanos. O sea, era Ympossibles, los Villanos y Zarambeque. Cuando él toca los villanos yo le digo: oye, es que ese rasgueo es como, es igualito al del Ahualulco o al de un son que se llama el guapo. De Veracruz. Y en ese momento todo era una charla así nada más, de decir “sí, pos son igualitos, son idénticos.” Y ya. Ahí quedaba. Todavía no pensábamos en hacer algo con eso. Pero unos años después, yo ya no toqué con Gerardo, con Gerardo Carrillo, que fue con el primero que empecé a tocar con instrumentos mexicanos en una agrupación de diferentes instrumentos y empecé a tocar claramente piezas barrocas del Códice Saldívar. O sea, la primera vez que yo toqué una pieza del Códice Saldívar fue con Gerardo Carrillo y yo calculo que era por ahí del 86, del 87 (Barona Cárdenas, 2020).

De la cita anterior me parece remarcable el lapsus, recurrente en varios actores, de nombrar un son barroco con el nombre de su “equivalente” de alguna tradición contemporánea. Uno es el caso del villano del Códice Saldívar con el son del guapo, perteneciente a la tradición jarocho. Y efectivamente, sus patrones armónicos y rasgueos coinciden y dan pie a paralelismos. Dichos paralelismos, observaciones de ellos en primer orden, llevan al corazón de esta tesis que está contenido en una frase del testimonio anterior: “Y en ese momento es cuando yo le digo, oye, pues los Ympossibles es la lloroncita, ¿no? No hay pierde” (Barona Cárdenas, 2020). Dicha acción de sinonimia, Lloroncita-Ympossibles, bajo lo indiscutible de “no hay pierde” es el paradigma de la construcción de esta escena. Precisamente, al observar que esta sinonimia fue enunciada en una temporalidad más reciente de lo que imaginaba, me di cuenta que había surgido algo nuevo que demandaba mi atención.

En los espacios donde aprendí son jarocho, con amigos y maestros en la Ciudad de México, se afirmaba como rumor, o como saber dado por sentado, que dichas relaciones sobre las lloronas contemporáneas con los sonos barrocos ya habían sido abundadas y trazadas en una tesis. Como mencioné en la introducción de esta tesis, al desear emprender mis estudios de maestría continuando esa línea no encontré ningún referente a dicho trabajo ni a ningún posible autor. Esa laguna hizo que decantara mis esfuerzos a realizar dicho trabajo

sobre el tema del trazo histórico que religara esas lloronas contemporáneas con los sonos barrocos. Posteriormente, la laguna documental que permitiera trazar una continuidad histórica sobre lloronas hasta el barroco orientó mi mirada a la reiteración de dichas afirmaciones que yo también había interiorizado; tomando distancia de mis propias aseveraciones intuí que estos relatos se habían construido contemporáneamente.

Continuando con el relato sobre la creación de la escena, retomo el contenido de la entrevista realizada al maestro Eloy Cruz. En ella narra su encuentro con Enrique Barona en el año 1981, donde empezaron a compartir sus impresiones sobre la similitud entre la música del Códice Saldívar 4 y el son jarocho contemporáneo:

Eloy Cruz: Mi trabajo con Enrique o mi contacto con Enrique, digo, lo conocí en 81 en la Ollin, cuando se fundó. Empecé a hablar con él del asunto, allí en la Ollin, porque él oyó que yo tocaba el villano del código Saldívar, pus es el guapo. Entonces como que ahí me decía cosas y “Mira que chiſtoso”. Pero era mira que chiſtoso, nada más. [...] [Enrique Barona] tiene muy buena oreja para las conexiones, pero eran nada más como de un de “mira qué chiſtoso” (Cruz Soto, 2020).

Como ya lo he señalado, el vínculo a nivel auditivo fue el primer detonador del discurso barroco, que posteriormente se profundizó al señalar los parentescos entre repertorios antiguos novohispanos y contemporáneos jarochos desde un discurso académico.

A la par de los *insights* sobre el parentesco entre el son barroco y el son jarocho, que originaron el trabajo del Ensemble Continuo, Cruz relata que diez años más tarde, en 1991, empezó a hacer ponencias relativas a la observación realizada en sus viajes a Tlacotalpan, en su contacto con jaraneros, donde encontraba “vivas” las prácticas descritas en libros y tratados relativas a la música antigua. Una primera ponencia relativa a dichas observaciones fue presentada en la ENAH. Allí, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, colaboraba Enrique Barona con Thomas Stanford, en el Departamento de Etnomusicología, siendo ese uno de los bastiones principales en la Ciudad de México de producción de conocimiento canónico en torno a las músicas “tradicionales”:

Eloy Cruz: Me acuerdo que justamente un año del famoso eclipse de 91, en 90 yo hice una ponencia en la ENAH, en la cosa de etnomusicología de la ENAH en la que estaba Thomas Stanford, y Enrique trabajaba ahí para Thomas Stanford, era su ayudante. En etnomusicología allí en la ENAH, y yo estuve allí entonces en ese congresito que era de alumnos, y Enrique oyó mi ponencia ahí, donde yo narraba lo que había visto en Tlacotalpan un año antes. Ahí como que empezó a haber una conexión. Ya empezamos realmente a hablar del asunto (Cruz Soto, 2020).

Es así como ambos músicos e investigadores fueron los primeros en señalar los parentescos entre los repertorios del Códice Saldívar 4 y el son jarocho, dando como sentido de esta incipiente escena barrocha el hacer una propuesta interpretativa de las músicas para guitarra del pasado novohispano a la luz de las prácticas del son jarocho, entendiendo éste como un depositario de las técnicas de creación y ejecución musical del barroco.

A la par de estos encuentros en el ámbito académico, y con esta idea de los vínculos entre ambas tradiciones, Eloy Cruz y Enrique Barona emprendieron una serie de viajes de campo al sotavento veracruzano a escuchar y hacer grabaciones de fandangos y soneros que

aportaron e inspiraron la posterior configuración del Ensamble Tembembe-Continuo. Dicho trabajo, en palabras de Eloy Cruz ha sido:

Eloy Cruz: Siempre un poco de manera informal y digamos casual, no ha habido ninguna cosa sistemática así de “paso uno paso dos, protocolo...” No, no, no. Es más bien como un trabajo de amigos y la hemos pasado muy bien. Digo. [...] que nos ha pasado de todo en medio mundo, literalmente. O sea, sí, la experiencia ha sido muy rica y muy natural. Muy de estar tocando y de hablar y de emborracharnos (Cruz Soto, 2020).

Este testimonio enfatiza el carácter vital y espontáneo de las exploraciones en torno a las relaciones de las músicas del pasado y del presente. Que a la par de la escucha y presencia en los fandangos y la experiencia del estar tocando les han sobrevenido los *insights* sobre este estos paralelos entre músicas. En palabras de Enrique Barona el surgimiento del proyecto surgió de esta convivencia informal:

Enrique Barona: A Eloy y a mí nos unía jugar Squash. Una vez, [...] y en ese momento decidimos hacer en serio lo de tocar, llevar a la práctica la unión de la música novohispana con sones jarochos. En ese momento. Lo decidimos. Sin que tuviera nombre el grupo. Simplemente decidimos hacer investigación (Barona Cárdenas, 2020).

En este caso hacer investigación involucraría generar producción de carácter académico que respaldaran su intuición.

También en palabras de Barona sobre el inicio oficial de la investigación, lo cual ya involucraba un compromiso diferente al estar mediado por estipendio, o una remuneración auspiciada por una institución -la UNAM- es lo siguiente:

Enrique Barona: Eloy metió un PAPIIT. Él ya era maestro en la UNAM. Que se llamaba “La perspectiva barroca de la jarana jarocha”. Entonces, con ese proyecto, empezamos Eloy y yo. Él y yo solos. O sea, no había nadie más. [...] Tenía un apoyo económico que se llamaba PAPIIT. De la UNAM. Entonces la cosa iba en serio y había que entregar resultados. A partir de eso empezamos a hacer investigación, empezamos a salir y empezamos a ver la necesidad de fundar un grupo (Barona Cárdenas, 2020).

Es también este tipo de estipendio institucional el que demarca que la investigación siga cierta agenda cultural de la temática en boga del momento. Los años 90 junto con la celebración del 5to centenario de la invasión de los europeos a América y la fundación del Museo de Culturas Populares sentaban el ambiente idóneo para estos encuentros y reflexiones en el marco iberoamericano. El maestro Eloy Cruz abunda sobre la relevancia de la colaboración con Enrique Barona y de esta relación, el surgimiento del ensamble Continuo (y posteriormente, Tembembe):

Eloy Cruz: Principalmente con él, también con otros amigos en distintos momentos, pero la presencia básica para mí es Enrique, hemos generado todo este rollo de la música Barroca Jarocha. El primer concierto de lo que luego se llamó Tembembe fue en 1998 [...], pero trabajábamos desde 94, probablemente. Es un poco difícil decir, porque no hay un comienzo formal (Cruz Soto, 2020).

Dentro del proyecto “La perspectiva barroca de la jarana jarocho”, colaboración de Eloy Cruz con Enrique Barona, uno de los mayores encauces fue la producción de jaranas barrocas, que Eloy Cruz le encargó fabricar a Tacho Utrera, quien vivía en Coyoacán en la década de los 90:

Eloy Cruz: De hecho en algún momento, antes de que grabáramos el disco [de Continuo - Tembembe], Taño Utrera, el que hizo las jaranas barrocas, las originales, las primeras que diseñamos, bueno, que se nos ocurrió la idea, no diseñamos nada porque son jaranas jarochas, vivía prácticamente ahí, porque su esposa estaba relacionada, era directora del museo [de Culturas Populares]. De hecho vivían en la casa juntito del museo. Sí, y todas las jaranas jarochas/barrocas que yo tengo están etiquetadas en Coyoacán, no en El Hato, ni en ninguna parte de Veracruz (Cruz Soto, 2020).

Como señalé con anterioridad, Tacho Utrera es un laudero y músico jarocho que forma parte de una gran familia dedicada a la música jarocho. Su jarana barroca, es un híbrido con cuerpo de jarana escarbada tradicional, pero con diapason al ras de la tapa y con trastes móviles, cual guitarra barroca, con cinco órdenes dobles.

También para Barona es relevante el momento de producción y encargo de las jaranas barrocas, que le han dado color al imaginario barrocho:

Enrique Barona: Para ese momento algo muy importante fue construir jaranas barrocas, como parte del proyecto del PAPIIT, le encargamos a Taño Utrera unas jaranas sin diapason y sin trastes. No sin diapason. Que el diapason estuviera al nivel de la tapa. Que quedara al ras para poderla puntear. Y esas son las únicas dos cosas que se le piden. Y le pedimos todo un set de jaranas. La de *re*, la de *sol*, la de *do*, la de *la*... Sin darnos cuenta que estábamos abriendo toda una línea de posibilidades a los guitarristas barrocos de conseguir y poder tocar jaranas jarochas mucho más baratas y con otro timbre y otra sonoridad. Lee Santana se lleva de esas jaranas barrocas a Alemania y Hille [Perl] o *Hilla* termina tocando jarana barroca también. Andrew Lawrence King y su Harp Consort, hace un pedido como de 20. Se lleva muchísimas. Esas guitarras barrocas empiezan a inundar el mundo. Curiosamente primero se van a Europa. Ese es otro punto importante (Barona Cárdenas, 2020).

Por contacto de los integrantes del Ensemble Continuo con músicos de la escena europea de *early music*, como los arriba mencionados, estos instrumentos se introducen en el mercado europeo: por su precio accesible y buena factura, sin dejar de lado un posible factor de exotismo como atractivo aún a las performatividades folklorizadas a las que alude Javier López Marín (Marín López, 2016).

En la entrevista realizada a Antonio Corona, él narra que también tomó parte de dicho proyecto PAPIIT y que uno de los elementos más importantes de ello fue mandar a hacer las jaranas barrocas con Tacho Utrera. Los pormenores del instrumento serán tratados en un apartado organológico, más adelante.

Los músicos de la primera alineación del Ensemble Continuo antes de que se convirtiera en Tembembe fueron: Eloy Cruz, Antonio Corona, Radamés Paz y Enrique Barona, de los cuales esta tesis reúne el testimonio de tres de ellos (restando el de Radamés Paz para futuras investigaciones). De esta forma había tres especialistas en guitarras antiguas y uno

en “música tradicional mexicana”. En el relato de Enrique Barona, partiendo de su colaboración con Eloy Cruz, consta así:

Enrique Barona: Y entonces para formar ese grupo invitamos a Antonio Corona, invitamos a alumnos de Eloy, que eran Antonio Corona y Radamés Paz. Radamés Paz toca guitarra barroca y tiorba; y Antonio Corona guitarra barroca, y él hacía investigación, también. Ese es el primer grupo. Radamés Paz le pone el nombre y dice: vamos a llamarle Ensamble Continuo. Radamés había estudiado en Boston, o en Nueva York, no recuerdo en dónde. Y venía regresando de haber estudiado música barroca en Estados Unidos. Y Antonio Corona venía regresando de terminar su doctorado en Inglaterra. Entonces teníamos mucho entusiasmo en invitarlos. Sonaba bien. Ese es el primer cuarteto. [...] Entonces después invité a Érika Tamayo, quien era mi esposa y zapateaba muy bien el son jarocho (Barona Cárdenas, 2020).

Otro evento de relevancia en la configuración del imaginario barroco, en el que participa uno de los integrantes del Ensamble Continuo, fue la grabación de *La guitarra en el México Barroco* (1996). Éste es un disco en el que la guitarrista (barroca) y vihuelista Isabelle Villey, junto con Enrique Barona graban piezas del *códice Saldívar 4* (Murcia, 1995).

En este disco se propone una hipótesis sonora del “México Barroco” en la que acompaña este repertorio de guitarra barroca²¹ con rasgueo de jarana jarocho y de quinta huapanguera²². Dicho fonograma no fue la primera grabación realizada por Villey de piezas contenidas en el *códice*.²³ Pero sí fue la primera en la que se grabó dicha música acompañada por jarana. El testimonio de Enrique Barona sobre su colaboración con músicos del área “antigua” para dicho CD versa así:

Enrique Barona: En el 1996, yo grabo mi primer disco. Yo ya conocía la música del repertorio del *Códice Saldívar*. Había tenido contacto cercano con el *Códice Saldívar*. Había empezado con Eloy el proyecto de *La perspectiva barroca de la jarana jarocho*, eso lo debió haber comenzado como en el 94, una cosa así. Y en el 96, por ellos también, o sea, la maestra de Eloy, que era Isabelle Villey, también una guitarrista de guitarra barroca (Isabelle Villey es quien le enseña a Eloy Cruz a tocar guitarra barroca). Yo conozco a Isabelle Villey, e Isabelle Villey también está interesada en hacer cosas con nosotros, cosas con la música barroca y la música jarocho y me propone a mí hacer un disco. Y lo hacemos. Y entonces en mayo

²¹ Opto por la denominación de guitarra barroca por ser la más recurrente en la escena barroca y en la de música antigua. En los siglos XVII y XVIII se conocía al mismo instrumento en toda Europa como guitarra española. También se le puede denominar guitarra de cinco órdenes por los cinco pares de cuerdas que la componen (Cruz, 1993).

²² Tanto las jaranas jarochoas como la quinta huapanguera cuentan con órdenes dobles, por lo que organológicamente se pueden vincular con la guitarra barroca o incluso con la guitarra renacentista de cuatro órdenes. En una óptica “darwiniana”, la guitarra barroca vendría a ser el eslabón que conecta al ukelele con el charango, las jaranas, las mejoraneras, el timple canario, etc.

²³ Villey, de origen francés, llegó a México como esposa del tenor mexicano Carlos Hinojosa (hermano de Javier). Carlos Hinojosa dirigía al Grupo Hermes, del que queda un fonograma llamado *México Música Colonial* (1993). En dicho fonograma, a la par de diversos villancicos novohispanos que Villey acompaña a un ensamble vocal, hay dos piezas del *códice*, *Los Impossibles* (sic.) y *Zarambeque* (sic.), atribuidas entonces a autor anónimo y tocadas únicamente por su guitarra barroca, como solista. En el capítulo 2 se pormenorizan las diferencias de ejecución con respecto de la realizada en *La guitarra...* (Villey, 1996).

de 96 sale este disco, que no sé si lo conoces [¡Sí, sí, sí!] Es la primera grabación donde toca una guitarra barroca con una jarana jarocho. Aquí la idea era tocar el *Códice Saldivar* tal cual y que sólo acompañara la jarana jarocho. Y también toqué huapanguera. Ya desde ahí toqué en *Cumbées* huapanguera. Esa grabación la hicimos en la Sala Nezahualcóyotl y la hizo, nuestro productor musical fue Antonio Corona. Él hace las notas del disco y él hace la grabación también. Él es el productor musical. Entonces, como ves, ya estaba muy ligado, estábamos muy muy muy ligados. Isabel era la maestra de Eloy, Antonio Corona estaba con nosotros en Ensamble Continuo. Él es el que hace la grabación. Isabel hace la transcripción [de cifra a partitura], el primer libro, con la transcripción de todo el *Códice Saldivar*. Y lo publica. De hecho en el mismo año del disco: en el 86 [sic. Es 96]. En el 86 sale el libro con la misma portada. Son las transcripciones de Isabelle Villey. Después hay otras transcripciones. Hay otras miradas de la tablatura (Barona Cárdenas, 2020).



Ilustración 1 Portada y contraportada del CD *La guitarra en el México barroco*. 1996

Como acotación sobre su trabajo en *La guitarra en el México Barroco*, Enrique Barona señala que Isabelle Villey trabajaba previamente con otro músico: Hilario Diez, músico de Santiago Tuxtla, pero Villey no continuó trabajando con él por sentir dificultad en la diferencia de códigos para ponerse de acuerdo sobre la música y que dificultaban realizar la grabación con él. En cambio, el conocimiento previo del repertorio y un manejo de códigos académicos hizo de Barona un colaborador más afín a Villey:

Enrique Barona: Isabelle daba clases en la Escuela Superior [de Música] que estaba en Coyoacán, antes de que se cambiara, cuando estaba toda completa en Coyoacán, antes de que se cambiara al CENART. Ella tenía contacto con otros músicos, jarochos también. Entonces ella se fascinó de la música. Por ejemplo, ella ya estaba tocando con Hilario, Hilario Diez, se llamaba. Un músico que me parece que ya falleció, desgraciadamente, que era un músico de Santiago Tuxtla. De esos jarochos locos que se vienen a la ciudad a dar cursos y a dar talleres. Y en

uno de esos talleres cayó Isabelle. Entonces Isabelle estaba tocando con él. Y empezó realmente a tocar con él. Pero a la hora de hacer la grabación, él... ya no... por decirlo de alguna manera, él no entendía los códigos que necesitaba entender Isabelle [sic.]. Él tenía como una mentalidad más de fandango, más de tocar fuerte, más de tocar... E Isabelle necesitaba una mentalidad mucho más abierta a la delicadeza del barroco. Entonces me conoce a mí también, te digo, por Eloy, por andar en el medio, ahí andábamos todos. Y me dice: “Oye, pues yo creo que tú eres la persona indicada para... ¿Te interesaría? Vamos a tocar algunas piezas. ¿Tú cómo acompañarías esto?” Entonces ella se ponía a tocar, no sé, una alemanda, o se ponía a tocar, deja acordarme cuál... *Los Payssanos*, por ejemplo. Y me decía: “¿Qué harías aquí con *Los Payssanos*?” Entonces yo agarraba y me ponía a acompañar. Para ese momento yo ya estaba tocando con Eloy, yo ya había tocado con Gerardo Carrillo, o sea, ya tenía ese bagaje, un poquito. Entonces cuando llego con Isabelle, pues ya: la cosa se da solita. [...] yo entiendo mucho más lo que Isabelle quería hacer, que Hilario. Hilario como que no entiende exactamente lo que Isabelle quería. Yo sí entiendo y me adapto y me llevo dos jaranitas. Me llevo una jarana primera, aguda, me llevo una jarana tercera y la huapanguera. Con esos tres instrumentos grabo ese disco. Y todo fue ensayado en la Escuela Superior [de Música del INBA] y grabado en la Neza [Sala Nezahualcóyotl de la UNAM]. Y luego hicimos muchos conciertos. Hicimos giras. Fuimos a Mexicali, fuimos a Baja California. Hice varias giras con Isabelle. Sólo Isabelle y yo. Nos íbamos los dos solos a tocar. Ella conseguía las tocadas y yo me le pegaba. Y resultaron bastante bien. Era ir a vender el disco. Presentar el disco y venderlo, y tocar cosas de ese disco. Pero jamás canté y jamás toqué ni un son jarocho. Nunca toqué un son jarocho. Sólo acompañaba toda la música que ella tocaba, con mis inst... con la jarana. Así, de esa manera. [...] Del 96. De ahí hasta el 99 ando yo de gira con Isabelle, y demás (Barona Cárdenas, 2020).

Quisiera señalar que en ese momento, ante la problemática de no compartir los mismos términos o códigos musicales, se esperaba que fuera Hilario Diez quien se adecuara a los términos de Isabelle Villey. En esta narrativa Isabelle Villey no logra comunicarse tampoco en los términos de él. Sin embargo, el dominio de Barona de los códigos de la música académica facilitaron el diálogo con Villey para dicho proyecto. Me resulta fundamental señalar que la intervención de Barona en ese disco modificó fuertemente la interpretación de Villey con respecto al disco del Grupo Hermes. El cambio esencial es que, al tocar junto con la jarana, Villey prescindió de *rubatto*, en los casos de las piezas con estructura de *basso ostinato*.

También destaco que Barona nunca cantó en ese proyecto. Que a pesar del señalamiento de cercanía entre son barroco y son jarocho, aún no se daba el salto a performarlo así en una grabación, lo cual estaría reservado para la futura producción discográfica del Ensamble Continuo en 2004.

Barona también señala que el trabajo con Isabelle Villey en *La guitarra en el México Barroco* le resultó fácil por la familiaridad que ya tenía con el repertorio contenido en el Códice Saldívar 4. Sin embargo, en la entrevista también menciona otra producción discográfica que comparte parte del imaginario barroco y que no fue tan fácil ni orgánica:

Enrique Barona: Y ese mismo año, en el 86 [96] sale otro disco, que es éste. [Lo muestra en la videollamada] [Intervengo: “Los de *México barroco, Puebla*. ¿Éste es el 1?”] Éste es el 1. Sale una colección; y en el 1 tocamos nosotros. Nos invita Benjamín Juárez Echenique, que es el productor de este proyecto y director de la orquesta, forma una orquesta barroca y me invita a mí, porque Thomas Stanford le dice que en las orquestas barrocas había instrumentos de cuerdas tradicionales. Y que le daban mucha *presencia* a la orquesta barroca. O sea, que no sólo la guitarra barroca se rasgueaba, sino que ya había otros instrumentos. Eso se lo dice Thomas Stanford (Barona Cárdenas, 2020).

En dicha grabación Barona tocó la jarana. La colección *México Barroco* pertenece a la disquera Urtext Digital Classics, que es propiedad del mismo Benjamín Juárez Echenique junto a su pareja, Marissa Canales. En dicha colección grabaron más de una decena de discos con repertorio novohispano de música preeminentemente sacra: villancicos, misas, oficios, etc. Al relato sobre ese proyecto añade Barona que el trabajo con la orquesta le resultó muy difícil, pues, a diferencia del proyecto de *La guitarra en el México barroco*, no conocía con antelación las piezas, ni hubo conciertos previos a la grabación. Relata que con pocos días de anticipación le hicieron llegar las partituras de la música novohispana (¿maitines o villancicos?) y que eligió a su arbitrio en qué momentos tocar, según su criterio, especialmente como refuerzo en los *tutti* orquestales. Que la poca familiaridad con la música de aquella grabación dificultó el trabajo, aunado a los pocos ensayos. Mientras que en el proyecto con Villey, la familiaridad con el repertorio propició una forma de trabajo y un resultado más orgánico.

Como lo vimos en los testimonios aquí mostrados, ambas propuestas discográficas de los años 90 tuvieron resonancia en la constitución del imaginario barroco y forman parte de un corpus interpretativo de música novohispana donde se involucran discursivamente algunos rasgos del son jarocho.

Un referente adicional del imaginario barroco en esta época es la grabación del Grupo Zacamandú: *Antiguos sonos jarochos* (1995), grabado en la Sala Carlos Chávez de la UNAM en 1991 y editado en CD por Discos Pueblo en 1995. La guía del proyecto corrió por parte de Antonio García de León, presentado con anterioridad. Para Wendy Cao Romero, quien fue parte del proyecto, la característica más atractiva de dicha agrupación es que sonaba a son jarocho “de cámara” al haber integrantes del ensamble que habían tenido aprendizaje musical de carácter académico (Utrera, 2021).

Dicha grabación no aparece en los relatos de Enrique Barona ni de Eloy Cruz. Quien sí lo menciona como un referente importante para la escena y el imaginario barroco es, Miguel Ángel Cicero Olivares²⁴, clavecinista mexicano, con estudios en Países Bajos, quien ha tenido una colaboración estrecha con el son jarocho ya como clavecinista, percusionista

²⁴ De Miguel Cicero aprendí a tocar el pandero jarocho. Destaco que varias de sus prácticas en la música antigua han abrevado de ideales de la cultura jarochea: organizó en septiembre 2012 un primer encuentro de jóvenes clavecinistas en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, prestando para ello su instrumento. Allí procuró dar espacio a nuevas voces en torno al clavecín, en donde yo participé con obras de mi autoría y cerré mi concierto con una lloroncita al estilo de Tlacotalpan a clavecín, jarana y canto acompañado de Salvador Soto Dávila.

y pianista. La grabación de Zacamandú fue el primer encuentro con el son jarocho de Cicero. Cicero me relata que encontró el casete en una fiesta en casa de María Díez-Canedo, profesora de flauta de pico y traverso barroco de la Facultad de Música de la UNAM y que lo pidió prestado. Allá por los años del 94 o 95:

Miguel Cicero: Lo primero que escuché yo [de son jarocho], una vez fui a una fiesta en casa de María Díez-Canedo que nos invitó a su cumpleaños, a sus alumnos. Y me metí a curiosear a sus casetes, a sus discos. Y ella tenía el casete del Zacamandú, allí estaba en su casa... *Antiguos Sonos Jarochos*. Y me llamó la atención y lo puse. Y me gustó mucho. Ya ves que es muy bonito ese disco. ¡Y la lloroncita...! Que tocan ahí [Antonio] García de León y Lucas Hernández Bico... ¿Sí la ubicas, no? Esa lloroncita, ahí me cautivó al grado que le pedí a María el casete. Le dije: préstamelo. Nunca se lo regresé. Nunca se lo regresé porque una novia que tuve lo perdió. [...] En ese entonces ya tocaba yo el clavecín en la Nacional [de Música de la UNAM] (Cicero Olivares, 2020).

Dicha agrupación era liderada por Antonio García de León, de quien hablé en apartados anteriores. García de León hace converger dos de sus intereses en aquella grabación. Primero, en calidad de músico jarocho, buscó grabar sonos que fueran poco ejecutados o cercanos al olvido, sirviéndose de su experiencia directa con soneros de generaciones anteriores (por ejemplo, La Lloroncita tocada “un poco a la manera de Don Pedro Alfonso Vidaña”). En segundo término, su labor como historiador permitió que abrevara de otro tipo de fuentes para la conformación del repertorio: reincorporar al repertorio coplas aquellas que fueron denunciadas a la inquisición y gracias a ello preservadas en el Archivo General de la Nación, y las coplas incorporadas en las crónicas y narraciones de otras épocas (Zacamandú, 1995). De éste último caso es la versión del son de la Guanábana, que quedó consignada sin música en el Romance Jarocho de *Ñor Gorgonio* escrito por José María Esteva (Veracruz, 1818-Xalapa, 1904), político y poeta, alrededor de 1840 (García de León & Rumazo, 2006, págs. 174-178). A falta de un testimonio de la música de dicho son, García de León le pone una música nueva a estas coplas de la Guanábana. Aunque en esta grabación no se usen ni guitarras barrocas ni jaranas barrocas, el énfasis del proyecto en lo antiguo y en lo histórico, especialmente el uso de fuentes históricas para nutrir las prácticas del son, es congruente con las prácticas de la escena barroca, entonces naciente.

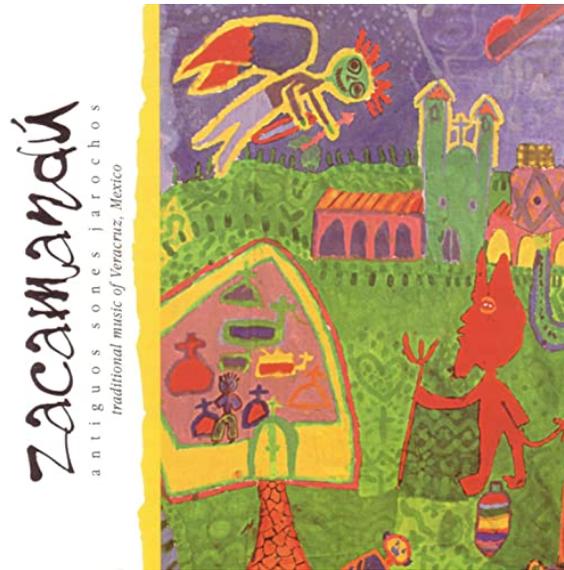


Ilustración 2 Portada de Antiguos Sones Jarochos del Grupo Zacamandú

En dicho ensamble también participaron otros integrantes que siguen siendo parte fundamental de la escena de son jarocho y han colaborado asiduamente en la escena barrocha. Por ejemplo: Leopoldo Novoa, músico y compositor de origen colombiano, quien ha formado parte del grupo Chuchumbé y de Tembembe-Continuo; las hermanas Adriana Cao Romero, quien ha grabado junto al ensamble Tembembe-Continuo y es fundadora de Caña Dulce Caña Brava; y Wendy Cao Romero, intérprete de jarana barroca, de Los Utrera Son Jarocho. También en esa grabación participó Lucas Hernández Bico, quien ha sido gerente de la estación de música clásica del IMER (Opus 94.5 FM) además de guitarrista, laudista, jaranero y huapanguero. Hernández Bico fue el productor de la grabación de *Laberinto en la guitarra* (Continuo, 2004) del que hablaré en el siguiente apartado²⁵.

Observo en los presentes testimonios dos vías de configuración del son barrocho. La primera corresponde a los integrantes de Tembembe-Continuo que centran su atención en el repertorio e instrumental barroco, enfatizando el barroquismo vivo en el son jarocho o jaroquizando (actualizando) el son barroco. La otra vía es la de Zacamandú, en la que observo un trabajo centrado en la memoria y la construcción de un discurso sobre la historia del son jarocho, sin hacer énfasis en los instrumentos barrocos. En el trabajo de García de León el énfasis ha estado puesto en las crónicas del pasado y los múltiples documentos que dan cuenta de ello.

²⁵ De Lucas Hernández Bico yo aprendí a tocar la lloroncita y muchos otros sones jarochos y huastecos. En conversaciones con él me fue señalada precisamente la vinculación de lloronas con lamentos barrocos en casa del maestro laudero Salvador Soto. Conformábamos el grupo “los cantores del río Mixcoac” (2008 a 2012).

La escena barrocha después del 2000

En la primera década del siglo XXI, aparece como parteaguas de la escena barrocha el disco *Laberinto en la guitarra* del ensamble Tembembe Continuo (2004), grabado en 2001, en el que nuevamente conviven instrumentos jarocho con instrumentos antiguos, así como músicos de la tradición oral jarocho y de la tradición letrada de la *early music*. En las grabaciones del ensamble Tembembe convive también un *instrumentarium* con carácter de zoolo-gía fantástica que representa un posible imaginario sonoro de cómo pudo haber sonado un fandango en el siglo XVIII: tiorbas, guitarras barrocas, cítaras, jaranas “barrocas”, tarimas y marimboles orquestan las piezas del repertorio “tradicional jarocho” y de las músicas anti-guas afines a éste (Continuo, 2004). Es, a mi conocer, la primera grabación en la que se usan las “jaranas barrocas”, un instrumento que como ya se dijo, surge dentro de esta escena.

Además de los fundadores del Ensamble Continuo, Eloy Cruz y Enrique Barona, a esta grabación se agregan Leopoldo Novoa, Patricio Hidalgo y Liche Oseguera, músicos jarocho y, Lee Santana, músico de origen estadounidense radicado en Alemania, así como el zapateo de Érika Tamayo en la tarima.

Enrique Barona Cárdenas: Por ahí del 98’ ya empieza Ensamble Continuo. Como 97’, 98’ empieza ya a toca esta agrupación que te digo era un quinteto. Que éramos Radamés Paz, Antonio Corona, Eloy Cruz, Érika Tamayo y yo. Después se sale Radamés. Después decidimos meter un proyecto. Yo le digo a Eloy: ¿por qué no metemos un proyecto para grabar un disco? Y lo metemos al FONCA. Y sí era una beca importante. Fueron como \$114,000 pesos de aquél entonces, era, pues, un chingo de dinero. Entonces yo armo el proyecto. Y yo le digo: invitemos a músicos barrocos y músicos jarocho. Y en aquél entonces los músicos jarocho pues ya eran figuras, que ahorita son súper figuras. En el 2001 nos ganamos la beca. En ese momento, el proyecto original era invitar a Ramón Gutiérrez en el requinto, Patricio Hidalgo en la voz y Octavio Vega en el arpa. Y Lee Santana, que vive en Alemania, tocando tiorba; y Antonio Corona y Eloy Cruz tocando guitarra barroca; y Érika Tamayo zapateando. Radamés ya no estaba en el grupo. Ese es el proyecto original.

De ese proyecto, Ramón, dice “yo no puedo participar porque yo ya tengo un proyecto de FONCA”. Tenía un proyecto para hacer un libro y un método de sonos, tocados con guitarra de son. Que es el que salió después que hay dos tomos. Que hace con Toño García Ranz. No tenía terminado ese proyecto y entonces dice: Yo no puedo participar con ustedes. Y luego Octavio, dice “Es que Gilberto Gutiérrez dice que no.” Entonces, Gilberto Gutiérrez que era de Mono Blanco, y Octavio tocaba en Mono Blanco, dice: además Gilberto se super enoja porque yo no le pedí permiso a Gilberto Gutiérrez para usar a su músico. Tons yo me quedé totalmente sorprendido del centralismo que tiene Gilberto con sus músicos, que es prácticamente dueño de sus músicos, y que hay que pedirle permiso a él para que sus músicos toquen. Entonces también ahí Octavio se desmarca. (1:10:12) Y los suplentes y los que quedaron fue Liche Oseguera y Leopoldo Novoa. Llegan para suplir a ellos dos. Y Patricio sí acepta y sí se queda.

Por broncas personales, y yo digo que eran broncas personales, a la mejor Eloy se va a enojar conmigo, pero yo siento que había más broncas personales entre

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

Eloy y Antonio, de otro tipo. El resultado final es que Antonio también queda fuera de la grabación y en ese momento se viene una ruptura fuerte con Antonio Corona. Misma que sigue hasta hoy. No ha habido ningún acercamiento entre Antonio Corona y Nosotros. Corona y Eloy eran súper amigos, vivieron juntos. Compartieron muchísimas cosas. Por eso pienso yo que tenía que ver más con una cosa personal entre ellos. Antonio queda fuera en 2002 y además rompe totalmente con nosotros. En la parte barroca queda nada más Lee Santana y Eloy Cruz. Y la parte jarocho queda súper cargada, con los del grupo ChuChumbé de aquél entonces que eran LiChe, Leopoldo Novoa y Patricio Hidalgo. Y yo; y Érika Tamayo en el Zapateado. Así con eso, nos vamos al proyecto. Del dinero del proyecto traemos a Patricio, porque Patricio vivía en Los Ángeles; traemos a Patricio para hacer las grabaciones y traemos a Lee de Alemania. Grabamos ese disco en 2002. En el 2002 se graba *Laberinto en la Guitarra*. Y luego a Lee Santana le encanta este proyecto y dice que lo tiene que llevar a Alemania. Entonces incluye a su mujer, que es Hille Perl, que no sé si la conoces. Una gambista tremenda, pero tremenda; tremenda en serio, de primerísimo nivel. Termina tocando Jaranas (Barona Cárdenas, 2020).



Ilustración 4 "El espíritu barroco del son jarocho" Conviven en la portada del disco una guitarra barroca y una jarana jarocho.

Es parte del encanto del estudio de grabación que podamos oír sonos jarochos con una tiorba, pues en un fandango multitudinario la experiencia acústica dista mucho de permitir que dicho instrumento se oyera. La grabación de la Lloroncita-Ympossibles es piedra

angular en este escrito, por considerarse que se ha vuelto el referente de todos los otros ensambles que replican este modelo de hibridación.²⁶

Respecto al modo de trabajo de Tembembe, las propuestas musicales y los discursos que generan en torno a las músicas, Eloy Cruz relata sobre la importancia de la agencia de Enrique Barona:

Eloy Cruz: Hace poco, la UNAM, está organizando un curso de algo y nos hizo que grabáramos unos clips sobre qué cosa es una guitarra barroca y qué cosas son las guitarras tradicionales y es fascinante oír su versión [la de Enrique Barona], porque él toma de lo Barroco lo que considera y con eso, como que lo usa como pegamento para darle sentido a todas las formas de música tradicional mexicana y de otros lados.

También en torno al trabajo de Tembembe, Cruz manifiesta por qué le resulta relevante y coherente trenzar los discursos entre música “antigua” o lo que él acota como sonetos barrocos y músicas vivas en las diversas regiones del son mexicano:

Eloy Cruz: Es una visión realmente muy vital, yo no sé si sea muy correcta y, si los científicos etnomusicólogos la acepten. Pues, bueno, tendrá los defectos que tenga pero, para MÍ por lo menos, las cosas cobran sentido con esta manera de ver los procesos. Porque si no, es como una colección un poco locoñona, azarosa y, digamos, más o menos indefinible de cosas. Es un montón, es un tiliñero, desparpado por todos lados. Se ve este mecanismo y todo cobra sentido de manera automática.

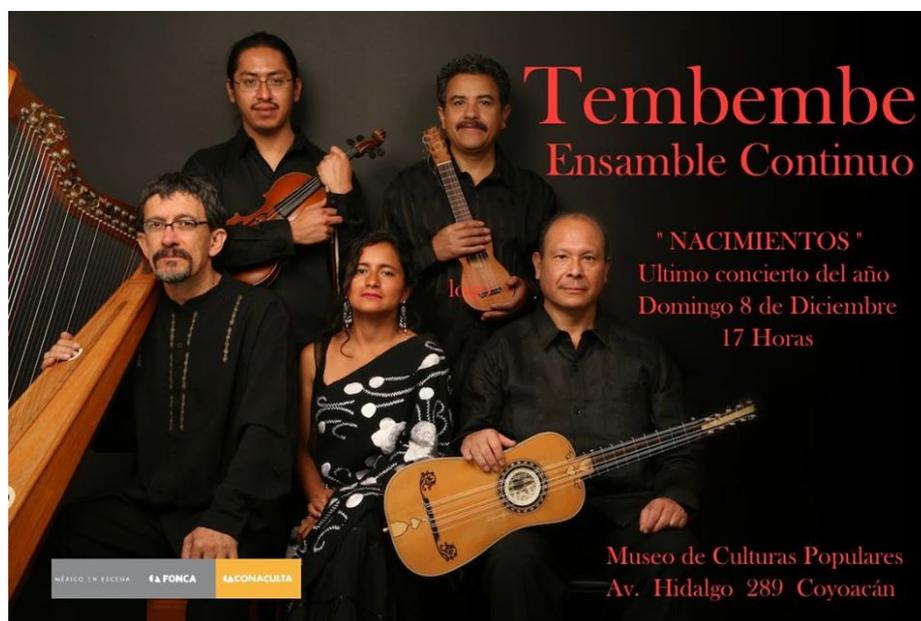


Ilustración 5 Cartel de concierto. Tembembe en el Museo de Culturas Populares, Coyoacán, CDMX, 2013

²⁶ Su versión puede escucharse en la siguiente liga: <https://youtu.be/VJLdbj-NHPI>

Hay también un disco llamado *Los Impossibles* (2006) en honor a la pieza del código Saldívar 4, del ensamble L'Arpeggiata, agrupación notable por su difusión de versiones renovadas o actualizadas de música antigua, del que no he podido consultar información, más allá del repertorio grabado en este disco, en el que conviven músicas para guitarra barroca, músicas populares ibéricas, lusitanas y mexicanas. En él graba Patricio Hidalgo, jarocho, y Pepe Habichuela en la guitarra flamenca. L'Arpeggiata está dirigido por Christina Pluhar, arpista, tiorbista y guitarrista. Comúnmente, dicho ensamble, con sede en París, suele reunir a músicos especializados en música antigua europea con representantes de otras músicas del mundo, persiguiendo formas novedosas y frescas de interpretación, a menudo involucrando sonidos que implican una esfera de *early world music*, buscando esa frescura en el exotismo (un redescubrimiento del nuevo mundo). Muchas veces el eje temático de los proyectos de L'Arpeggiata consiste en abordar cierto repertorio a la luz de otro: blusear a Händel o convertir el estilo de Purcell en tex-mex, todo a través del color de los instrumentos “históricos” o réplicas, cuerdas de tripa y acústica natural, aunados a algunos instrumentos “visitantes” de otros géneros²⁷.

Enrique Barona Cárdenas: El disco de los Impossibles de la Pluhar. Sí, ella contactó directamente a Patricio. Grabó esa versión. Ni siquiera nos enteramos. No tuvimos contacto. Ni siquiera canta Patricio la lloroncita. En el momento decidieron. Patricio iba para cantar la lloroncita. Con nosotros la cantó y a la Pluhar le gustó. Pero por alguna razón no se grabó.

Emil Rzajev Lomelí: Y nunca tocan, que yo me haya dado cuenta, Los Ympossibles (Barona Cárdenas, 2020).

Como cierre de este apartado concluyo con la anécdota del cambio de nombre del Ensamble Continuo a Tembembe, aparecida en la entrevista a Enrique Barona. En su relato entrevera detalles en torno al surgimiento de la escena barrocha también en Europa por otra colaboración con Lee Santana, quien había sido invitado a grabar en *Laberinto en la guitarra*.

De esa colaboración surgió el disco *La Hacha* (sic) del año 2008 que se suma a la producción musical en torno al imaginario barrocho:

Enrique Barona: Grabamos en el 2002, con el grupo, nos llamábamos Ensamble Continuo, grabamos este disco que te digo [*Laberinto en la guitarra*]. Y en respuesta, Lee Santana nos lleva a Alemania y nos dice: “vamos a tocar, vamos a hacer una serie de conciertos. Ya tengo yo los conciertos programados. En Austria y Alemania. Pero va a tocar Hilla [Hille Perl]. Y vamos a tocar esto”, y hace unas cosas loco-chonas; incluso tocamos el Chán-Chán. [riendo canta:] “El camino que yo tengo/no te lo puedo... El cariño que te tengo/ no te lo puedo ocultar. /Se me sale la babita/... Incluso tocamos esa. Algunas cosas como esas en un segundo programa. Hacemos dos programas. **Un programa muy serio así de**

²⁷ La versión de la Lloroncita jarocho de L'Arpeggiata está inspirada claramente en las versiones de Zacamandú y Tembembe: <https://www.youtube.com/watch?v=f2EzozRBYII>

En dicha versión me llama la atención que no aparezca la voz de Patricio Hidalgo, quien fue invitado a la grabación. También graban otra llorona, que corresponde a la versión Istmeña de Oaxaca, no a la Jarocho, y puede oírse en la siguiente liga: <https://youtu.be/qS4ssU1oDVw>

música barroca, pero con la onda de nosotros. Música barrocha. Y en el segundo programa hacemos cosas ya más latinas; más locoñonas. Como el Chán-Chán y otras cosas. Dos gardenias, tocamos: [cantando] “Dos gardenias para mí” Y él lleva a un cantante y a un violinista austriaco que no sabían ni lo que decía [la letra]. [Ríe] *Que* no hablaba español. Pero pronuncia como escuchaba en el disco. Y bueno, con él... con ellos y con Hilla, tienen tanto éxito esos conciertos que dice “Sony BMG está muy interesada en grabarnos un disco.” Y entonces volvemos a regresar, digo, volvemos, no volvemos a regresar, regresamos a Alemania una segunda ocasión. La primera ocasión sí fue Liñe [Oseguera], en el primer concierto que dimos, en los primeros conciertos que hicimos sí fuimos con Liñe Oseguera. [Pregunto: ¿Por ahí de 2005?] Eso fue como en el 2004. Por ahí. Después regresamos como en el 2005, como un año después, regresamos a grabar un disco con Sony BMG que se llama *Las Hañhas*. *Que* cuando lo vi, yo dije: “no, pues... tenía que ser; mi disco, la primera pieza que yo toqué estando en prepa era *el hañha* y ahora tenía que grabar el disco de *las hañhas*.” Pues sí. Ese disco lo grabamos con Hilla en 2005. Es un disco que sólo tiene distribución en Europa. Nunca llega a América, nunca llega a México. Y a pesar de que aquí también hay Sony BMG, pero por alguna razón nunca llegó ese disco aquí. Y el grupo con el que entramos, es curioso, porque se llama Los Otros. Y la historia del nombre de Los Otros es porque Andrew Lawrence-King invita a Lee Santana, a Hilla Perl y a otro, a... Steve Player, Steve Player que también bailaba, bailaba padrísimo, bailaba y tocaba, y también tenía su jarana barroca. Bailaba y tocaba, y bailaba y tocaba al mismo tiempo. Y conocía muy bien las danzas barrocas. O sea, él es un referente de cómo se bailan danzas barrocas. Si alguien quisiera investigar cómo se bailan cosas como *las hañhas*, Steve Player te puede decir. Es especialista en bailes barrocos. Tonces eran ellos tres. Lee Santana, Steve Player y Hilla, Hilla Perl. Ellos tres los invita [Andrew Lawrence-King] y queda el grupo Harp Consort, o sea graban un disco y en el disco dice Harp Consort y Otros, y esos otros son ellos tres.²⁸ Entonces ellos dicen: “Ah, nosotros somos Otros. Ah, O.K. Entonces nos vamos a llamar *Los Otros*.” Entonces ellos se ponen Los Otros. Y el grupo así se llama. Entonces en ese disco [*El hañha*] es Los Otros y Ensemble Continuo.

En ese momento Lee Santana y Hilla, nos dicen: “Oigan, nosotros queremos platicar con ustedes” un día en Berlin, con un frío del demonio. Y nevando. Cayendo nieve y todo, nos dice: “nosotros queremos platicar con ustedes, decirles que está muy bien lo que ustedes hacen, el proyecto y demás, pero pensamos que su nombre no es adecuado. Porque Ensemble es una agrupación y Continuo, todos los que nos dedicamos al barroco hacemos [bajo] continuo. Entonces Ensemble Continuo no tiene... no es un nombre...” Yo lo entendí como si quisiera armar un grupo de son jarocho ahorita y le llamara *Agrupación Jarocho*. Porque tocamos jarocho y porque somos una agrupación. Es un nombre sin personalidad. O sea, no le puedes poner a un grupo que toque sones jarochos *Agrupación Jarocho*. No tiene... Le falta personalidad, y eso nos dicen ellos. “Ensemble Continuo, cualquier grupo se llama ensemble. Es como decir Grupo Continuo. Y Continuo, pus, todos hacemos continuo. Entonces, pues yo les

²⁸ En la versión de la anécdota contada por Eloy Cruz en entrevista, no es un disco sino un cartel de un concierto donde anunciaban a *Andrew Lawrence-King and Others*. (Cruz Soto, 2020)

recomiendo que le cambien de nombre.” Entonces, por ahí desde el 2005, o 2006, que decidimos incluir a Leopoldo Novoa en el grupo. Entonces en el grupo de nuevo sólo éramos Eloy Cruz y yo e invitamos a... [Leopoldo]. Yo me divorcié de Érika Tamayo entonces también Érika ya no estaba. Para ese disco de *Las Hačhas* toca Enrique, Quique Vega, que toca con Los Vega. ¡Ah! Y también nos llevamos a Adriana Cao. Entonces fueron Adriana Cao y Quique Vega. Eso es para el disco, para el de *Las Hačhas*.

Luego, cuando regresamos, invitamos a Leopoldo. Ya Leopoldo se incorporó a nosotros. Ya éramos tres: Eloy, Leopoldo y yo. Y ensayábamos por acá en Cuer... Los tres vivíamos en Cuernavaca. Yo vivo en Cuernavaca desde el año 2000. O sea que yo ya tengo 20 años viviendo en Cuernavaca. Eloy fue el primero en venirse acá, aunque ya se regresó a la Ciudad de México. Ensayábamos cerca de una barranca, acá Cuernavaca está lleno de barrancas. Y el río que pasa por esa barranca, donde ensayábamos, es el Tembembe. Es el Río Tembembe. Y a mí me encantaba ese nombre. Entonces yo sugerí y propuse que le pusiéramos Tembembe al grupo. Me parecía bonito y finalmente sí nos ha gustado. Tiene lo que nos pedía Lee Santana, que tuviera sonoridad y que fuera una sola palabra. Él nos decía, “ a ver si encuentran una sola palabra, para que suene...” Y bueno. Pus ya. Nos hemos llamado hasta ahorita Tembembe y como mucha gente nos conocía como Ensamble Continuo, somos Tembembe Ensamble Continuo, pero también mucha gente nos conoce como Tembembe (Barona Cárdenas, 2020).

A mi parecer, lo interesante de este otro disco es que, aunque Lee Santana ya había colaborado con Tembembe en el disco de *Laberinto...* hacen una revisita al repertorio, pero ahora desde el punto de vista de “Los Otros” en Alemania. La diferencia mayor consiste en que se permiten giros que, sin tener nada que ver con el son jarocho, tienden más a músicas populares cercanas al *country*, e incluso al rock, y que desde un punto de vista de purismo histórico parecerían trasnochados. Sin embargo el resultado, dentro del crossover posmoderno es musicalmente muy efectivo. Es hasta ahora que las plataformas digitales han permitido que en México se escuche este disco, por lo que en su momento no tuvo impronta en el imaginario barrocho mexicano, como sí lo tuvo el disco del *Laberinto*.

Casi al principio de esta cita anterior destacué una frase en letras negritas: “**Un programa muy serio así de música barroca, pero con la onda de nosotros. Música barrocha**” que considero que encierra el alma de la performatividad barrocha como disidencia del canon de música “clásica”. *La onda de nosotros* lo sobreentiendo como la parte jarocho, como una parte más lúdica y dinámica que el texto establecido en la *música barroca muy seria* que es lo que se fue posibilitando desde la inclusión de una jarana para acompañar la cifra contenida en el código Saldívar. Un intersticio donde pueden ocurrir gestos interpretativos en las lagunas de los códigos escritos.

La escena barrocha del 2012 a la actualidad

Las más recientes grabaciones discográficas de Tembembe Ensemble Continuo son las colaboraciones con Jordi Savall y Hesperion XXI llamadas *El nuevo mundo: folias criollas* (2012) y, posteriormente, *La ruta de la esclavitud* (de la cual no he podido obtener más información). Gracias a ellas se le ha dado aún más proyección internacional al ensemble Tembembe, y por ende al son barrocho, haciendo múltiples giras junto con Savall y compañía por Europa, América y Asia. Si bien el repertorio de esas colaboraciones consiste en la convergencia y reciclaje de programas anteriores de Jordi Savall con el proyecto de Tembembe, es notable que se repitan los mismos repertorios y que haya poco lugar para su renovación.

Desde mi punto de vista, Tembembe funge como catalizador de transculturaciones, al participar y mezclar dinámicas tanto de la escena de música antigua, como la respectiva a la “música tradicional.” Especialmente ese *crossover* de repertorios y performáticas como búsqueda recurrente parece ser una de las dinámicas que más persuaden a las audiencias contemporáneas de música antigua. Estas intertextualidades han permeado el trabajo de muchos ensambles de música antigua con un enfoque posmoderno, o de música “viva”. Una nueva oleada, una generación joven de intérpretes de música antigua se ha percatado de la agencia performativa que involucra poner en diálogo éstos diversos géneros musicales y nutrir mutuamente sus prácticas. El sentido de nutrir mutuamente sus prácticas lo entiendo en el sentido de transculturación sonora de Ana María Ochoa (Ochoa Gautier, 2012) en tanto que produce una nueva realidad sonora, que a la vez que hibrida, purifica constantemente y viceversa en una dinámica vital de circulación de lo sonoro.

Simultáneamente, entiendo esta música barrocha como una *early world music* sobre la que abundaré como corolario del capítulo. Dentro de esa escena amplia, el barrocho cumple una función específica de poner en diálogo música antigua y son jarocho. Aunque Tembembe no sólo hace híbridos con son jarocho sino con otras músicas mexicanas y latinoamericanas (un poco a la manera de Los Folkloristas) su calidad de *expertos* radica en su amplia trayectoria académica; tienen carácter de mediadores entre una esfera de soneros tradicionales que no participan de los códigos de escritura musical (partitura) con los de música antigua. Así la presencia de Tembembe “legitima” o “autoriza” la parte del encuentro con música tradicional de ese proyecto. También Jordi Savall, siendo posiblemente el intérprete de música antigua con mayor proyección mundial, consagra a Tembembe como parte de la escena global de música antigua “legitimándolos” también.

De estos encuentros se desprenden numerosos ensambles de proyección más local que buscan seguir caminos homólogos repitiendo estos repertorios y reproduciendo las versiones canonizadas en las grabaciones previas de estos ensambles de mayor difusión o dialogando con el canon haciendo alguna variante sobre el mismo. Así, es muy común encontrar que otros ensambles tengan como parte de su repertorio algún número de las grabaciones de Tembembe exactamente con los mismos arreglos. Parte de esta derrama consiste en la inclusión del Canario de Gaspar Sanz (Sanz, 1674) en la mayoría de los conciertos de música novohispana, incluso de repertorio no contemporáneo a Sanz, aunque éste no aparezca en una fuente novohispana en sí mismo. Este tejido de dinámicas me permiten enunciar la existencia de una escena barrocha, según la definición de escena de Will Straw (Straw, 2004).

Otra de las apariciones constantes en esta escena es el vínculo de la llorona o lloroncita jarocho con piezas del repertorio antiguo, como los Ympossibles de Santiago de Murcia (Murcia, 1995), el *Lamento della Ninfa* de Claudio Monteverdi (Monteverdi, 1638) u otras.

En los últimos diez años, es cuando aparecen con más fuerza dinámicas acordes y congruentes con lo que Straw propone como necesarias para el establecimiento de una escena. Estas dinámicas son: la convergencia en un espacio geográfico delimitado, núcleos performativos donde se transmite el saber y se sociabiliza en torno a la escena y una disputa por generar oportunidades, apropiándose de espacios en búsqueda de expresión y sustento (Straw, 2004). Así, las dinámicas que observo en la escena barrocha son los conciertos, conferencias llevadas a cabo en espacios académicos y también en festivales de música antigua y de música “tradicional”, en los que han participado tanto Tembembe como otros ensambles, como el Grupo Segrel, Eblén Macari Ensemble, Son De Madera, Ariles Son Jarocho, Jarabe de Pan, Los Temperamentos, entre muchos otros. Como veremos, dentro de la lógica de los conciertos, el son barrocho ha sido más afín a la estructura de los conciertos en salas o auditorios institucionales y al público de música antigua que al espíritu del fandango jarocho como fiesta. Aunque el son jarocho también tiene lugar en conciertos inscritos en festivales y encuentros de músicas tradicionales, es poco frecuente que ocurran en auditorios o teatros cerrados.



Ilustración 6 Portada del CD El Nuevo Mundo, CD de Alia Vox. Savall y Tembembe juntos.

A partir de las exploraciones de Tembembe se han generado más propuestas, especialmente a través de intérpretes de guitarra barroca, muchos de los cuales han sido alumnos de Eloy Cruz. Por ejemplo, Hugo de Rodas, guitarrista, barroco, barroquero, o barrocho quien radica desde hace algunos años en Bremen, Alemania y participa en el ensamble Los Temperamentos, con quienes ha realizado conciertos y grabaciones sonoras donde también convergen músicas populares latinoamericanas con músicas históricas del barroco (Los Temperamentos, 2014)²⁹.

Aunque he mencionado principalmente a Tembembe y sus integrantes como hilo conductor de la narración, ya que fueron pioneros en este tipo de exploraciones, existen muchos otros actores que se han sumado a esta escena y, por lo tanto, son relevantes para esta tesis. Algunos, desde una postura igualmente académica o letrada de la música antigua establecen relaciones de afinidad entre repertorios; algunos, como ya mencioné, repiten las versiones consolidadas en las grabaciones de Tembembe, por ejemplo; otros proponen cosas nuevas sobre los mismos repertorios. Algunos otros, sólo han convivido con la escena barrocha y reproducen los discursos que enuncian y subrayan el parentesco entre el son jarocho y el barroco sin modificar la ejecución de estas músicas. Todas estas expresiones dan cuenta de un olor barrocho en el presente que aflora en ocasiones y medios muy diversos.

De los ensambles consagrados al son jarocho que han participado del imaginario y escena del barrocho está Son de Madera, quienes bajo la dirección de Ramón Gutiérrez han invitado a algunos músicos especialistas en música antigua a grabar en algunos sonos. Por ejemplo, han utilizado en algunas de sus grabaciones instrumentos antiguos como clavecín, interpretado por Miguel Cicero, y viola da gamba, interpretada por Israel Castillo, tanto en composiciones nuevas o sonos antiguos. Es el caso del son de *La Marea* en el disco de *Las Olas del Mar* (Son de Madera, 2004)³⁰. Sobre la historia de sus encuentros con Son de Madera, Miguel Cicero relata que llegó a vivir una temporada en los años 90 a Xalapa, Veracruz junto con su instrumento: una espineta. Entonces sucedió lo siguiente:

Miguel Cicero: Bueno, entonces la cosa es que este vecino Pedro Bravo, llevó a Ramón [Gutiérrez] a la casa. Lo trajo. Fue por él al taller y lo convenció y llegó Ramón con el requinto y nos pusimos a tocar. Y pues nos quedamos hasta las cinco de la mañana tocando esa primer vez. Y entonces [pausa] ya empezaron a venir Ramón y Laura [Reboloso], y tocábamos con ellos dos o tres veces a la semana. A Ramón le interesó mucho lo de la espineta, lo del clavecín. Pues Ramón siempre está buscando **sonidos nuevos**. Siempre, todo el tiempo, todo el tiempo. Y algo muy padre fue que ellos tenían un taller en su casa, martes y jueves, allá en Xalapa, y nos invitaron. Nos dijeron: “Oigan los invitamos para que aprendan el son.” Lo daban, ya sea Ramón o Laura, y además fuimos los becarios porque nos dijeron: “no les cobramos” y entonces los cinco meses que estuve yo ahí en Xalapa, además de tocar con Ramón, iba a clases con él y con Laura. De jarana. Un taller, muy, muy, pues, fue muy padre. Y bueno, ahí, se hacían fandangos en el Patio Muñoz, Hacían fandangos en el ... Ay... No me acuerdo cómo se llama. Es un centro cultural ahí Xalapeño. Recreativo Xalapeño, algo así. Con

²⁹ La grabación de dicho ensamble, acompañados de la Bremer Barockorchester, de la Lloroncita-Ympossibles puede ser escuchada en Youtube en la siguiente liga: <https://youtu.be/PsoJoDBrjJE>. Es notable que las partes instrumentales acaban divergiendo en fragmentos de la Pasacaglia para órgano de Bach.

³⁰ Véase: <https://youtu.be/HIPMjJWErQQ>

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

ešte cuate de los Artilleros grabamos dos sones. O tres. Grabamos La Lloroncita, no me acuerdo cuál otro y un cascabel. Que quién sabe dónde quedaron esas grabaciones. A mí algo que me llamó mucho la atención es que Ramón me platicó que a él algo que no le gustaba la gente de fuera, aprendiera un poquito, y que luego se fuera e hicieran su grupo y que ya se anunciaran como soneros, ¿no? Es algo que se me quedó a mí muy presente. Ahí le compré yo una jarana a Ramón. Me hizo Ramón una jarana tercera muy bonita. Que la tuve que vender. Ya cuando nació Celia, la tuve que vender [gran pausa] (Cicero Olivares, 2020).

Bajo ese mismo espíritu aprendido en Xalapa, Cicero tomó parte en un evento en el Centro Cultural Helénico, parte del festival “Los idiomas de la voz”. Fue un concierto del ensamble Los Farsantes (Martes 29 de octubre de 2019), conformado nuevamente por el clavecinista Miguel Cicero, la soprano Nayeli Acevedo, la bailarina jarocho Donají Esparza en la tarima, y la cantadora y jaranera Stephanie Delgado. El eje temático de dicho concierto fueron las músicas fúnebres del siglo XVII o de duelo conocidas como lamentos y su contraposición con lloronas mexicanas, generando un campo de correspondencias (que detonó esta tesis), valiéndose de los campos sonoros del “barroco” y del son jarocho. Por falta de grabación del concierto de este ensamble, en la siguiente ilustración ofrezco una fotografía del programa de mano que acompañó al concierto, en el que se advierten entreverados los repertorios de música antigua y los sones mexicanos.

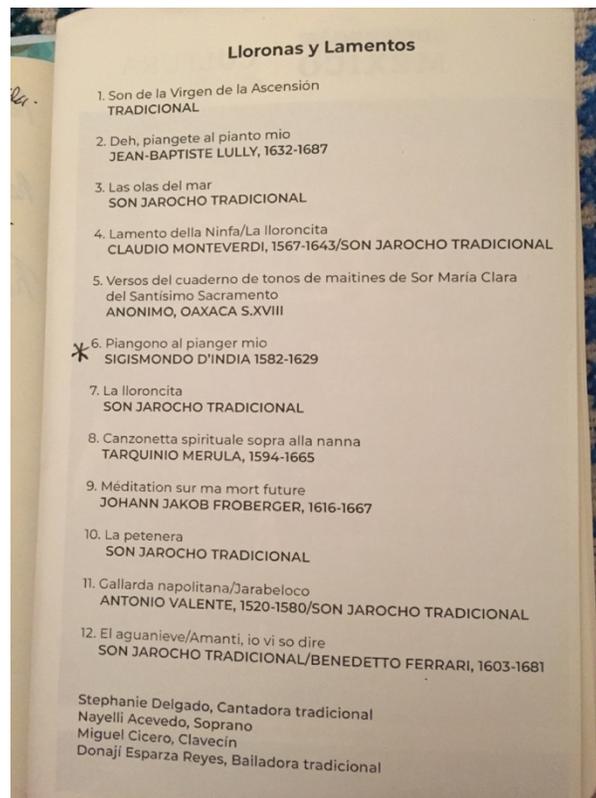


Ilustración 7 Programa de mano, concierto 29 de Octubre, 2019, Capilla Gótica del Centro Cultural Helénico, CDMX

También se sumó a la escena el ensamble Pan de Jarabe (del que desconozco si siga activo) quienes en un fonograma apoyado por estímulos económicos estatales llamado *Al compás de los afectos* (Pan de Jarabe, 2015) reproducen los modelos interpretativos de Tembebe. Desafortunadamente en redes sólo se puede escuchar su versión de la Petenera Jarocha, aderezada por una viola da gamba, interpretada por José Pablo Jiménez Henríquez, y una guitarra barroca, mas no de la Lloroncita religada con Los Ympossibles (Pan de Jarabe, 2015)³¹.

Otro ensamble protagónico en la escena jarocho nacional, que en participa de algunos rasgos que me permiten ligarlo a la escena barrocha, es el ensamble Caña Dulce Caña Brava, conformado por el arpa y voz de Adriana Cao Romero, las jaranas y voces de Raquel Palacios Vega y Violeta Romero, la leona de Anna “La Tejana” Arismendez y Alejandro Loredó Ramírez. Éste último desarrolló y construyó un instrumento nuevo, que es otro de los rasgos manifiestos de la escena Barrocha: la jarana de arco, instrumento híbrido entre una jarana y una viola da gamba, motivado a subsanar la presencia de instrumentos de cuerda frotada que se habían ido perdiendo en el fandango según testimonios de los viejos soneros, pero también motivado por el trabajo de Vladimir Ayala Bendixen, tañedor de fídula medieval, con el Grupo Segrel de Manuel Mejía. En entrevista relata Alejandro Loredó sus inquietudes por la restitución de un instrumento de cuerda frotada diferente al violín en un contexto fandanguero, además de su amplio conocimiento de la música antigua. La construcción y ejecución de dicho instrumento involucran una cosmovisión afín al son jarocho, pero a mí me recuerda mucho a un *pardessus de Viol* del siglo XVIII por la afinación y forma³².

Algunos de los otros ensambles que participan con búsquedas afines, pero diversas, en esta escena son, por ejemplo: Eblén Macari y su ensamble homónimo; La Cappella Novohispana de Patricio Amezcua Zilli, el Kontramariachi de Santiago Cumplido, el Harp Consort de Andrew Lawrence-King, el grupo de son jarocho Ariles; entre otros.

Otros ensambles radicados en Europa que también tienen búsquedas afines a la escena barrocha son: Música Temprana de Adrián Rodríguez van der Spoel, Mare Nostrum, Los Temperamentos, La Chimera de Eduardo Egüez, L’Arpegiatta (nuevamente) etc. En Canadá está el grupo Constantinopla, amén de las agrupaciones efímeras en el orbe que presentan programas *ad hoc* con estos repertorios, instrumentos y performatividades y se disuelven.

Dentro de esta enumeración, debo de incluir mis propias búsquedas artísticas, pues se han nutrido de estos diálogos en mis proyectos como solista³³ y en ensamble, como han sido Las Cuatrocientas Voces, La Disidencia Anachronica, El Clavecín de mis amores y El Doktor Versailles y su clavecín cumbianchero. Así, no puedo negar que esta tesis también funge, a título personal, como manifiesto artístico.

Hasta ahora he narrado cómo se han sucedido grabaciones y algunos conciertos que documentan la gestación de prácticas en las que podríamos decir que está impregnado el

³¹ La Petenera de Pan de Jarabe se puede escuchar aquí: https://youtu.be/HR_JWcYNRZw

³² En la siguiente liga se puede ver su ejecución del son del cascabel por las Cañas Dulces Caña Brava incluyendo la jarana de arco: https://youtu.be/R2JhtiUJ_mk

³³ Sugiero visitar mi canal de YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCkT4yZ-BxWcz3r2jEx1bKsQ>. En él hay varios videos de mis versiones en clavecín y voz de músicas populares latinoamericanas, entre otros paseos.

espíritu barrocho,. Dicho recorrido a través de la discografía y de algunos conciertos grabados permite tener un panorama de las diversas propuestas, los actores y los lugares desde donde se enuncia el son barrocho.

En suma puedo enunciar dos ejes de articulación del son barrocho. En primer orden, un **Ajaroamiento del barroco**, que involucra a mi juicio, la incorporación de prácticas del son jarocho a los repertorios de música antigua. Desde la inclusión de instrumentos como las jaranas jarocho a su ejecución, el baile en tarima en los conciertos, el repertorio de sones, una libertad interpretativa fundamentada en el carácter oral del son jarocho, que renueva la mirada a los textos canónicos de repertorios antiguos. Así también adquiere realidad una versión otra de la música antigua que no corresponde a los códigos canónicos de la música clásica o de concierto, resultando un producto donde se disputa la identidad jarocho, mexicana, latinoamericana y novohispana en el desdibujamiento de sus fronteras. Especialmente me parece que un espíritu festivo es la guía de esta vertiente musical.

El otro eje, que ha sido capturado en menor medida por los círculos de la academia o la lógica de lo letrado es el **Abarrocamiento del jarocho** en el que las jaranas jarocho vuelven a adquirir rosetones calados a la usanza de las guitarras barrocas y renacentistas, se parafrasean los repertorios antiguos, se ensalza repetidamente el origen barroco del son jarocho, se utilizan tipografías e imprentas al uso novohispano para la edición de décimas o estrofas jarocho o papeles afines, se opta por las cuerdas dobles de una jarana, una guitarra barroca, un clavecín, un *arpa doppia*, por encima de una guitarra sexta. Se le vuelven a poner clavijas de madera a una jarana por encima de usar maquinaria... Entonces se elude el siglo XIX, como símbolo de lo independentista, de lo nacional o de lo anquilosado. Del conservadurismo con el que nos llega la experiencia de la “música clásica”, junto con sus instituciones: la orquesta sinfónica y el conservatorio. El barrocho elude esa identidad nacional oficialista, al volver la mirada a un pasado que ya era global. México era España y viceversa. Las dos orillas cobraban sentido por el mar que las acercaba.

En fin son gestos sutiles, pero que permiten hilar una serie de transformaciones y transculturaciones en ambos sentidos de la ecuación, una contemporaneidad otra, barroca, jarocho, nueva, vieja y atemporal. A través de las entrevistas presentadas en este capítulo construí un relato de demarcación temporal de la ocurrencia del son barrocho en el encuentro de la escena de música antigua en México con el son jarocho. Dicho perfil temporal, aunado al relato recabado en las entrevistas, explicita los encuentros que posibilitaron las transculturaciones sónicas resultantes en el barrocho a través de un diálogo permeable entre esferas letradas y orales que fue subvirtiendo lógicas y formas canónicas de interpretación de ambas esferas musicales.

En el siguiente capítulo se tratará de evidenciar estos procesos, épocas y formas de aproximarse al repertorio barrocho a través del caso de estudio del son jarocho de La Lloroncita y su vinculación con Los Ympossibles de Santiago de Murcia, entre otras piezas antiguas.



*Ilustración 8 Rosetón de una jarana abarrocaada hecha por Andrés Flores. “Al gusto del cliente... Tiburones Rojos de Veracruz”.
Captura de Instagram, muro de Andrés Flores.*

Capítulo 2: Análisis Musical de Lloronas e Ympossibles

Como mostré en el capítulo anterior, uno de los preceptos de la escena barrocha es que a través del uso de recursos interpretativos del son jarocho se pueden ejecutar de una forma más completa (según la corriente H.I.P.) aquellas músicas para guitarra de los siglos XVII y XVIII, restituyendo diversas prácticas musicales que no fueron codificadas en las partituras y tablaturas que llegaron a nuestros días. Del mismo modo, mostré cómo los sistemas musicales del son jarocho y del son barroco se vinculan a través de sus repertorios, a partir de una serie de estructuras compartidas en su producción musical, más allá de los testimonios históricos que evidencian su parentesco. Los sones contruidos sobre un patrón armónico recurrente (un *basso ostinato*) son una constante en el son barroco y en el son jarocho. Así es que aquellas piezas del repertorio de sones barrocos que tienen concordancia en su patrón armónico con sones jarochos son empleadas como puente entre ambos repertorios y esferas musicales borrando sus fronteras. Algunos de los actores de estas escenas enuncian que el son barroco y el son jarocho son uno mismo y de esta forma dan cuerpo al son barroco y a la escena barrocha.

Caso de análisis musical

Dado ese trasfondo, *La Lloroncita* y *Los Ympossibles*, un son jarocho y un son barroco, han sido usados en la escena barrocha como ejemplo de las correspondencias entre el son barroco y el son jarocho actual. El procedimiento más recurrente para evidenciar sus similitudes consiste en interpretarlos sucesivamente, o ejecutar arreglos musicales donde se logra fundirlos en una sola pieza, entre otros procedimientos. Colateralmente, la lloroncita ha devenido sinónimo de Los Ympossibles. Es así como se ha elaborado un sistema de significados del que participan ambas piezas entendidas como equivalentes. Como se señaló en el capítulo anterior, el factor principal considerado dentro de la escena barrocha para vincularlos es el patrón armónico sobre el cual se canta (Cruz Soto, 2020) (Corona Alcalde, 2021). Dicho patrón es compartido con otras piezas del repertorio histórico como *Guárdame las Vacas*, *la Romanesca*, *la Danza de las Hachas* y de modo parcial con *La Folía* y sus derivados.

Tomando en cuenta todo lo anterior, en este capítulo realizo un análisis comparativo entre múltiples versiones de lloroncitas jarochas y barrochas para observar si se han dado transformaciones en su ejecución, y cuáles, a partir de su presencia en la escena barrocha.

Metodología

La metodología consiste, en primer orden, en la selección de un corpus para análisis que dé cuenta de las diferentes formas interpretativas de las lloroncitas a lo largo del tiempo y el espacio, en este caso siglos XX y XXI en lloroncitas grabadas en México, Estados Unidos de Norteamérica y Alemania. Posteriormente, realizo un análisis auditivo riguroso de estas

diferentes versiones con el fin de hacer una descripción de ciertos rasgos musicales de cada una de ellas con el fin de llevar a cabo un análisis comparativo entre todos los ejemplos. En algunos casos transcribí fragmentos de las grabaciones a partitura para tener claridad sobre algunos de los trayectos rítmico-melódicos de las voces y partes instrumentales. En el caso de las transcripciones, siempre he optado por transportar los ejemplos a Do mayor o La menor unificando para simplificar el análisis, sin dejar de señalar la tonalidad original de las piezas. El primer paso del análisis consistió en identificar en cada caso sobre qué patrón (o patrones³⁴) armónicos se ejecuta el son, si se vincula con alguna(s) piezas del repertorio antiguo (ya sea en su título, en la música, o si se usa como sinónimo el nombre del son por lo antiguo), la métrica de los versos, la estructura en la que se cantan y responden los versos. También gracias al análisis auditivo, junto con algunas de las notas a las grabaciones y a la disponibilidad de videos en internet es posible saber si se emplean instrumentos de carácter barroco para ejecutar piezas jarochoas; también tomo en cuenta otros elementos performativos como el tipo de voz elegido, el *tempo* (indicado metronómicamente), así como elementos sobre su contexto de ejecución.

Criterios de análisis

Para esta investigación sólo he tomado en cuenta algunos rasgos de la música. Un grupo de rasgos corresponde a características estructurales de las piezas y otro grupo a factores interpretativos. Dentro de lo estructural, el rasgo más importante, puesto que es el empleado para vincular las lloroncitas jarochoas con piezas antiguas es el patrón armónico sobre el que se cantan. Como se verá en los ejemplos, hay varios patrones armónicos con los que se acompaña la lloroncita, lo que condujo a una categorización de estas versiones. Un rasgo adicional es si se vincula la lloroncita con piezas de repertorios de música antigua por el patrón armónico con las que se acompañan. De ser el caso que se vinculen lloroncitas con piezas antiguas, el análisis también busca observar de qué manera se hace el vínculo musicalmente, o sea, si se tocan sucesivamente las piezas, si se entretajan, etcétera, o dicho de otro modo, cómo se lleva a cabo el “arreglo” musical en cada versión. Parte adicional de estos rasgos estructurales es cómo se canta la versada, si hay respuestas entre cantantes o no las hay, así como la métrica de los versos en coplas y estribillos. El perfil melódico y la rítmica de las frases sólo han sido tomados en cuenta para señalar cuándo se vincula a la lloroncita con una pieza de repertorios antiguos.

Por otro lado, como rasgos interpretativos considero relevante observar si las voces cantan a tiempo o a contratiempo (en la teoría musical jarochoa sería cantar derecho o atravesado) y si con ello las voces están desplazando acentos con respecto del bajo. También las cualidades vocales de cada interpretación serán tomadas en cuenta. Por otra parte, la dotación instrumental forma parte de la dimensión acústica de la interpretación y por ello analizaré si se emplean instrumentos barrocos para tocar estos sonos jarochoas. El tempo de los

³⁴ A la par de la recabación del corpus de análisis se hizo evidente que había más variantes de lloroncitas jarochoas de las que tenía conocimiento al emprender la investigación. Es por ello que precisé categorizar estos modelos diferentes y a su vez analizarlos en sub apartados respectivos a cada una de ellas. La naturaleza de esta tesis obligó a dejar de lado en el análisis las lloronas de otras regiones: la llorona istmeña, la llorona huaŕteca y la lloroncita tixtleca, que quedan para futuras investigaciones.

sones será considerado también. Por último se analiza en qué contexto fue ejecutada o grabada la música para situarla de una forma más completa. A manera de resumen las siguientes preguntas me han permitido ahondar en el análisis musical e indagar si han ocurrido cambios en la ejecución de la lloroncita en la escena barrocha:

Para dar cuenta de factores estructurales:

- ¿Qué versión de lloroncita jarocho se interpreta? ¿Con qué patrón armónico se acompaña?
- ¿Se vincula la lloroncita a una pieza del repertorio antiguo? ¿A cuáles (Ympossibles, pasacalles, lamentos, folías, hachas, vacas, romanescas)? ¿Cómo se establece el vínculo?
- ¿Se modifica la estructura de la lloroncita o aquella de la pieza antigua?
- ¿Hay canto? ¿Se responde a los versos y estribillos cantados? ¿De qué manera?

Sobre otros factores interpretativos:

- ¿Las voces cantan a tiempo o a contratiempo? (¿Cantan derecho o atravesadas? ¿Hay desplazamiento de acentos?)
- ¿Qué tipo de cualidades vocales se usan?
- ¿Se utilizan instrumentos barrocos y/o jarochos en su interpretación?
- ¿Cuál es el *tempo* de ejecución?
- ¿En qué circunstancias fue ejecutada la música?

Criterios de selección de corpus

Para el análisis musical he formado un corpus de lloroncitas jarocho de distintas latitudes y tiempos que permita observar sus transformaciones, partiendo de algunas versiones jarocho de este anteriores al surgimiento de la escena barrocha. Un eje de selección de lloronas y su incorporación al corpus ha sido su antigüedad, acotada a los espacios del son jarocho, teniendo ejemplos desde principios del siglo XX hasta la actualidad³⁵. Estas lloroncitas provienen de contextos tanto campesinos como urbanos, tomando ejemplos del Sotavento (región que abarca los estados de Veracruz, Oaxaca y Tabasco), del área Metropolitana de la Ciudad de México (los llamados “jaročilangos”) e incluso versiones de ensambles europeos de música antigua. Para categorizar estas versiones acudo a los rasgos señalados en el apartado de Criterios de Análisis. La selección trata de dar cuenta de una gran diversidad de posibilidades interpretativas de un mismo son jarocho, que se multiplican al entrar en contacto con el imaginario barrocho. Algunas lloroncitas barrochas del corpus están vinculadas a piezas del repertorio de música antigua (frecuentemente los Ympossibles, entre otras piezas) por lo que tomaré aquellas piezas como parte de la misma lloroncita.

³⁵ En la Biblioteca Digital Hispánica pude localizar una pieza para piano, carente de letra, llamada *La llorona Americana* (Urgellés, ca. 1870, pág. S/P) que no parece, a primera vista, tener relación con las lloronas estudiadas aquí. Queda para futuras investigaciones este rastro.

He procurado contar con fuentes de diversas procedencias: transcripciones musicales preexistentes y realizadas expresamente para esta investigación tanto ajenas como propias, entrevistas, grabaciones de campo, grabaciones comerciales y videos de YouTube. Esto con la finalidad de abordar ejemplos de la mayor diversidad posible y de un espectro correspondiente al de los medios de difusión usados por la escena misma.

Criterios de transcripción

Para facilitar la labor analítica he transcrito fragmentos de algunos ejemplos musicales. Partiendo de que el criterio más importante para religar lloroncitas con sones antiguos es el patrón armónico sobre el que se ejecutan, he transcrito los diferentes ejemplos de patrones armónicos. He transcrito algunos perfiles melódicos de las voces en coplas y estribillos, únicamente para observar el factor rítmico y estilístico en cuanto a acentos desplazados que generan síncopas (cantar atravesado). He hecho lo mismo con algunas versiones instrumentales, pero no serán discutidas aquí, ya que con un análisis auditivo he podido discernir en qué momentos se cita una obra de música antigua dentro de una lloroncita. En cuanto a lo vocal, he elegido transcribir la versada para analizar cómo se estructura su canto y si hay repeticiones o respuestas entre los soneros. A las transcripciones se ha agregado una indicación metronómica, unificada en negras respecto a compases de $\frac{3}{4}$ a pesar del carácter sesquiáltero de los ejemplos, para ser tomada en cuenta en el análisis.

Caso de análisis: Entre Lloronas e Ympossibles

Seleccioné el son de la lloroncita como punto de partida de esta investigación por ser frecuentemente vinculada a piezas del repertorio de música antigua. El curso de la investigación evidenció múltiples variantes de la misma pieza, pero la que preponderantemente condujo la investigación la he podido identificar como Lloroncita de Tlacotalpan.

Modelo 1 “Lloroncitas de Tlacotalpan” Jaročas y Barrochas

He optado por denominarla así dado que de allí proceden numerosas versiones del corpus con el mismo patrón armónico. A esta lloroncita la identifiqué como modelo 1. Ocu- rre tanto en la escena jarocha como en la barrocha.

Tlacotalpan-1: Llorona de Max L. Wagner (1914)

El ejemplo más temprano de este son del que tengo noticia al cierre de la investiga- ción es el registrado por **Max L. Wagner** en su artículo *Algunas apuntes sobre el folklore mexicano* (Wagner, 1927) donde consigna una breve partitura vocal de una copla y un estri- billo de una lloroncita escuchada en Tlacotalpan en 1914. La partitura es la siguiente, con- servando la disposición de música y texto consignadas por Wagner:

Llorona

Recopilación: Max L. Wagner en Tlacotalpan, 1914

Transcripción: Emil Rzajev Lomeli

Voz

Me su-bí en un al - to pi - no para ver si la di - vi - sa - ba,
Y co-mo el pi - no e - ra tier - no de ver - me llo - rar llo - ra - ba.

5 Estrivillo

a - ya, a - ya, llo - ro no, — dé - jen - me llo - rar,

9

só - lo con llo - rar pu - e - de mi co - ra - zón des - can - sar.

Ilustración 9 Llorona de Veracruz transcrita por Max L. Wagner

Dicho registro no da cuenta del patrón armónico sobre el que se cantaba. Sin em- bargo se pueden inferir dos posibles ámbitos armónicos subyacentes:³⁶ El primero, que co- rrespondería al **modelo 1**, con una oscilación entre el modo mayor y su dominante y el modo menor y su dominante: **III-VII-i-V**, que es la armonización que caracteriza a las demás llo- ronas del modelo 1 que veremos más adelante en este apartado; y el segundo, correspon- diente al **modelo 2**, con un patrón de cadencia frigia: **i-VII-VI-V** que veremos en el siguiente apartado (correspondiente al modelo 2 únicamente) en más ejemplos. Adecuándole la pri- mera armonización o modelo 1, la Llorona consignada por Wagner quedaría así:

³⁶ Esto es al igual que los dos juegos de *Diferencias sobre Guárdame Las Vacas* (De Narváez, 1538) que se tomarán en consideración más adelante.

Llorona (Armonizada Modelo 1)

Recopilación: Max L. Wagner en Tlacotalpan, 1914

Trancripción: Emil Rzajev Lomeli

Voz

Me su-bí en un al-to pi-no para ver si la di-vi-sa-ba,
Y co-mo el pi-no e-ra tier-no de ver-me llo-rar llo-ra-ba.

Armonía

III VII i V

Estrivillo

a-ya, a-ya, llo-ro no, dé-jen-me llo-rar, só-lo

III VII i V

con llo-rar pu-e-de mi co-ra-zón des-can-sar.

III VII i V

Ilustración 10 Lloronas de Wagner, armonizada con el modelo 1

Ambas versiones concuerdan en que la estabilidad llega hacia los finales en la región de la dominante del modo menor (mi mayor) que son rasgos congruentes con varios patrones armónicos de las lloroncitas que veremos más adelante. En esta Llorona de Wagner la

descripción del ritmo es muy distinta a los ejemplos más recientes disponibles en grabaciones. Este ejemplo está transcrito en un compás binario de prolación binaria (2/4) mientras que las versiones grabadas más recientemente están consistentemente en un compás binario de prolación ternaria (6/8), aún así el tipo de compás habla para mi gusto de un carácter o pulso rápido. En esta transcripción no se da cuenta de ningún tipo de síncopas, ni de acompañamiento instrumental. Wagner relata en su artículo que la información está sesgada por el tiempo que medió entre la recabación de los datos en Tlacotalpan en tiempos de la Revolución Mexicana (1914) y la elaboración y publicación del texto a posteriori (1927).

A la par de esa descripción, me parece que la fuente tiene otros sesgos, especialmente una métrica muy peculiar en esta transcripción. La métrica de los versos y su colocación en el tiempo, especialmente en el estribillo, no “cuadran”; esto es que en la partitura una palabra de dos sílabas [“para”] en el compás 3 es asignada a una sola nota, generando un verso nonasílabo³⁷. La paradoja que embarga este ejemplo es que una palabra de dos sílabas no puede ser cantada en una sola “nota”, por lo que evidencia incongruencias. También, las exclamaciones que en las demás versiones yo he escuchado como “ay, ay, ay, llorona” aquí están escritas como “aya, aya, lloro, no” (que quizá fue la forma en que Wagner, por su condición de extranjero, lo entendió); y por otro lado la partitura propone romper un dip-tongo en un lugar poco orgánico [“pu-e-de”]. La copla y estribillo que consigna Wagner, junto con su métrica, son las siguientes:

COPLA

Me subí en un alto pino [8]
para ver si la divisaba. [9]
Y como el pino era tierno [8]
de verme, llorar lloraba. [8]

ESTRIBILLO

Aya, aya, lloro, no, [8?]
déjenme llorar. [6]
Sólo con llorar püede [8]
mi corazón descansar. [8]³⁸

El ejemplo consignado sugiere que tanto la cuarteta de la copla como la del estribillo se interpretan así: ||:ABCD:|| sin repeticiones o respuestas a los versos. Tampoco se señala si fue interpretada por un solo músico o por varios. La métrica consignada por Wagner (proponiendo la copla con carácter tético y el estribillo con carácter anacrúsico, a la inversa de los otros ejemplos) sienta un precedente a las demás lloronas que forman parte de este análisis comparativo, pero las inconsistencias señaladas arriba me han invitado a tomar con cautela esta transcripción, contemplando las circunstancias en que fue realizada.

³⁷ Aunque Carlos H. Magis señala estos casos de versificación fluctuante en sus estudios de lírica popular, he escuchado a nivel coloquial entre diversos ejecutantes del son jarocho en la Ciudad de México que deben ser ejecutadas cuartetas o sextetas de versos octosílabos como norma. La fluctuación es más frecuente en grabaciones de campo y en contextos donde se improvisan los versos, en contraste con grabaciones de grupos que ensayan. (Magis, 1969, págs. 450-452)

³⁸ La versión que yo conozco de estos versos en la actualidad es: “Me subí en un alto pino/ por ver si la divisaba./ Y como el pino era tierno/ de verme llorar lloraba./ ¡Ay, ay, ay, llorona!/ Déjenme llorar./ que sólo llorando puede/ mi corazón descansar.” No quiero dejar de señalar que esta copla presente en un testimonio de hace más de cien años es utilizada contemporáneamente en la película “Coco” de Disney Pixar (2017) en un arreglo de la versión istmeña de la Llorona: migraciones y perduraciones usuales en estos sistemas musicales de tradición oral.



Tlacotalpan-2: La Lloroncita, Pedro Alfonso Vidaña (ca.1958)

El segundo ejemplo perteneciente a la variante de Tlacotalpan en mi corpus es la grabación de una lloroncita ejecutada por **Don Pedro Alfonso Vidaña** dentro del disco *Folklore Mexicano Vol. II: Antología del son jarocho* (Hellmer, 1958); es una de las grabaciones más antiguas de este son³⁹. Es la primera que permite establecer un **modelo 1** según la forma de acompañarse. En ella canta Pedro Alfonso Vidaña a la par que se acompaña con una jarana afinada por “primera menor”. Según la categorización obtenida en entrevista con Ramón Gutiérrez (Gutiérrez Hernández, 2021) es denominada como una lloroncita tlacotalpeña, misma categorización que uso en la tipología de este análisis.

El ejemplo de Pedro Alfonso Vidaña está originalmente en la tonalidad de La bemol mayor/Fa menor, con respecto al diapasón de La=440 hz. Usando el ejemplo de Alfonso Vidaña y la categorización de Gutiérrez, aunados a los ejemplos temporalmente posteriores (que analizaré a continuación y que conservan este patrón subyacente), modelo la **tipología de lloroncita de Tlacotalpan** sintetizada en este patrón armónico:

Ilustración 11 Patrón armónico de Lloroncita de Tlacotalpan

Esta misma información, dispuesta en grados de la escala quedaría así:

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1	III	VII	i	V	III	VII	i	V

El patrón armónico de esta variante consta de cuatro acordes, que oscilan entre el relativo mayor/tónica (do mayor) y su dominante (sol mayor) con el respectivo relativo menor de la tónica (la menor) y su dominante (mi mayor). La primera copla de dicha lloroncita (marcada con la letra de ensayo A) así como su primer estribillo (marcado con la letra B) constan en la siguiente transcripción:

³⁹ La Lloroncita de Pedro Alfonso Vidaña se puede oír en:

<http://www.culturatradicional.org/musica/jarocho/hellmer.htm>

Así como en Spotify:

<https://open.spotify.com/track/6Xji5czBmYoYGQ3lrkDMWa?si=01309ba4b7af43e2>

La Lloroncita

Grabación: Raúl Hellmer, en Tlacotalpan.
 Antología de sones en México II. Sones de Veracruz. c.1958
 Original en La b mayor. Transposición a Do.

Versión: Pedro Alfonso Vidaña
 Transcripción: Emil Rzajev
 Lomeli

♩ = c.95 **A**



Ilustración 12 La Lloroncita. Pedro Alfonso Vidaña

Las excepciones al patrón armónico dentro de este ejemplo, ocurren en el tercer verso de la copla (compases 10-13) y en el cuarto verso del estribillo (compases 30-33) donde la armonía permanece estática en el relativo menor rematando en la dominante, rasgo que se repite en la segunda copla grabada pero no en los siguientes estribillos. Me resulta el rasgo

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

más curioso de esta versión porque no aparece en ninguna otra que esté en mi conocimiento. Por lo tanto es una excepción única de la Lloroncita de Vidaña:

10

que pa - ra pa - sar tra - ba - jo lo mis - mo es el plan que el ce - rro,

Ilustración 13 Excepción armónica Pedro Alfonso Vidaña

El final de la versión queda en acorde de dominante a manera abierta (no resuelve a la tónica) con un remate rítmico. Resumiendo el perfil armónico de esta versión, tanto del modelo 1 como la excepción de Vidaña, queda así:

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Excepción Alfonso Vidaña	i	i	i	V	III	VII	i	V

Alfonso Vidaña interpreta a sólo la lloroncita cantando y acompañándose con la jarana primera, afinada por “primera menor”, que en otros instrumentos de cuerda rasgada equivaldría a la afinación del charango, más usual.

Jarana

1ra 2da 3ra 4ta 5ta

Ilustración 14 Afinación de jarana jarocho por primera menor

Por pertenecer a una etapa previa al barroco, no se vincula con ninguna pieza antigua, pero discursivamente sí en las notas del fonograma. También se menciona el parentesco a nivel lírico con la versión istmeña de la Llorona. La nota de la cubierta del disco que acompaña a esta llorona, escrita por Raúl Hellmer es la siguiente:

Este nostálgico son, cuyo estribillo se asemeja al son istmeño de "La Llorona", parece derivarse directamente de las malagueñas y peteneras procedentes de España, introducidas en el siglo XVIII. Las extrañas armonías dependen de la afinación antigua, denominada "primera menor", usada en la jarana pequeña. (Hellmer, 1958)

En dicho texto no se explicita cómo infiere Hellmer que la lloroncita sea una derivación de las malagueñas, peteneras u otras músicas del siglo XVIII ni cuáles serían los rasgos

que lo fundamentan.⁴⁰ También llama mi atención que se justifique lo *extraño* de las armonías por una afinación *antigua*, gesto que, ante lo incomprensible a los oídos de Hellmer, le niega contemporaneidad a la versión registrada. Continuando con el análisis de la versada, ésta es cantada literalmente así:

COPLA 1

Lloraba lloroncita [7]
 Platicándole a un rancho. [8]
 Estaba la lloroncita [8]
 Platicándole a un rancho [8]
 Que para pasar trabajo [8]
 Lo mismo es el plan que el cerro [8]
 para pasar trabajo [7]
 Lo mismo es el plan que el cerro. [8]

ESTRIBILLO 1

¡Ay, de mí, llorona! [6]
 ¡Que lloro y que lloro! [6]
 ¡Ay, de mí, llorona! [6]
 ¡Que lloro y que lloro! [6]
 Que la causa de mi llanto [8]
 Es una prenda que adoro. [8]
 Es una prenda que adoro [8]
 Y por eso lloro tanto. [8]

COPLA 2

La llorona me dijo [7]
 Que la llevara pa'abajo. [8]
 [...]Llorona me dijo [6]
 Que la llevara pa'abajo. [8]
 Y yo le dije: "llorona, [8]
 Que te lleve quien te trajo". [8]
 Y yo le dije: "llorona, [8]
 Que te lleve quien te trajo". [8]

ESTRIBILLO 2

¡Ay de mí, llorona! [6]
 ¡Déjame llorar, ay! [6]
 La causa de mi llanto es [7]
 que yo no te puedo amar. [8]

ESTRIBILLO 3

¡Ay de mí, llorona! [6]
 ¡Que lloro y que gimo! [6]
 La causa de mi llanto [7]
 Es una prenda que estimo. [8]

Con este ejemplo se perfila una norma en cuanto a la métrica de los versos de este son. Las coplas tienden a ser cuartetos octosilábicos mientras que el estribillo consta de hexasílabos en los dos primeros versos (incluida la expresión vocativa⁴¹) y octosílabos para cerrar.⁴² A la par de la investigación, me percaté que al haber sido formado yo en un medio musical letrado/académico, me ha resultado muy relevante si se sigue una normativa o no al ejecutar estos sones. Esa lógica de regulación también está muy presente en los círculos del movimiento jaranero y los "jarochilangos". Por lo visto en el ejemplo de Vidaña y en el anterior, de Wagner, en esos momentos y espacios estas normas eran más flexibles.

⁴⁰ Para abundar sobre el tema de Malagueñas y Peteneras en un trasfondo histórico, se pueden consultar los trabajos de la Dra. Lénica Reyes Zúñiga (La Petenera en México: Hacia un sistema de transformaciones, 2011) y (Las Malagueñas del siglo XIX en España y México: Historia y Sistema Musical, 2015).

⁴¹ Retomo la noción de Expresión Vocativa como lo usa la Dra. Lénica Reyes Zúñiga en "La Petenera en México..." (Reyes Zúñiga, 2011)

⁴² Si recordamos a Magis (Op. Cit.), la versificación fluctuante es parte de estas expresiones líricas. Observaremos en los ejemplos subsecuentes que se comienza a regularizar una estructura conforme se ha incluido este son en el son jarocho escénico.

En esta lloroncita de Vidaña, ambas coplas son cuartetos interpretadas con la siguiente repetición de versos: ABAB, CDCD. El primer estribillo es una quinteta con las repeticiones así: ABAB, CDDE; el segundo y el tercer estribillo son dos cuartetos independientes que se cantan de manera seguida sin repeticiones, más que la reiteración de la expresión vocativa “¡Ay de mí, llorona!”

En la partitura del ejemplo se puede observar el carácter anacrúsico de la copla y el carácter tético del estribillo; también se evidencia que la acentuación de su canto está constantemente desplazada adelantándose al pulso fuerte del compás que lleva el bajo, provocando una sensación polirrítmica característica de la interpretación del son jarocho campesino.

La voz de Vidaña es afín a las usadas en los fandangos, con una proyección vocal abierta y directa. Es una colocación óptima de la voz en un registro agudo, que permite cantar largo rato a un volumen audible en un fandango. Sólo se ejecuta la jarana jarocho a la par de la voz. Es una versión rápida de la lloroncita para la que propongo una indicación metronómica de aproximadamente 150 pulsos por minuto equivalentes a la negra en un compás de 3/4. La grabación fue realizada por Raúl Hellmer en Tlacotalpan en carácter de grabación de campo alrededor del año de 1958.



Tlacotalpan-3: La Llorona Jarocho, Nicolás Sosa (ca. 1960)

Siguiendo esta línea interpretativa de lloronas tlacotalpeñas hay otras versiones grabadas por músicos jarocho. Entre ellas está “La Llorona Jarocho” de **Don Nicolás Sosa**,⁴³ originario de Alvarado, Veracruz, y que interpreta este son al arpa jarocho sola; es una versión puramente instrumental, pero en sus líneas melódicas se puede diferenciar entre las correspondientes al verso, al estribillo y a los interludios instrumentales.

El patrón armónico sobre el que se toca es muy parecido al del ejemplo anterior, pero con dos excepciones. A diferencia del modelo de Tlacotalpan establecido por la versión de Vidaña, en este caso el segundo acorde de la progresión ocurre sobre el segundo grado de la escala (II, como sustituto del grado VII) por razones idiomáticas al arpa diatónica. Por otro lado, el cuarto acorde que en el modelo fungiría como dominante, aquí es un acorde menor, al ser usada el arpa diatónica que restringe el uso de accidentales, resultando en este

⁴³ Agradezco a la Dra. Lenica Reyes Zúñiga, quien al curso de la investigación me hizo llegar esta lloroncita. La grabación a Nicolás Sosa fue realizada por José Raúl Hellmer alrededor de 1960. El archivo fue recuperado de internet en la página del antropólogo Robert Garfias: <https://eee.uci.edu/programs/rgarfias/sound-recordings/sosa.html> Consultado por Lénica Reyes Zúñiga el 31 de marzo de 2010. En (Reyes Zúñiga, La Petenera en México: Hacia un sistema de transformaciones, 2011). Actualmente la liga no se encuentra vigente. Por otro lado, parece que la grabación se encuentra en la Donn Borcherdt Collection del departamento de etnomusicología de la UCLA. La ficha que parece referir al archivo es la siguiente:

Item number: 1966.01_8017.

Reproduction of: Arpa Jarocho: Nicolas Sosa - Sones Jarocho. date of publication not identified AMR 8017. UCLA Ethnomusicology Archive, University of California, Los Angeles

Consultado en <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/ktot1nc989/dsc/> el 29 de ene. de 23.

modelo de patrón armónico y en una elaboración melódica en el bajo idiomática al instrumento:



Ilustración 15 Patrón Armónico La Llorona Jarocha - Nicolás Sosa

Comparando el modelo 1 con el ejemplo de Sosa podemos observar las diferencias en la siguiente tabla:

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Llorona Jarocha - Sosa	iii	ii(VII)	i	v	iii	ii(VII)	i	v

Como se verá en la ilustración 9 (ejemplo completo), al final Sosa estabiliza la armonía con una cadencia de dominante (en menor) a tónica (v-i). He extraído algunas frases de este ejemplo que remiten a las líneas melódicas del canto en este son, excluyendo los equivalentes a variaciones instrumentales.

La melodía equivalente al estribillo ocurre sólo al final de la versión (compás 17, ilustración 9). Al no haber canto, las frases correspondientes a coplas e interludios instrumentales se intercalan sin repetición de las correspondientes a las coplas. Por ser una lloroncita previa al surgimiento del barroco, no hay alusión ni vinculación alguna a piezas históricas. En cuanto a los rasgos interpretativos, sólo se usa el arpa jarocha como instrumento. El tempo es rápido, con un pulso equivalente a una negra igual a c.127 (tomando en cuenta que el bajo del ejemplo está constantemente reiterando la negra y no la negra con puntillo transcribí el ejemplo en un compás de $\frac{3}{4}$). La melodía equivalente a coplas y estribillo tiene anticipaciones del acento con respecto del bajo en numerosas ocasiones, dando la sensación de ir “atravesado” al tiempo. Por falta de mayores datos desconozco en qué contexto fue realizada la grabación, pero quizá es una circunstancia análoga a la de la llorona de Pedro Alfonso Vidaña.

La Llorona Jarocha

Grabación: Raúl Hellmer
Original medio tono arriba

Nicolás Sosa, Arpa c.1950
Transcripción: Emil Rzajev Lomeli
(Sólo algunos fragmentos transcritos)

A $\text{♩} = 125$
Coplas

Arpa

7

B Estribillo

13

19

C Final

24

Ilustración 16 La llorona jarocha. Nicolás Sosa. Para arpa.



Tlacotalpan-4: La Lloroncita, Arcadio Hidalgo y Antonio García de León (1979)

Otra versión que asocio a la variante de Tlacotalpan es aquella grabada en una entrevista a **Don Arcadio Hidalgo** realizada por **Antonio García de León** en la Ciudad de México en Radio Educación (Hidalgo, 1979)⁴⁴, en la que ambos tocan y cantan. Esta versión usa el mismo patrón armónico que la de Pedro Alfonso Vidaña, el modelo 1, incluyendo el final que deja la dominante en suspenso. El ejemplo musical de la primera copla, es el siguiente:

La Lloroncita

Entrevista en Radio Educación 1979
Original en Re. Transposición a Do.

Arcadio Hidalgo y Antonio García de León
Transcripción: Emil Rzajev Lomeli

A
♩. = 95
A.G.L.

Y es ta-ba mi llo-ron-ci - ta pla-ti- cán - do-le a un ran che - ro

Es - ta-ba mi llo-ron-ci - ta pla-ti-cán - do-le a un ran che - ro.

9
¡Ay, llo-rar, llo - ro - na! Pla - ti - cán - do-le a un ran- che - ro.

A.H.

Y es - ta - ba mi llo-ron- ci - ta pla - ti - cán - do-le a un ran - che-ro.

Pla - ti-can-do-le a un ran che - ro, y es-ta - ba mi llo-ron-ci - ta.

21
¡Ay, de mi llo - ro - na! Pla - ti - cán - do-le a un ran - che - ro.

Ilustración 17 Lloroncita en Radio Educación, Arcadio Hidalgo y Antonio García de León (1)

⁴⁴ La lloroncita de Antonio García de León y Arcadio Hidalgo se puede escuchar en la siguiente liga del blog La Manta y la Raya: <https://www.lamantaylaraya.org/?p=375>
Escúchese la segunda parte de la entrevista a partir del minuto 24. Toda la entrevista amerita una escucha atenta para mayor deleite.

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

2

A.G.L.

Que pa-ra pa-sar tra-ba - jos lo mis mo es en plan que en ce - rro.

29

¡Ay, llo-rar, llo-ro - na! Lo mis mo es en plan que en ce - rro.

A.H.

Que pa - ra pa-sar tra-ba - jos lo mis-mo es en plan que el ce - rro.

¡Y, ay de mi llo-ro - na! Lo mis-mo es en plan que en ce-rro.

B

41 A.G.L.

¡Ay, llo-rar-llo-ro - na! Pe-ro que llo-ro y que llo - ro.

45

¡Ay, llo-rar llo-ro - na! Pe-ro que llo-ro y que llo - ro.

Que la cau-sa de mi llan - to y es u - na pren-da que a do - ro

Es u - na pren-da que a do - ro y por e - so llo-ro tan - to.

Ilustración 18 Lloroncita en Radio Educación, Arcadio Hidalgo y Antonio García de León (2)

Esta versión carece de vínculos con cualquier pieza barroca. Esta es la primera versión a dos voces de la que tengo noticia hasta el momento. En ella ocurren respuestas y repeticiones irregulares a los versos de las coplas. A continuación transcribo la forma en que son respondidas las coplas y estribillos entre Antonio García de León (AGL) y Arcadio Hidalgo (AH). A cada copla corresponde su respuesta en la columna derecha:

COPLA 1

AGL: Estaba mi lloroncita
Platicándole a un ranchero.
Estaba mi lloroncita
Platicándole a un ranchero.
¡Ay, llorar, llorona!
Platicándole a un ranchero.

AH: Y estaba mi lloroncita
Platicándole a un ranchero
Platicándole a un ranchero
Estaba mi lloroncita.
¡Ay de mí, llorona!
Platicándole a un ranchero.

AGL: Que para pasar trabajos
Lo mismo es en plan que en cerro.
¡Ay, llorar, llorona!
Lo mismo es en plan que en cerro.

AH: Que para pasar trabajos
Lo mismo es en plan que en cerro.
Y ¡ay de mí llorona!
Lo mismo es en plan que en cerro.

ESTRIBILLO 1

AGL: ¡Ay, llorar, llorona!
Pero, que lloro y que lloro.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero, que lloro y que lloro.
Que la causa de mi llanto
Y es una prenda que adoro.
Es una prenda que adoro
Y por eso lloro tanto.

En esta primera copla quiero señalar la interpolación del vocativo “¡Ay, llorar, llorona!” (AGL) o “¡Ay de mí, llorona!” (AH) dentro de las coplas generando sextillas, rasgo que no había ocurrido en las versiones presentadas anteriormente. También quiero señalar que ocurren de diferente manera las repeticiones de los versos. En la copla 1 AGL comienza con una estructura así: ABABXB.⁴⁵ A lo que AH responde: ABBAXB. Ambos cierran la copla con cuartetas de la siguiente estructura: CDXD. Sólo quien propuso el verso (AGL) cierra con un estribillo, en este caso una octava, con la siguiente estructura: XBXBCDDE.

⁴⁵ Utilizo la X para designar dentro de los versos al vocativo que consta de 6 sílabas y que con frecuencia no rima, pero da coherencia temática a la versada.

A continuación transcribo la segunda copla con su respectivo estribillo:

COPLA 2

AH: Cuando me parió mi madre
Me parió en un arenal.
Me parió en un arenal
Cuando me parió mi madre.
¡Ay de mí llorona!
Me parió en un arenal.

AGL: Cuando me parió mi madre
Me parió en un arenal.
¡Ay, llorar, llorona!
Me parió en un arenal.

AH: Cuando la partera vino
Yo ya era peje del mar.
Y ¡ay de mí! Llorona
Yo ya era peje del mar.
¡Ay, llorar, llorona!
Cuando la partera vino.

AGL: Cuando la partera vino
Yo ya era el peje del mar.
Yo ya era peje del mar
Cuando la partera vino.

ESTRIBILLO 2

AH: ¡Ay de mí, llorona!
¡Qué infelicidad!
Ya me llevan ya me traen
Preso para esta ciudad.
Con grillos y con cadenas
Cautivo y sin libertad.

Esta copla es propuesta por AH nuevamente con estructura de sextilla: ABBAXB, mientras que la respuesta de AGL sólo consta de una cuarteta: ABXB. La segunda mitad de la copla empieza dos compases tarde, quizá por completar el periodo correspondiente a la sextilla (o de los dos versos que no tuvo la respuesta). Dicha segunda parte consta de la siguiente versada: nuevamente respuesta en sextilla CDXDXC; a lo que se responde nuevamente con una cuarteta CDDC⁴⁶. El estribillo 2, una sexteta, tiene la siguiente estructura: XBCDEF.

⁴⁶ Al finalizar este verso de la respuesta se superponen momentaneamente las voces. Arcadio Hidalgo empieza a cantar el estribillo interrumpiendo a Antonio García de León, que iba a seguir con un quinto y sexto versos la copla.

En la tercera copla se puede apreciar que se va simplificando la forma de cantar las coplas a cuartetos, especialmente en las respuestas. Su transcripción es la siguiente:

COPLA 3

AGL: Cuando mis padres vivían
Me vestían de oro y plata.
Me vestían de oro y plata
Cuando mis padres vivían.
¡Ay llorar llorona!
Me vestían de oro y plata.

AH: Cuando mis padres vivían
Me vestían de oro y de plata.
Me vestían de oro y de plata
Cuando mis padres vivían.

AGL: Y ahora que no tengo a nadie
Me visten de hoja de lata
¡Ay, llorar, llorona!
Me visten de hoja de lata

AH: *¡ay de mí, llorona!*
Me visten de hoja de lata.
Y ¡ay de mí, llorona!
Cuando mis padres vivían.

ESTRIBILLO 3

AGL: *¡Ay de mí, llorona!*
Pero déjame llorar.
¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar.
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.
¡Ay, llorar, llorona!
Mi corazón descansar.

La estructura con la que se cantan los versos es: ABBAXB y su respuesta ABBA y la segunda parte: CDXD y su respuesta XDXC. El estribillo 3 vuelve a tener forma de octava y la disposición siguiente de la versada: XBXBCDXD.

Para cerrar la versada de la lloroncita de Arcadio Hidalgo y Antonio García de León, la copla 4 es cantada únicamente con cuartetos y un estribillo de octava:

COPLA 4

AGL: En el carro de los muertos
Una lloroncita vi.
En el carro de los muertos
Una lloroncita vi.

AH: En el carro de los muertos
Una lloroncita vi.
Una lloroncita vi.
En el carro de la muerte.

AGL: Llevaba el brazo de fuera
Por eso la conocí.
¡Ay llorar, llorona!
Por eso la conocí.

AH: *y ¡ay de mí, llorona!*
Por eso la conocí.
Por eso la conocí.
Y ¡ay de mí, llorona!

Estribillo 4

AGL: ¡Ay, llorar, llorona!
Pero qué infelicidad.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero qué infelicidad.
Ya me llevan ya me traen
preso para la ciudad
con grillos y con cadena
cautivo y sin libertad.

Su estructura es la siguiente: ABAB⁴⁷, y su respuesta: ABBA. Continúa CDXD y su respuesta: XDDX. El estribillo 4 ocurre de la siguiente manera: XBXCDEF, que es otra forma de cantar el texto del estribillo 2. En suma los versos en esta versión fueron ejecutados de esta manera:

Tabla 1 Estructura versada Lloroncita Radio Educación 1979

Verso	Copla 1	Estribillo 1	Copla 2	Estribillo 2	Copla 3	Estribillo 3	Copla 4	Estribillo 4
Enuncia- ción	10 versos AGL	8 versos AGL	12 versos AH	6 versos AH	10 versos AGL	8 versos AGL	8 versos AGL	8 versos AGL
Res- puesta	10 versos AH	-	8 versos AGL	-	8 versos AH	-	8 versos AH	-

En cuanto a rasgos interpretativos de esta versión señalo lo siguiente. Ambos intérpretes, Antonio García de León y Don Arcadio Hidalgo, además de cantar tocan jaranas jarochoas. Esta versión está originalmente en re mayor/si menor, que según comunicación personal de García de León (29/05/2021) fue grabada con una jarana segunda afinada en re

⁴⁷ Aquí ocurre lo mismo que en la copla 2 en donde se “arrebatan” la respuesta del verso. En la entrevista con Antonio García de León él menciona que no había una forma definida de estructurar la respuesta y la versificación, por lo que se podía hacer de manera más libre que en la actualidad.

por “primera menor” tocada por AGL (ver ilustración 7) y una jarana tercera afinada “por dos” tocada por AH (ilustración 12).⁴⁸

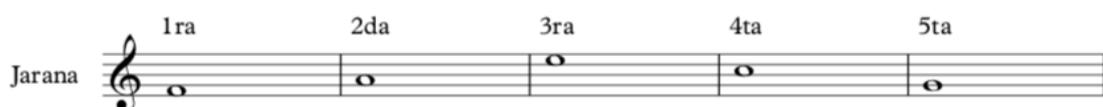


Ilustración 19 Afinación de jarana jarochea "Por Dos"

El tempo es de alrededor de 142 pulsos por minuto equivalentes a una negra en un compás de 3/4, aunque a lo largo de la grabación aceleran el pulso (cosa que ocurre con frecuencia en los fandangos). Ambos intérpretes incurren constantemente en la parte vocal en desplazamiento de acentos con respecto del ritmo armónico de las jaranas (cantan atravesado). Las cualidades vocales de ambos intérpretes corresponden a las usuales en el son jarocho, de gran apertura y sonoridad, con el detalle que en dicha grabación Don Arcadio cuenta con aproximadamente 86 años de edad sin mermar la claridad de su canto. Como señalé arriba, dicha grabación fue realizada en los estudios de Radio Educación bajo la producción de Felipe Oropeza en el marco de una entrevista que posteriormente ha sido radio-difundida en numerosas ocasiones. En la entrevista de esa misma grabación relata Arcadio Hidalgo que el momento ideal para la ejecución de esta lloroncita es entre las 3 y las 5 de la mañana.



Ilustración 20 Tío Arcadio y Toño allá por 1970 [?]



⁴⁸ “No hay requinto... Yo toco con una segunda en primera menor y don Arcadio tenía una tercera y la toca por dos en una secuencia que casi es mayor... Efectivamente cantábamos en re y a mí me quedaba bien para cantar.... Es hasta los ochenta que entró la moda de afinar en do natural y me costó trabajo adaptarme... El disco de Zacamandu es la primera vez que lo hice en do natural.... La secuencia de la lloroncita "por dos" te la puedo mostrar por zoom....” (García de León, 2021)

Tlacotalpan-5: La lloroncita, Grupo Zacamandú (1991)

El siguiente caso emparentado a la línea de lloroncitas de Tlacotalpan es la lloroncita grabada por el **Grupo Zacamandú** en el año 1991. Fue editada en el fonograma Antiguos Sonos Jarochos (Zacamandú, 1995)⁴⁹.



Ilustración 21 El grupo Zacamandú allá por 1991. Foto recuperada del muro de Facebook de Antonio García de León. Aparecen de izquierda a derecha Leopoldo Novoa, Lucas Hernández Bico, Adriana y Wendy Cao-Romero, Pedro Arcadio García de León, Armando Herrera, Francisco García Ranz, Antonio García de León y una jaranera a identificarse. Falta Ernesto Anaya.

En dicha versión ejecutan la lloroncita Antonio García de León junto con Lucas Hernández Bico⁵⁰ acompañándose con jaranas. Tiene semejanzas con la versión previa que grabó Antonio García de León junto con Arcadio Hidalgo, pero también algunas transformaciones sutiles. La transcripción de la primera copla y el primer estribillo de esta versión son los siguientes:

⁴⁹ Lloroncita de Zacamandú con Antonio García de León y Lucas Hernández Bico en YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=y_W-r8_mhoo

⁵⁰ Una de las anécdotas consabidas en la escena sobre Lucas Hernández Bico es que iba en los fandangos “corrigiéndole” la afinación a los jaraneros, mientras tocaban, para que no sonaran “desafinados”. Este tipo de intervenciones le confieren el mote de “mamón” sin dejar de ser un músico reconocido por la comunidad.

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

Transcripción: Emil Rzajev Lomelí
Tonalidad original: Do Mayor.

La lloroncita
Grupo Zacamandú

Antonio García de León y
Lucas Hernández Bico

A AGL
Copla 1

Voces

Cuan - do yo es - ta - ba en pri - sio - nes so - li - to - me en - tre - te - ní - a,
so - li - to me en - tre - te - ní - a cuan - do yo es - ta - ba en pri - sio - nes.

LHB

Cuan do — yo es - ta - ba en pri - sio - nes so - li - to me en - tre - te - ní - a,
so - li - to me en - tre - te - ní - a, cuan - do yo es - ta - ba en pri - sio - nes.

AGL

Con - tan - do los es - la - bo - nes que mi ca - de - na te - ní - a,
si e - ran pa - res o e - ran no - nes e - so sí, — no lo sa - bí - a.

LHB

Con tan - do los es - la - bo - nes que mi ca - de - na te - ní - a.
Fue ran pa - res, fue - ran no - nes, yo so - li - to lo - sa - bí - a.

Ilustración 22 Lloroncita del Grupo Zacamandú (1)

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

2 **B** Estribillo 1
33 AGL

¡Ay, llo-rar, llo-ro - na! ¡Pe-ro qué in - fe - li - ci-dad!__

¡Ay, llo-rar, llo-ro - na! ¡Pe-ro qué in - fe - li - ci-dad!__

Ya me lle-van, ya me traen,__ pre-so pa - ra la ciu dad__

con gri-llos y con ca-de - nas, cau-ti-vo y__ sin li-ber tad.__

49 LHB

¡Ay de mí, llo-ro - na! ¡Que____ llo-ro y que llo - ro!

¡Ay,__ de mí llo-ro - na! ¡Que - llo-ro y que llo - ro!

La cau - sa de es - te lla - nto y es u - na__ pren-da que a-do - ro,

es u - na pren-da que a-do - ro y por e - so llo-ro tan - to.

Ilustración 23 Lloroncita del Grupo Zacamandú (2)

El patrón armónico es congruente con el modelo 1, reiterándose sin cambios a lo largo de la grabación. Respecto a la armonía quisiera señalar solamente una elaboración melódica que se hace con las jaranas. Se trata de una conducción descendente del grado i al V:

Rzajev: Lloronas e Ympossibles



Ilustración 24 Armonía de la Lloroncita del Grupo Zacamandú

Compás/ Versión	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Lloroncita Zacamandú	III	VII	i-VII-VI	V	III	VII	i-VII-VI	V

Esta lloroncita jarocho no es vinculada a ninguna pieza del repertorio barroco, como ocurrirá posteriormente. La estructura de la presente lloroncita depende de la ejecución de sus versos. Las coplas y estribillos son respondidos entre ambos intérpretes de manera regular, que se explica a continuación:

Verso	Copla 1	Estribillo 1	Copla 2	Estribillo 2	Copla 3	Estribillo 3
Enunciación	8 versos AGL	8 versos AGL	8 versos LHB	8 versos LHB	8 versos AGL	8 versos AGL
Respuesta	8 versos LHB	8 versos LHB	8 versos AGL	8 versos AGL	8 versos LHB	8 versos LHB

Quien propone el verso, canta la primera mitad de la copla así: ABBA, con una respuesta igual. La segunda mitad del verso se canta CBAB en caso de que sea una cuarteta y recibe su respectiva respuesta. A continuación se cantan dos estribillos diferentes. Primero lo canta quien propuso el verso, comenzando con el vocativo “¡Ay llorar, llorona” (AGL con más frecuencia) o “¡Ay de mí, llorona!” (LHB) con la siguiente estructura: XBXCDEEF. Inmediatamente se responde con un estribillo diferente pero con la misma estructura. Es la primera versión a dos voces donde a las respuestas de las coplas se responde también al estribillo con otro más. Las coplas son interpretadas así:

Copla 1

AGL:

Cuando yo estaba en prisiones
Solito me entretenía.
Solito me entretenía
Cuando yo estaba en prisiones.

AGL: Contando los eslabones
Que mi cadena tenía.
Si eran pares o eran nones
Eso sí, no lo sabía.

LHB:

Cuando yo estaba en prisiones
Solito me entretenía.
Solito me entretenía
Cuando yo estaba en prisiones.

LHB: Contando los eslabones
Que mi cadena tenía.
Fueran pares, fueran nones,
Yo solito lo sabía.

Estribillo(s) 1:

AGL: ¡Ay, llorar, llorona! [6]
 ¡Pero qué infelicidad! [8]
 ¡Ay, llorar, llorona! [6]
 ¡Pero qué infelicidad! [8]
 Ya me llevan, ya me traen, [8]
 Preso para la ciudad [8]
 Con grillos y con cadenas, [8]
 Cautivo y sin libertad. [8]

LHB: ¡Ay de mí, llorona! [6]
 ¡Que lloro y que lloro! [8]
 ¡Ay de mí, llorona! [6]
 ¡Que lloro y que lloro! [8]
 La causa de este llanto [7]
 Y es una prenda que adoro. [8]
 Es una prenda que adoro [8]
 Y ¡ay! por eso lloro y canto. [8]

De estas primeras coplas y estribillo quiero destacar que la métrica es más regular que en las versiones analizadas previamente. En la respuesta a la primera copla que hace LHB podemos observar que hay sutiles variaciones a la versada, con juegos semánticos, pero respetando la métrica octosilábica. Por otro lado, en el caso de los estribillos, que cada quien canta uno diferente (también un rasgo que aparece por primera vez) señalo una irregularidad de la métrica de la versada interpretada por LHB.

Copla 2:

LHB: Cuando me parió mi madre
 Me parió en un arenal.
 Me parió en un arenal
 Cuando me parió mi madre.

AGL: Cuando me parió mi madre
 Me parió en un arenal.
 Me parió en un arenal
 Cuando me parió mi madre.

LHB: Cuando la partera vino
 Yo ya era peje del mar.⁵¹
 Cuando me parió mi madre
 Me parió en un arenal.

AGL: Cuando la partera vino
 Yo ya era peje del mar.
 Cuando me parió mi madre
 Me parió en un arenal.

Estribillo(s) 2:

LHB: ¡Ay de mí, llorona! [6]
 ¡Que lloro y que lloro! [6]
 ¡Ay de mí, llorona! [6]
 ¡Que lloro y que lloro! [6]
 La causa de mi llanto [7]
 Y es una prenda que adoro. [8]
 Es una prenda que adoro [8]
 Y ¡ay! Por eso lloro y canto. [8]

AGL: ¡Ay, llorar, llorona! [6]
 Pero que lloro y que gimo. [8]
 ¡Ay, llorar, llorona! [6]
 Pero que lloro y que gimo. [8]
 Que la causa de mi llanto [8]
 Es una prenda que estimo, [8]
 Es una prenda que estimo [8]
 Y por eso lloro tanto. [8]

En el caso de este segundo bloque de copla y estribillos, se mantiene la versada octosilábica y sus repeticiones idénticas. En el caso de los estribillos podemos ver una consistencia en el quinto verso del estribillo cantado por Lucas Hernández Bico en un heptasílabo,

⁵¹ Salvador Soto, quien no es simpatizante de AMLO, evita cantar este verso así por su sinonimia

con el mote del presidente. Para lo cual dice: “yo ya era un tritón del mar.”

que se mantendrá presente en el tercer estribillo. Mientras que Antonio García de León se decanta por la métrica más frecuente de los estribillos alternando al inicio hexasílabos y octosílabos y finalizando con octosílabos únicamente. La última copla de esta versión es la siguiente:

Copla 3:

AGL: Cuando entrabas a la iglesia
Te divisó el confesor.
Te divisó el confesor
Cuando entrabas a la iglesia.

LHB: Cuando entrabas a la iglesia
Te divisó el confesor.
Te divisó el confesor
Cuando entrabas a la iglesia.

AGL: De verte en toda tu gloria
Y en todo tu resplandor,
Se le cayó la custodia
Porque temblaba de amor.

LHB: En verte en toda tu gloria
Y en todo tu resplandor
Se le cayó la custodia
Porque temblaba de amor.

Estribillo(s) 3:

AGL: ¡Ay, llorar, llorona! [6]
Pero déjame llorar. [8]
¡Ay, llorar, llorona! [6]
Pero déjame llorar. [8]
Que sólo llorando puede [8]
Mi corazón descansar. [8]
Mi corazón descansar [8]
Que sólo llorando puede. [8]

LHB: ¡Ay, llorar, llorona! [6]
¡Que lloro y que gimo! [6]
¡Ay, llorar, llorona! [6]
¡Que lloro y que gimo! [6]
La causa de este llanto [7]
Y es una prenda que estimo, [8]
Es una prenda que estimo, [8]
Ay, la causa de este llanto. [8]

Para el tercer bloque de versos se conservan las mismas características cantadas por ambos intérpretes. En cuanto a factores interpretativos, solamente se acompaña el son con una jarana primera afinada “por dos” y una jarana segunda (al parecer afinada “por cuatro”). Dentro de las notas al disco de esta grabación (originalmente un casete con librito) se afirma el origen novohispano de este son, sin proponer más detalle. También se menciona que la inspiración para esta versión es la de Pedro Alfonso Vidaña. El tempo de ejecución es rápido, rondando aproximadamente los 130 bpm equivalentes a la negra en un compás de 3/4. Uno de los rasgos más interesantes en la grabación de Zacamandú, es que Hernández desplaza los acentos en lugares poco usuales. Contrastando con la rítmica de AGL se puede observar que en algunos versos el fraseo y el desplazamiento de acentos ocurre en lugares opuestos. Las cualidades vocales de ambos intérpretes son en estilo jarocho, con una colocación abierta. La grabación fue realizada en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario de la UNAM en el año 1991.⁵²



⁵² Para Wendy Cao, quien participa en el fonograma de Zacamandú pero no en la Lloroncita, parte del encanto de que hubiera músicos con formación académica es que generaba una sensación de “música de cámara”. Quizá parte del cuidado de la grabación, también a cargo de Hernández Bico, y seguramente el cuidado de la afinación del ensamble, tuvieron que ver con esta impresión. (Utrera, 2021)

Tlacotalpan-6: La lloroncita, Julián Cruz Figueroa (ca. 1994)

Otra versión en esta misma línea es la de **Don Julián Cruz Figueroa**, que es muy parecida a la de Vidaña, fue interpretada en el encuentro de jaraneros de Tlacotalpan e incluida en la antología “Encuentro de Jaraneros, Volumen 4”. Por su similitud con la versión de Vidaña no es transcrita para el análisis (Cruz Figueroa, 1994)⁵³. De cualquier manera, es interesante que la versada y el carácter corresponden a la grabación de Vidaña, lo cual pudiera ser rasgo que la transmisión de este son comenzó a ser mediada por las grabaciones y no por el fandango, aunque la versada es más parecida al ejemplo que se verá más adelante en el modelo 3 (de Boca del Río) del Trío Alma Jarocha. Sin embargo, unos estribillos diferentes en cuanto a lírica ameritan ser transcritos y consignados. También al final de su ejecución, Julián Cruz resuelve al acorde de III, o sea el primero del ciclo y exclama: “¡No puedo más! La indicación metronómica correspondiente sería de 172 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$ ¡Es la lloroncita más rápida de este corpus!

Copla 1

Estaba la lloroncita
Platicándole a un ranchero
Platicándole a un ranchero
Que estaba la lloroncita.
Que para pasar trabajos
Lo mismo es en plan que en cerro.
Estaba la lloroncita
Platicándole a un ranchero.

Estrillo 1

¡Ay de mí, llorona!
Mi bien déjame llorar.
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.

Estrillo 2

¡Ay de mí, llorona!
Que llora y que ría.
Que la causa de mi llanto
Y esa es toda mi alegría.

Copla 2

Estaba la lloroncita
Platicándole a Tomás
Platicándole a Tomás
Que estaba la lloroncita.
Que para pasar trabajos
Lo mismo es aquí que allá.
Estaba la lloroncita
Platicándole a Tomás.

Estrillo 3

¡Ay de mí, llorona!
Que llora y que ría.
Que la causa de mi llanto
Y esa es toda mi alegría.

Estrillo 4

¡Ay de mí, llorona!
Mi bien déjame llorar.
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.



⁵³ La lloroncita de Julián Cruz Figueroa en YouTube: <https://youtu.be/kRL4JDADCvk>

Tlacotalpan-7: La lloroncita, Grupo Siquisirí (1995)

La última Lloroncita de este modelo de la que tengo noticia en la década de 1990 es la del **Grupo Siquisirí**, originario de Tlacotalpan, Veracruz (1995)⁵⁴. Se ejecuta el **modelo 1** de lloroncita. El patrón con el que se acompaña tiene una elaboración melódica en el contrabajo, interpretado por Don Fallo (Rafael) Figueroa, promotor del uso de este instrumento dentro del son jarocho. Dicha figura y patrón armónico, en notas reales en el contrabajo, son los siguientes:



Ilustración 25 Figura melódica del Contrabajo de Don Fallo Figueroa. Lloroncita Grupo Siquisirí

En esta figura podemos apreciar que, al igual que las conducciones melódicas de las jaranas del grupo Zacamandú, en el séptimo compás de este ejemplo se aprecia una cadencia frigia conectando el primer grado de la escala con el quinto de manera descendente. La armonía de este ejemplo es la misma que la del modelo 1:

Compás/ Modelo	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Lloroncita Grupo Siquisirí	III	VII	i	V	III	VII	i-VII-VI	V

En la versión del Grupo Siquisirí se interpreta una de las coplas grabadas por Pedro Alfonso Vidaña. Los versos no se responden entre los integrantes del grupo. El nuevo rasgo que aparece en esta versión es que dos de los tres estribillos se cantan a dos voces, lo que sugiere que es una versión ensayada para el festival donde fue grabada. Los estribillos tampoco son respondidos. La estructura en que son cantados los versos y estribillos es la siguiente:

	Copla 1	Estribillo 1	Copla 2	Estribillo 2	Copla 3	Estribillo 3
Voz 1	x	x			x	x
Voz 2		x	x	x		x

⁵⁴ La lloroncita grabada por el Grupo Siquisirí en YouTube precedida por una décima de Patricio Hidalgo y Zenén Zeferino Huervo: <https://youtu.be/kSyDZBG54rE>

La lloroncita

El Grupo Siquisiri de Tlacotalpan, Veracruz,
en el 2do Festival de Son jarocho Cosoleacaque 1995

Transcripción: Emil Rzajev Lomeli

Tonalidad original: Mi menor/Sol Mayor.

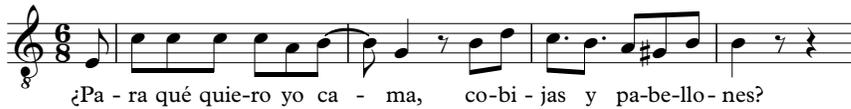
Transportada a La menor/Do Mayor.

Grupo Siquisiri

♩. = c.84

Verso 1

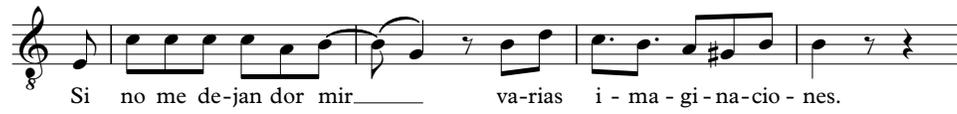
Voz/Voces



¿Pa - ra qué quie-ro yo ca - ma, co-bi - jas y pa-be-llo - nes?



¿Pa - ra qué quie-ro yo ca - ma, co-bi - jas y pa-be-llo - nes?



Si no me de-jan dor mir va-rias i - ma - gi - na - cio - nes.



Si no me de-jan dor mir va-rias i - ma - gi - na - cio - nes.

17 Estribillo 1



¡Ay, de mí, llo - ro - na! Llo - ro - na llé - va - me al rí - o.



¡Ay, de mí, llo - ro - na! Llo - ro - na llé - va - me al rí - o.



Tá - pa-me con tu re - bo-zo por - que me mue - ro de frí - o.

Ilustración 26 Lloroncita Grupo Siquisiri. Primer verso y primer estribillo.

La versada interpretada es la siguiente:

Copla 1:

¿Para qué quiero yo cama,
Cobijas y pabellones?
¿Para qué quiero yo cama,
Cobijas y pabellones?
Si no me dejan dormir
Varias imaginaciones.
Si no me dejan dormir
Varias imaginaciones.

Copla 2:

Antenoche fui a tu casa,
Tres golpes le di al candado.
Antenoche fui a tu casa,
Tres golpes le di al candado.
Tú no sirves para amores,
Tienes el sueño pesado.
Tú no sirves para amores,
Tienes el sueño pesado.

Copla 3:

Y estaba la lloroncita
Platicándole a un ranchero
Y estaba la lloroncita
Platicándole a un ranchero
Que para pasar trabajos
Lo mismo es en plan que en cerro.
Que para pasar trabajos
Lo mismo es en plan que en cerro.

Estribillo 1:

¡Ay, de mí, llorona!
Llorona llévame al río.
¡Ay, de mí, llorona!
Llorona llévame al río.
Tápame con tu rebozo
Porque me muero de frío.

Estribillo 2:

¡Y ay! Llorar llorona,
¡Y ay! Llorar, que lloro.
¡Y ay! Llorar llorona,
¡Y ay! Llorar, que lloro.
La causa de mi llanto
es una prenda que adoro
es una prenda que adoro
y por eso lloro tanto.

Estribillo 3:

¡Ay, de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
¡Ay, de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
Ayer maravilla fui
Hoy sombra de mí no soy.

La forma de disponer en la música la versada es muy diferente a la del grupo Zacamandú. Este ejemplo no incurre en respuestas de ningún tipo. Los dos estribillos que son cantados a dos voces (1 y 3) ocupan sólo seis versos cantados, mientras que el 2do ocupa ocho. La tercera copla es una de las que fueron grabadas por Vidaña. Los estribillos 1 y 3 pertenecen líricamente a la versión istmeña de la Llorona, que había gozado para entonces gran difusión. La copla 2 pertenece a la Sandunga, otro son istmeño, pero es incorporada a este son jarocho dentro de las lógicas de la oralidad.

Los instrumentos empleados en este grupo son dos jaranas, dos guitarras de son y el contrabajo. Por el momento no me ha sido posible identificar a los intérpretes, salvo en el caso de Don Fallo Figueroa en el contrabajo. El tempo de ejecución de esta lloroncita es

moderadamente rápido, con indicación metronómica de alrededor de 126 bpm la negra en un compás de 3/4, que es menos rápido que la versión de Vidaña, pero prácticamente igual a la versión de Nicolás Sosa. Las voces incurren en síncopas y desplazamiento de acentos en las coplas, pero en los estribillos casi son omitidos. Los mismos músicos cantan en estilo jarocho. La versión fue grabada en el 2do Festival de Son Jarocho Tradicional, en Cosoleacaque, Veracruz en diciembre de 1995.



(Paréntesis sobre Los Ympossibles)

Es preciso desviar un momento la atención del son jarocho de la lloroncita. Se vuelve relevante dentro de esta cronología mencionar la pieza de repertorio barroco con la que más frecuentemente se vincula la lloroncita. Los Ympossibles es una pieza para guitarra barroca preservada en el Códice Saldívar 4, de la autoría de Santiago de Murcia (ca. 1732).⁵⁵ Dicho manuscrito está codificado en tablatura italiana para guitarra de cinco órdenes o guitarra barroca.

Las anécdotas sobre el hallazgo de este manuscrito y su devenir en la escena barroca han sido narradas en el capítulo precedente. Los Ympossibles es una pieza del tipo tema y variaciones. Los Ympossibles no es considerada una melodía fija sino un patrón armónico sobre el que se realizan las variaciones. Murcia realiza 8 variaciones, comenzando con dos periodos del patrón armónico en rasgueado sobre los que se harán las diferencias. El patrón armónico de los Ympossibles, comparado con el modelo 1 de lloroncitas, es el siguiente:

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Ympossibles	III	VII	i	V	III	VII	i-V	i

Su patrón armónico concuerda con el de la lloroncita de Tlacotalpan, pero, a diferencia de ésta, en los Ympossibles se hace una fórmula cadencial cada ocho compases (o cada ciclo del tema) que estabiliza la armonía en la tónica:

⁵⁵ El Códice Saldívar 4 se puede consultar aquí:

[https://imslp.org/wiki/Códice_Sald%C3%ADvar_No.4_\(Murcia,_Santiago_de\)](https://imslp.org/wiki/Códice_Sald%C3%ADvar_No.4_(Murcia,_Santiago_de)). Los Ympossibles comienzan en el folio núm. 12v.

Hay otra versión previa de los “Ympossibles por la D” escritos por el mismo Murcia en su obra “Cifras Selectas de Guitarra” (1722). Esos otros Ympossibles nunca son interpretados en la escena barroca. Desafortunadamente falta un folio de esta pieza en el manuscrito. Fueron encontrados por el musicólogo chileno Alejandro Vera en Santiago de Chile en 2006. (Vera, 2008)

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

Los Ympossibles

The image shows a musical score for a piece titled "Los Ympossibles". It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. Below the treble staff is a bass staff with guitar tablature. The first system has four measures. Above the treble staff, the chords are labeled B, A, D, and F. Below the bass staff, the fingerings are labeled III, VII, i, and V. The second system has five measures. Above the treble staff, the chords are labeled B, A, D, F, and D. Below the bass staff, the fingerings are labeled III, VII, i, V, and i. The piece ends with a double bar line.

Ilustración 27 Patrón armónico de los Ympossibles

Esta fórmula no ocurre en las versiones de lloronas arriba descritas (sólo al final de la de Nicolás Sosa a manera de remate), pero comienza a suceder en algunas de carácter barroco, como se discutirá adelante. Los Ympossibles es una pieza puramente instrumental del tipo variaciones sobre un mismo tema, en este caso el patrón armónico. En los Ympossibles no hay nada equivalente a una diferenciación entre copla y estribillos. Es importante mencionar que las líneas melódicas contenidas en Los Ympossibles no corresponden a las de ninguna Llorona. Los Ympossibles tienen un carácter recurrentemente tético, mientras que las lloroncitas son fuertemente anacrúsicas (a excepción del inicio de los estribillos). Observando el patrón rítmico que propone Murcia en el rasgueo (ver ejemplo anterior) por cada acorde (en alfabeto italiano para guitarra barroca encima del pentagrama) se reitera un patrón de cinco notas. Extrapolando esto por simple intuición, siguiendo lógicas usuales a la época de Murcia, en un ejercicio especulativo, estas cinco notas concuerdan rítmicamente con las cinco sílabas del título: Los ym-po-ssi-bles. La incógnita sobre el significado de este título no ha sido esclarecida ni se tiene noticia de que haya correspondencia con un canto de uso frecuente en el momento de su composición. A continuación presento el facsimilar de dicha cifra para guitarra barroca seguida de una transcripción mía a partitura. Cabe señalar que el tipo de afinación de los órdenes dobles de estas guitarras, a menudo octavadas, podía resultar en melodías entreveradas en octavas diferentes, por lo que la partitura no puede dar cuenta cabalmente del fenómeno acústico de la guitarra barroca. Opté por transcribir lo más literalmente lo escrito en el Códice.

Los Impossibles.

The musical score is written on seven staves. The first staff is a treble clef with a 7/8 time signature, containing rhythmic notation. The second staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a melodic line with notes B, A, D, F, B, A. The third staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a melodic line with notes D, F, D, H, G, P. The fourth staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a complex rhythmic pattern. The fifth, sixth, and seventh staves are bass clefs with a 3/4 time signature, containing complex rhythmic patterns with various note values and rests. The score is titled 'Los Impossibles.' and is part of a larger collection of works by Rzajev.

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

The image displays a handwritten musical score for the piece "Rzajev: Lloronas e Ympossibles". The score is organized into eight systems, each consisting of two staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a second ending bracket. The fifth system is marked with a measure number "14" at the end. The notation is dense and characteristic of traditional manuscript notation.

Ilustración 29 Códice Saldívar 4. Ff 13v-14r.

Los Ympossibles

Transcripción de la tablatura:
Emil Rzajev Lomeli

Códice Saldívar 4. Ff 12v-14r

Santiago de Murcia
(1673-1739)

A

9

B

25

C

41

D

57

Detailed description: The image shows a musical score for a guitar piece titled 'Los Ympossibles' by Santiago de Murcia. The score is in 3/4 time and consists of six systems of music. The first system is labeled 'A' and contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 16. The third system is labeled 'B' and contains measures 17 through 24. The fourth system contains measures 25 through 32. The fifth system is labeled 'C' and contains measures 33 through 40. The sixth system is labeled 'D' and contains measures 41 through 48. The seventh system contains measures 49 through 56. The eighth system contains measures 57 through 64. The notation includes various chords, single notes, and trills (tr). The key signature has one sharp (F#).

Ilustración 30 Transcripción de Los Ympossibles por E.R.L. (1)

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

2

65 **E**

Musical staff 65-72: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 65 starts with a boxed letter 'E'. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 72 ends with a trill (tr) on a quarter note.

73

Musical staff 73-80: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 73 starts with a boxed letter 'E'. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 80 ends with a trill (tr) on a quarter note.

81 **F**

Musical staff 81-88: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 81 starts with a boxed letter 'F'. The staff contains chords and some melodic fragments. Measure 88 ends with a trill (tr) on a quarter note.

90 **G**

Musical staff 90-98: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 90 starts with a boxed letter 'G'. The staff contains chords and some melodic fragments. Measure 98 ends with a trill (tr) on a quarter note.

99

Musical staff 99-105: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 99 starts with a boxed letter 'G'. The staff contains chords and some melodic fragments. Measure 105 ends with a trill (tr) on a quarter note.

106

Musical staff 106-112: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 106 starts with a boxed letter 'G'. The staff contains chords and some melodic fragments. Measure 112 ends with a trill (tr) on a quarter note.

113 **H**

Musical staff 113-120: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 113 starts with a boxed letter 'H'. The staff contains chords and some melodic fragments. Measure 120 ends with a trill (tr) on a quarter note.

121

Musical staff 121-128: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 121 starts with a boxed letter 'H'. The staff contains chords and some melodic fragments. Measure 128 ends with a trill (tr) on a quarter note.

Ilustración 31 Transcripción de Los Ympossibles por E.R.L. (2)



Ympossibles-1: Los Impossibles, Isabelle Villey (1993)

Para el curso de este análisis es relevante traer a colación dos versiones fonograbadas de los Ympossibles previas a que se religaran musicalmente con el son jarocho de la Lloron-cita. La primera grabación de los Ympossibles de la que tengo noticia fue realizada por **Isabelle Villey**, laudista y guitarrista francesa que vivió en México muchos años. Esta primera grabación es parte del disco “México, Música Colonial” del Grupo Hermes (1993)⁵⁶. Dicha versión consigna la pieza con “I” latina: *Los Impossibles*. Solamente se interpreta lo contenido en la cifra de Murcia a guitarra barroca sola. En las notas al CD, escritas por Antonio Corona Alcalde, no se vincula esta música al son jarocho sino a la zamba argentina. Lo que llama mi atención de esta versión es que algunas de las variaciones tienen un tempo diferente entre sí. También la intérprete realiza glosas (u ornamentaciones melódicas y rítmicas) de algunas variaciones. En algunos de estos casos el pulso se modifica entre variaciones. Villey usa *rubato* en algunos pasajes, alterando aún más la estabilidad del pulso. En suma, un rasgo característico es que no se usa un mismo pulso estable en toda la pieza.

Variaciones	1 (A)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (E)	6 (F)	7 (G)	8 (H)
Técnica	Rasgueado	Rasgueado	Punteado	Punteado	Punteado	Punteado	Punteado	Punteado
Tempo	Moderado	Moderado	Rápido	Moderado	Rápido	Moderado	Moderado	Moderado
Con Glosa	No	No	Sí: un poco más lenta	Sí: un poco más lenta	Sí: Moderado, con Rubato	No	Sí: un poco más lenta	No

Quizá en la versión de Villey a solas, la variación B cumple como glosa u ornamentación de la variación A y por ello no son repetidas. En el caso de las variaciones C, D, E y G sus repeticiones con glosa tienen un pulso sutilmente más lento que los de la propia variación. En el caso de las variaciones F y H no hay repeticiones ni glosa. La grabación no cuenta con referentes sobre el lugar y circunstancias de su realización, pero parece haber sido realizado aproximadamente en 1990. Todo el repertorio grabado son villancicos y obras sacras interpretadas por un quinteto vocal con técnica de *bel canto*, algunas de las cuales son acompañadas por el laúd de Isabelle Villey y algunas percusiones no especificadas. Las únicas piezas instrumentales y profanas son “Los Impossibles” y “Zarambeque” consignados como anónimos. En las notas del CD sí se señala su procedencia del Códice Saldívar 4, pero aún no se confirmaba la autoría de Santiago de Murcia de las mismas por la ausencia de portada en el Códice.



⁵⁶ Los Impossibles de Isabelle Villey de 1993 se pueden escuchar en YouTube. Nótese el pulso totalmente Rubato: https://youtu.be/XO9ORWl4_Uw

Ympossibles-2: Isabelle Villey & Enrique Barona (1996)

La siguiente versión de Ympossibles tomada en cuenta en el análisis es la de **Isabelle Villey** y **Enrique Barona** grabada en el disco “La guitarra en el México Barroco” (Villey, 1996)⁵⁷. Las diferencias más significativas con respecto a la grabación anterior de la misma intérprete son: la presencia de Enrique Barona, quien interpreta la jarana jarocho rasgueando el patrón armónico a manera de acompañamiento. Ya no es una obra solista sino música de cámara. En segundo orden: esa presencia de la jarana reconfigura toda la pieza para que siga un pulso estable a lo largo de la obra. En esta ocasión, la jarana hace la variación A presentando el patrón armónico con la rítmica estipulada por Murcia. En la variación B se incorpora directamente la guitarra rasgueando. En este ejemplo todas las variaciones tienen una repetición glosada a un mismo pulso. Sólo la sección H se repite sin glosa. Otro detalle de la versión es que entre las variaciones E y F se introduce un ciclo de patrón armónico en rasgueo (X). Dicha estructura es la siguiente:

Variaciones	1(A)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (E)	(X)	6 (F)	7 (G)	8 (H)
Jarana	Rasgueado								
Guitarra	-	Rasgueado	Punteado	Punteado	Punteado	Rasgueado	Punteado	Punteado	Punteado
Con Glosa	-	No	Sí	Sí	Sí		Sí	Sí	Repite sin glosar

En esta versión no hay ninguna alusión al son jarocho más que la presencia de la jarana. A nivel discursivo, las notas al disco, también escritas por Antonio Corona (quien también funge como productor de la grabación) religan de nuevo estos Ympossibles con la zamba argentina en abstracto. Aquí vincula Los Ympossibles con otra pieza del repertorio antiguo llamada “La Romanesca” con la que comparte el patrón armónico. Esta grabación es la primera ocasión en que una jarana jarocho toca a la par de una guitarra barroca como dúo, en mi conocimiento.⁵⁸ Todo el repertorio del disco proviene del Códice Saldívar 4. En esta grabación no hay canto en ninguna pieza. La grabación fue realizada en la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM, bajo el auspicio de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). A mi juicio esta es la primera grabación que condensa el imaginario barrocho.

En Youtube se pueden escuchar otras versiones de Los Ympossibles con caracteres diferentes y que no están necesariamente vinculadas al imaginario Barrocho. Una de ellas fue grabada por Xavier Díaz-Latorre y Pedro Estevan⁵⁹ en 2010 en Sevilla. Es muy interesante advertir el carácter más ágil de esta versión, mismo que señala en los comentarios un usuario de nombre “barrabasi”:

⁵⁷ Se pueden escuchar éstos “Ympossibles” de Enrique Barona e Isabelle Villey en Youtube:

<https://youtu.be/eAKLi4FNF11>

⁵⁸ El mismo Enrique Barona señala que en otro proyecto grabó previamente tocando una jarana jarocho con una orquesta barroca. (Barona Cárdenas, 2020)

⁵⁹ Los Ympossibles en versión de Xavier Díaz-Latorre y Pedro Estevan esn YouTube: <https://youtu.be/CocTyQKwbqY>

No pude asistir al concierto en el Palacio de Bellas Artes, pero tuve la oportunidad de ir al de la Catedral de Puebla. Fue un concierto realmente maravilloso. Me parece que los intérpretes españoles tienden a ejecutar "Los Ympossibles" de manera un poco más ágil que los mexicanos. Quizá se debe a que acá en México, desde hace unos 20 años, se ha vuelto práctica común entre los intérpretes unir esta pieza con la mencionada "Lloroncita", que tiene un carácter muy solemne. Saludos cordiales⁶⁰.

La transformación de la ejecución de esta pieza también ha sido tocada como vimos por el imaginario barroco. Parte de esas transformaciones ha sido el carácter con el que suele ejecutarse en México. Un estudio a profundidad de dichos cambios en el paradigma interpretativo de este repertorio antiguo tendrá que ser abundado en futuras investigaciones.

❧
❧ *Hasta aquí el paréntesis de Los Ympossibles* ❧
❧

⁶⁰ Consultado también en la misma página de Los Ympossibles de Xavier Diaz-Latorre: <https://www.youtube.com/watch?v=CocTyQKwbqY>

Siguen las “Lloroncitas de Tlacotalpan” Barrochas

Ahora mencionaré algunos ejemplos de **lloroncitas que han sido ejecutadas en la escena barrocha**. Los rasgos más tangibles para evidenciar su pertenencia a esta escena consisten en si se vinculan con una pieza del repertorio antiguo o si son ejecutadas con instrumentos barrocos, procedimientos que explicitaré ejemplo a ejemplo.

Tlacotalpan-8 con Ympossibles-3: Los Ympossibles-La Lloroncita, Tembembe Ensemble Continuo (2002)

La primera versión que vincula la lloroncita de la tradición de Tlacotalpan con los Ympossibles de Murcia es la de **Ensamble Continuo**, ahora Tembembe (Continuo, 2004)⁶¹. El procedimiento para vincular ambas piezas es que se tocan consecutivamente: primero Los Ympossibles y después la Lloroncita en un mismo track. Aquí los Ympossibles se tocan sin repeticiones, como aparecen en el Códice Saldívar 4, pero instrumentados con acompañamiento de jaranas barrocas y tiorba. Es interesante que se señala incluso quiénes fueron los constructores de los instrumentos, a la usanza de la early music.⁶² La estructura de ejecución de estos Los Ympossibles/La Lloroncita es la siguiente:

Sección	Ympossibles	Puente (ympossibles)	Introducción Son	Copla 1	Estribillo 1	Copla 2	Estribillo 2	Salida
Tempo	Moderado	Rubato	Lento	Lento	Lento	Lento	Lento	Rubato
Secciones	8 diferencias	1 ciclo a jarana sola	Son de la Lloroncita (Acompañada del modelo 1 armónico)					Remate

Nuevamente presento una tabla comparando los patrones armónicos de los Ympossibles y del modelo 1 de lloroncitas:

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1 Tlacotalpan	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Los Ympossibles	III	VII	i	V	III	VII	i-V	i

Entonces estos patrones conviven en momentos diferentes del track sonoro. El Ensamble Continuo es el primero en hacer esta concatenación de una música antigua con un son jarocho de la lloroncita. Dicho ensamble utiliza una instrumentación donde conviven

⁶¹ Los Ympossibles-La lloroncita de Tembembe Ensamble Continuo: <https://www.youtube.com/watch?v=f53F7XhsRKI&list=RDm1vkCogjU&index=24>
En el minuto 2:39 ocurre la transición.

⁶² *Mit originalen Instrumenten*, como señala Guzmán Bravo (Guzmán Bravo, 2013, pág. 296)

instrumentos barrocos con jarochos. Dentro del instrumental hay dos guitarras de son, jarana, guitarra barroca, marímbol, tiorba y voces. Es interesante que el Ensamble Continuo afinaba en diapasón de La=415 hz, que es un standard de referencia para la música antigua.⁶³

En este caso, el tempo de la lloroncita es mucho más lento que todas las versiones anteriormente analizadas, incluso más pausada que los mismos Ympossibles que la preceden en este track.⁶⁴ La razón que propone Antonio Corona es que de este modo se podrían ejecutar todas las diferencias instrumentales de los Ympossibles y tener una lloroncita en un tiempo homólogo (Corona Alcalde, 2021) aunque de facto esta grabación usa dos tempos diferentes para cada sección. Para la lloroncita, la indicación metronómica de la negra equivaldría aproximadamente a 82 bpm en un compás de 3/4, mucho más lento que todas las versiones precedentes. Las coplas siguen la estructura grabada por Zacamandú por cuartetos octosilábicas, pero sólo se canta un estribillo por coplas repetidas. También se enuncia en las notas al disco que algunas de las coplas incluidas en la grabación provienen de documentos del siglo XVIII. La transcripción de las partes vocales de esta lloroncita es la siguiente en la interpretación Patricio Hidalgo Belli (PHB) y Enrique Barona Cárdenas (EBC):

⁶³ Aunque existen diversos referentes de “afinación antigua”, se ha usado el 415hz como universal para “música antigua” para el repertorio europeo. Esto es contradictorio con lo que García de León expresa en torno al modo de afinar las jaranas antiguamente, ya que él señala que se solían afinar un tono por arriba (c.490hz?) del standard actual (440hz), mientras que Continuo afina medio tono por debajo del standard actual.

⁶⁴ En diálogo con António García de León, al escuchar una versión mía de lloroncita inspirada en la de Temembe Ensamble Continuo, enfatizó en que le parecía demasiado lánguida para su gusto. (Comunicación personal, diciembre de 2020).

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

Los Ympossibles-La Lloroncita

Transcripción por Emil Rzajev Lomeli
Original medio tono abajo (La 415hz)

Ensamble Continuo (Tembembe)
/ Santiago de Murcia / Son Jarocho

Copla 1
PHB

Voces

¿Quién te quie - re? ¿Quién te lla - ma por tu bien o por tu mal? _____

Por tu bien o por tu mal, ¿Quién te quie - re? ¿Quién te lla - ma?

EBC

¿Quién te quie - re? ¿Quién te lla - ma por tu bien o por tu mal? _____ ?

Por tu bien o por tu mal, ¿Quién te quie - re? ¿Quién te lla - ma?

17 PHB

¿Quién te cor - tó de la ra - ma que no es - tás en mi ro - sal?

Que no es - tás en mi ro - sal, ¿Quién te cor - tó de la ra - ma?

EBC

¿Quién te cor - tó de la ra - ma que no es - tás en mi ro - sal? _____

Que no es - tás en mi ro - sal, ¿Quién te cor - tó de la ra - ma?

Ilustración 32 Lloroncita Ensamble Continuo Copla 1

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

2

33 Estribillo 1
PHB

8 ¡Ay, llo - rar, llo - ro - na! ¡Pe - ro qué in - fe - li - ci - dad!

37 8 ¡Ay, llo - rar llo - ro - na! ¡Pe - ro qué in - fe - li - ci - dad!

8 Ya me lle - van, ya me tra - en pre - so pa - ra la ciu - dad_

8 con gri - llos y con ca - de - nas, cau - ti - vo y sin li - ber - tad.

Ilustración 33 Lloroncita Ensemble Continuo Estribillo 1

Copla 1

PHB:

¿Quién te quiere? ¿Quién te llama
Por tu bien o por tu mal?
Por tu bien o por tu mal,
¿Quién te quiere, quién te llama?

PHB: ¿Quién te cortó de la rama
Que no estás en mi rosal?
Que no estás en mi rosal
¿Quién te cortó de la rama?

Estribillo 1

PHB: ¡Ay, llorar, llorona!
¡Pero qué infelicidad!
¡Ay, llorar, llorona!
¡Pero qué infelicidad!
Ya me llevan, ya me traen
Preso para la ciudad
Con grillos y con cadenas
Cautivo y sin libertad.

EBC:

¿Quién te quiere? ¿Quién te llama
Por tu bien o por tu mal?
Por tu bien o por tu mal,
¿Quién te quiere, quién te llama?

EBC: ¿Quién te cortó de la rama
Que no estás en mi rosal?
Que no estás en mi rosal
¿Quién te cortó de la rama?

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

3

Copla 2a

EBC

No llo-ren o - jos her- mo - sos, no llo - ren por que ha-cen mal -

No llo - ren por que ha-cen mal No llo - ren o - jos her - mo - sos.

Copla 2b

PHB

¿Pa - ra qué quie - ro yo ca - ma, cor - ti - nas y pa - be - llo - nes?

Cor - ti - nas y pa - be - llo - nes, ¿Pa - ra qué quie - ro yo ca - ma?

Copla 2a

EBC

Y es lás - ti - ma que dos so - les que - den tur - bios por llo - ra - ar.

No llo - ren o - jos her - mo - sos, no llo - ren pues ha - cen ma - al.

Copla 2b

PHB

Si no me de - jan dor - mir mu - chas i - ma - gi - na - cio - nes.

Pa - ra qué quie - ro yo ca - ma, cor - ti - nas y pa - be - llo - nes.

Ilustración 34 Lloroncita Ensamble Continuo Coplas 2a y 2b entreveradas

4 Estribillo 2
81 EBC



¡Ay, de mí, llo - ro - na! Mi al - ma dé - ja - me llo - ra - ar.

¡Ay, de mí, llo - ro - na! Mi al - ma dé - ja - me llo - ra - ar.

Que la cau - sa de mi llan - to es que nun - ca su - pe a - ma - ar.

Es que nun - ca su - pe a - mar y por e - so llo - ro y can - to.

Ilustración 35 Lloroncita Ensemble Continuo Estribillo 2

Coplas 2a y 2b entreveradas

EBC: No lloren ojos hermosos,
No lloren pues hacen mal.
No lloren pues hacen mal
No lloren ojos hermosos.

PHB: ¿Para qué quiero yo cama,
Cortinas y pabellones?
Cortinas y pabellones
¿Para qué quiero yo cama?

EBC: Y es lástima que dos soles
Queden turbios por llorar
No lloren ojos hermosos,
No lloren pues se hacen mal.⁶⁵

PHB: Si no me dejan dormir
Muchas imaginaciones
¿Para qué quiero yo cama,
Cortinas y pabellones?

Estribillo 2

EBC: ¡Ay de mí, llorona!
Mi alma déjame llorar.
¡Ay llorar, llorona!
Que la causa de mi llanto
es que nunca supe amar
es que nunca supe amar
Y por eso lloro y canto.

⁶⁵ En las notas al CD de esta grabación se refiere que esta copla “proviene de un “Estribillo” de las poesías amorosas de Fray Joseph Ignacio Troncoso. Puebla, 1795. Archivo General de la Nación-México, Inquisición, vol. 1385, exp. 14,

f.47. (Continuo, 2004, pág. 29). También en pláticas con Enrique Barona menciona que la copla original versaba: “No lloréis, ojos hermosos” pero la actualizaron al “No lloren”. (Barona Cárdenas, 2020)

La estructura de interpretación de coplas resulta en esta disposición:

Versos	Copla 1	Respuesta	Estribillo 1	Copla 2	Respuesta (Copla distinta)	Estribillo 2
PHB	X		X		X	
EBC		X		X		X

Es interesante señalar que en esta versión sólo se incurre en un carácter sincopado excepcionalmente (Sólo por EBC). Por otro lado, el tempo lento permite hacer evidentes unos portamentos entre los intervalos conclusivos (vid. Copla 1 y Estribillo 1 PHB). Esta característica yo la interpreto como la cualidad del llanto. Las voces pueden identificarse con cualidades inherentes a la música popular y al son jarocho. Lo más peculiar a esta versión es que en el segundo bloque de coplas, en vez de responderse la misma copla se canta una nueva y diferente. En la entrevista con Gilberto Gutiérrez (Gutiérrez Silva, 2021) se habló que este es uno de los rasgos de experimentación en torno al son jarocho en la época contemporánea, pero que dejó de usarse por ser confuso el mensaje resultante.

La grabación fue realizada en la Ciudad de México durante los meses de mayo y junio de 2002, bajo la producción de Lucas Hernández Bico. También se enuncia que dicha grabación es resultado de un apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).



Tlacotalpan-9 (Barrocha): La lloroncita, L'Arpeggiata (2006)

Una lloroncita que sigue la misma idea que la del Ensamble Continuo, pero en una versión sumamente abreviada, es la contenida en el disco “Los Impossibles” del ensamble **L'Arpeggiata** (2006) bajo la dirección de Christina Pluhar⁶⁶. En mi conocimiento es la primera lloroncita de este modelo que se grabó en Europa. Se toca sobre el modelo 1 con unas breves citas a Los Ympossibles en los interludios instrumentales (fundamentalmente en la coda). En este caso el vínculo de la lloroncita con los Ympossibles está presente desde el nombre del álbum, aunque en el *tracklist* no se explicita nunca que se toquen los Ympossibles. Sólo haciendo una escucha detenida se puede apreciar que en la coda de esta versión el salterio cita la variación C de Los Ympossibles, reconocible al ser la primera variación melódica de aquella pieza. De esta forma sólo se usa la fórmula cadencial de Los Ympossibles para finalizar esta lloroncita.

Sección	Introducción	Copla	Interludio	Estribillo	Interludio	Coda
Dotación	instrumental	Voz	instrumental	Voz	instrumental	instrumental
Acompañamiento	Modelo 1	Modelo 1	Modelo 1	Modelo 1	Modelo 1	Ympossibles Var. C

⁶⁶ La lloroncita de L'Arpeggiata puede escucharse aquí: <https://youtu.be/BaPqECor4kI>

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

Cabe señalar que en el mismo disco también se graba una llorona istmeña. En esta versión el pulso corresponde a una indicación metronómica de 85 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$. El canto en esta versión es intercalado con secciones instrumentales. Es la primera grabación de este modelo de lloroncita con una voz femenina en el corpus. La cantante es la soprano Béatrice Mayo-Felip, quien es especialista en música antigua, pero para esta pieza usa su voz de pecho. Las coplas no son respondidas. Se canta toda la copla con repeticiones en espejo. Después de un interludio instrumental se canta el estribillo igualmente sin respuestas. La transcripción de estas líneas melódicas es la siguiente:

La lloroncita

Transcripción: Emil Rzajev Lomeli

L'Arpeggiata (Christina Pluhar)

$\text{♩} = 60$
Copla

Mezzo-soprano

Cuan-do en-tra-bas a la i-gle-sia te-di-vi-só el son-fe-sor...
Te di-vi-só el con-fe-sor cuan-do en-tra-bas a la i-gle-sia.
En ver-te en to-da tu glo-ria y en to-do tu res-plan-dor...
se le ca-yó la cus-to-dia por-que tem-bla-ba de-a-mor...
Estribillo
¡Ay, de mí, llo-ro-na! Mi al-ma dé-ja-me llo-rar...
¡Ay, llo-rar, llo-ro-na! Mi al-ma dé-ja-me llo-rar...
Que la cau-sa de mi llan-to Es que nun-ca su-pe-a-mar...
es que nin-ca su-pe-a-mar y por e-so llo-ro-y can-to.

Ilustración 36 Lloroncita de L'Arpeggiata

No me ha sido posible acceder a las notas de este disco para ahondar en mayor información. Los instrumentos utilizados para acompañar esta llorona son un salterio percutido con baquetas (que es parte fundamental de la identidad del ensamble L'Arpeggiata), una tiorba (que es uno de los instrumentos que toca Pluhar) y un clavecín que participa melódicamente en los interludios instrumentales. El tempo de ejecución es lento. Es igual al usado por el Ensemble Continuo, o sea aproximadamente 60 bpm. En las entrevistas se habló de la participación en el proyecto de Patricio Hidalgo Belli (Hidalgo Belli, 2021) (Cruz Soto, 2020) (Cicero Olivares, 2020), a quien se le da crédito por esta lloroncita en la contraportada del disco, aunque él no la cante, pero sí participa en otras piezas de la misma grabación. Es muy posible que la sugerencia de versada así como el modelo de acompañamiento fueran gracias a su participación.⁶⁷

La voz de Mayo-Felip pronuncia el español como una hablante no nativa. También el estilo de canto no recuerda una forma “jarocha” de ejecución. Un sutil vibrato es lo único asociable a una técnica del *bel canto*. Las características entradas téticas del estribillo de la lloroncita son sincopadas en esta versión. También se hace un uso insistente de apoyaturas inferiores, emulando -a mi gusto- un estilo vocal de pop. La grabación fue realizada en París (Hidalgo Belli, 2021) y fue editada bajo el sello discográfico Naïve.



⁶⁷ No es claro si en la edición de la grabación hecha por pistas separadas se omitió la voz de Patricio Hidalgo, quien afirma haberla grabado expresamente para ese disco. No obstante, también relata haberla interpretado en numerosas giras de ese proyecto, incluida una muy emotiva en Israel. (Hidalgo Belli, 2021)

Tlacotalpan-10: Paysonos-Lloroncita; Constantinople, José Ángel Gutiérrez y Teresita de Jesús Islas (2007)

La siguiente pieza del análisis se encuentra bajo el título de *Paysonos-Lloroncita* y es interpretada por el ensamble **Constantinople** junto con **José Ángel Gutiérrez y Teresita de Jesús Islas** (Constantinople, Gutiérrez, & Islas, 2007). El ensamble Constantinople tiene su sede en Quebec, Canadá y combina músicos de tradiciones de medio oriente junto con intérpretes de música antigua. Por su lado Gutiérrez e Islas conforman el grupo de son jarocho Al Golpe del Guatimé, con sede en Tlacotalpan, Veracruz.⁶⁸

La versión interpretada de la lloroncita es congruente con el modelo 1, sólo con una digresión en la armonía del modelo en el tercer compás del ostinato:

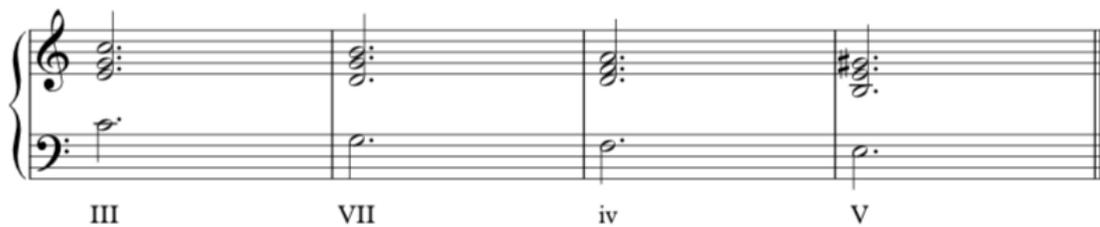


Ilustración 37 Patrón Armónico de Paysonos-Lloroncita. Constantinople y Al Golpe del Guatimé

Mientras que el modelo 1 tiene en cada tercer compás del ciclo un punto de reposo en el grado I menor, aquí se sustituye consistentemente por el grado iv en menor. Nunca se hace un acorde de tónica en menor en el acompañamiento. La pieza del repertorio antiguo con la que se hace esta lloroncita son los Payssanos de Santiago de Murcia (Códice Saldívar 4; ff 77v-78r). El vínculo parece desconcertante, pues en las notas a la grabación se escribe sistemáticamente el nombre *Paysonos* (sic.) que no aparece de esta forma en ninguna fuente de Murcia. A nivel musical también intriga este vínculo dado que Constantinople sólo usa un patrón armónico de 4 compases (ver arriba) en la tonalidad de Sol mayor/mi menor (tonalidad de la grabación) mientras que el patrón de los *Payssanos* de Murcia dura 16 compases, correspondiendo a la tonalidad de Si bemol mayor/Sol menor⁶⁹. En transcripción neutral a Do mayor/ la menor el patrón armónico de los Payssanos de Murcia es el que sigue:

⁶⁸ La versión barrocha estudiada de esta Lloroncita Paysonos de Al Golpe del Guatimé y Constantinople se puede oír en: <https://youtu.be/WI4jPIG9-y8>. Islas y Gutiérrez tienen dos grabaciones previas: una solos (con las mismas coplas estudiadas) en el encuentro de jaraneros en 1991 [escúchese en <https://youtu.be/toZXHuWyYTY>] y otra más de una lloroncita con coplas alusivas a la lucha proletaria con el nombre Unión/Lloroncita (2006) [véase en <https://youtu.be/nxYGKR-prPU>] (ambas sin instrumentos barrocos, pero con el mismo patrón armónico usado con Constantinople, el pulso lentísimo, y versada en décimas, por lo que pienso que es una constante del grupo Al Golpe del Guatimé interpretar así la lloroncita.

⁶⁹ Una reinterpretación de los Payssanos de Murcia hecha por Rolf Lislevand y el Ensamble Kapsberger puede oírse en YouTube: <https://youtu.be/rYm4oIxGNUo>

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

The image shows two systems of musical notation for a piece in 6/8 time. Each system consists of a treble and bass clef staff. Below the notes are figured bass symbols. The first system has figures: i, VII, i, V, i, VII, i, V, i. The second system, starting at measure 9, has figures: III, VII, iv, V, III, VII, i, V, i.

Ilustración 38 Armonía: Payssanos de Santiago de Murcia

El punto de encuentro entre estos modelos son los compases 9-12 (del total de 16) de los Payssanos, resaltado en la siguiente tabla en amarillo. Es este fragmento el que se usa en la presente versión de Lloroncita.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Paysonos/Lloroncita	III	VII	iv	V	III	VII	iv	V
Payssanos 1 (cc 1-8)	i	VII	IV	V	i	VII	i-V	i
Payssanos 2 (cc 9-16)	III	VII	IV	V	III	VII	i-V	i

Russell señala que la presencia de esta pieza en las fuentes de Murcia corresponde a un patrón armónico mucho anterior conocido por la canción *Greensleeves* de amplia circulación desde siglos antes de la versión de Murcia (Russell, 1995, pág. 101). El canto corre por cuenta de Teresita de Jesús Islas quien es la autora de las décimas cantadas. Las décimas no son usuales en el son de la lloroncita. La forma en que se cantan aquí es que no se repite ningún verso más que el décimo, antecedido de un “¡Ay de mí, llorona!” a manera de estribillo:

Paysonos-Lloroncita

Transcripción: Emil Rzajev Lomeli
Original en Sol mayor/Mi menor

Santiago de Murcia
José Ángel Gutiérrez & Teresita de Jesús Islas

♩. = 40

Voz

A - yer ras-gué mis ves - ti - dos mor-dí la tie-rra y mal - di - je

5

Ca - lló el can-to el a - le - bri - je re - so - nan - do mis que - ji - dos.

Ya no es - cu-chan mis o - í - dos ya no ve o a-ma - ne - ce - res

13

Y si di - ces que me quie-res ¿Por qué in-gra - to me a - tor - men - tas?

17

Y si di - ces lo la - men - tas ¿por qué me hun-des al - fi - le - res?

¡Ay llo - rar llo - ro - na! ¿Por qué me hun-des al - fi - le - res?

Ilustración 39 Primera copla de Paysonos-Lloroncita

Las décimas compuestas por Teresita de Jesús Islas para esta grabación son las siguientes:

1.
Ayer rasgué mis vestidos
Mordí la tierra y maldije,
Calló el canto el “Alebrije”
Resonando mis quejidos.
Ya no escuchan mis oídos
Ya no veo amaneceres
Y si dices que me quieres:
Por qué ingrato me atormentas?
Y si dices lo lamentas:
¿Por qué me hundes alfileres?
¡Ay, llorar, llorona!
¿por qué me hundes alfileres?

2.
Lejos voy y no sé adónde
Y en mi espalda llagas tengo
Y mi llanto no contengo
Y la luz de mí se esconde.
Sin que la muerte me ronde
Huelo la tierra podrida,
La sangre de un ave herida
En un camino fragoso:
¡Mi mortaja será un gozo
Para mi alma desprendida!
¡Ay, llorar, llorona!
¡Para mi alma desprendida!

3.
Silencioso el camposanto
Cargo el blandón en mi diestra
Y en la obscuridad siniestra
Sólo se escucha mi llanto.
Y es tan grande mi quebranto
Al descubrir mis despojos,
Mi mazmorra: con cerrojos
Y el hedor de mis fluídos,
Añorando mis latidos:
¡Tinte de mis labios rojos!
¡Ay, llorar, llorona!
¡Tinte de mis labios rojos!

4.
No me culpes porque escribo
Los retorcidos matices,
Que escribir sin cicatrices
En mi pluma no concibo.
Cuando sufres estás vivo
Y sientes que tu alma muere,
Y si amar también te hiere
¡Ama mucho con fervor!
Que aunque sientas el dolor,
Más humano es el que quiere.
¡Ay, llorar, llorona!
Más humano es el que quiere.

La forma en que se interpretan las primeras tres décimas es cantando sin repetir ni responder versos. Únicamente el décimo verso con la interpolación de la expresión vocativa generan una reiteración que da unidad a la canción. La cuarta copla es declamada por la misma intérprete, salvo por la expresión vocativa y la repetición de su décimo verso, manierismo sólo documentado en la versión de 1979 de Antonio García de León y Arcadio Hidalgo.

En cuanto a los factores interpretativos el ensamble Constantinople usa una viola da gamba, una guitarra barroca, un setar y un kamanché (los dos últimos son instrumentos iraníes). A su vez Teresita de Jesús Islas utiliza una jarana jarocho y José Ángel Gutiérrez un requinto jarocho. El tempo de ejecución es el más lento registrado hasta el momento en una lloroncita. Aproximadamente una negra es equivalente a 60 bpm en un compás de 3/4. La cantante sólo incurre en una anticipación del acento al cantar la expresión vocativa, que se puede adjudicar al enfático carácter arrebatado que imprime a su interpretación. Su voz no

incurre en técnicas de *bel canto* pero su tesitura aguda es poco frecuente en la escena del son jarocho.

La grabación fue realizada entre el 21 y el 23 de noviembre de 2006 en la iglesia de San Francisco de Sales en Laval (Quebec, Canadá). La grabación y los conciertos que formaron parte de este proyecto fueron financiados por el Ministerio de Patrimonio Canadiense (Fondo de la Música de Canadá).



Ilustración 40 Los instrumentos de Al Golpe del Guatimé son los más Barrochos. José Ángel Gutiérrez, Teresita de Jesús Islas y su hijo Enrique Gutiérrez Islas con los instrumentos hechos por el maestro laudero Edson Roca en Tlacotalpan. Fotografía tomada del muro de Facebook de Teresita de Jesús Islas.



Tlacotalpan-11: La Lloroncita-Guérdame las Vacas, Ariles (2008)

La siguiente lloroncita en el análisis fue grabada por el ensamble **Ariles** en el año 2008⁷⁰. Se acompaña con el modelo 1 de armonía. Esta lloroncita se vincula desde el título a una pieza del repertorio antiguo: La Lloroncita-Guérdame las Vacas. **Guérdame las vacas**, o las Vacas es una canción de autor anónimo que estuvo de moda en el siglo XVI sobre el que diversos autores escribieron diferencias instrumentales.

En esta versión de la lloroncita, Ariles la religa con las diferencias escritas por Luys de Narváez en *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela* (De Narváez,

⁷⁰ La Lloroncita-Guérdame Las Vacas de Ariles puede escucharse en YouTube: <https://youtu.be/PFvLVaIqIqs>

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

1538, págs. f. 97r-99v). La lloroncita y las Vacas comparten el patrón armónico, pero las Vacas al igual que los Ympossibles concluyen con una fórmula cadencial que estabiliza la armonía en la tónica.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Ympossibles	III	VII	i	V	III	VII	i-V	i
Vacas	III	VII	i	V	III	VII	i-V	i

La melodía de Guárdame las Vacas como la consigna Francisco Salinas en su *De Musica Libri Septem* (Salinas, 1577, pág. 348) es la siguiente⁷¹:



Ilustración 41 Melodía Guárdame las Vacas

⁷¹ La letra de Guárdame, como la recuperan en el videoblog *Música con Historia* (<https://youtu.be/sadIIWDWovU>) es la siguiente:

Guárdame las vacas,
Carillejo, y besarte he.
Si no, bésame tú a mí
Que yo te las guardaré.

En el troque que te pido
Gil, no recibes engaño.
No te muestres tan extraño
Por ser de mí requerido.

Tan ventajoso partido
No sé yo quién te lo dé.
Si no, bésame tú a mí
Que yo te las guardaré.

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

La estructura de la presente lloroncita y cómo se entremezcla con Guárdame las Vacas consiste en la interpolación de algunas de las diferencias escritas por De Narváez a manera de interludios instrumentales. Dicha estructura es la siguiente:

	Introducción	Copla 1	Estribillo 1	Interludio 1	Copla 2	Estribillo 2	Interludio 2	Copla 3	Estribillo 3	Salida
Voz		X			X	X		X		
Dos Voces			X						X	
Diferencia Vacas	1 V-i			2 Modif. V			3 Modif. V			1 Modif. V
Requinto	X			X			X			X
Melodía Propia	X			Melodía del Estribillo						X

Tabla 2 Lloroncita Ariles

En la introducción se suceden tres motivos melódicos diferentes: una melodía propuesta por Ariles en unísono del ensamble; la primera diferencia de las Vacas de Narváez con su fórmula cadencial V-i; y en último término una figura en el requinto:



Ilustración 42 Incipit de la 1ra Diferencia. Guárdame las Vacas de Luys de Narváez

Esta alternancia entre las diferencias de Narváez y las figuras del requinto recurre en las otras secciones instrumentales con la salvedad de que a las diferencias de Narváez se les altera el final para que la armonía quede en el grado V. De esta forma se le puede dar continuidad y unidad al arreglo. En cuanto al canto presento la transcripción de la primera copla y su respectivo estribillo.

La Lloroncita-Guárdame las vacas

Transcripción: Emil Rzajev Lomelí
Tonalidad original: Do mayor/La menor

Ariles
Luys de Narváez

A Copla 1
ACR

Voces

El co - ra - zón se re - sis - te y es tan gran - de mi pe - sar. Es tan gran - de mi pe - sar. El co - ra - zón se re - sis - te. Que por no ver - me tan tris - te vuel - ven las o - las del mar Por - que des - de que te fuis - te no he de - ja - do de llo - rar.

17 **B** Estribillo
Dos voces masculinas

¡Ay, llo - rar, llo - ro - na! Pe - ro que llo - ro y que gi - mo.

21

¡Ay, llo - rar, llo - ro - na! Pe - ro que llo - ro y que gi - mo. Que la cau - sa de es - te llan - to es u - na pren - da que es - ti - mo. Es u - na - pren - da que es - ti - mo y por e - so llo - ro tan - to.

Ilustración 43 Lloroncita Ariles Copla 1 y Estribillo 1

El canto no tiene respuestas a las coplas, pero se cantan de manera que abarca cada copla dos ciclos del patrón armónico del modelo 1, como ha sido usual en los casos anteriormente estudiados. Los integrantes de Ariles son: Ana Soledad Cruz, Efrén Cruz, Marcial Cruz, Javier Cilveti, Rubén “Pastor” Pérez y para esta pieza se cuenta con la participación de Adriana Cao Romero (ACR) como invitada en la voz y en el arpa.

Copla 1

ACR: El corazón se resiste
Y es tan grande mi pesar
Y es tan grande mi pesar
El corazón se resiste.
Que por no verme tan triste
Vuelven las olas del mar
Porque desde que te fuiste
No he dejado de llorar.⁷²

Copla 2

Te fuiste y me dejaste
Recuerdos para llorar.
Recuerdos para llorar
Te fuiste y me dejaste.
Tu ausencia me hace pensar
Que un día puedas olvidarte.
Que un día puedas olvidarte
De quien más te pudo amar.

Copla 3

Pastor:
Desde aquél día que te fuiste
Le lloro a mi soledad.
Le lloro a mi soledad
Desde aquél día que te fuiste.
Ahora vivo solo y triste
Pensando si volverás,
Asomado en la ventana
Por si te miro pasar.

Estribillo 1

2 voces: ¡Ay, llorar, llorona!
Pero que lloro y que gimo.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero que lloro y que gimo.
Que la causa de este llanto
Es una prenda que estimo.
Es una prenda que estimo
y por eso lloro tanto.

Estribillo 2

ACR: ¡Ay, de mí, llorona!
Llorona del viento frío.
¡Ay, de mí, llorona!
Llorona del viento frío.
Dejé regado mi canto
Por las orillas del río.
Por las orillas del río
Donde lloro y donde canto.

Estribillo 3

2 voces:
¡Ay, llorar, llorona!
Pero que lloro por ti.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero que lloro por ti.
Como aquella nube llena
Que mis lágrimas se lleva
Que mis lágrimas se lleva
A llorar lejos de aquí.

En cuanto a la instrumentación no se usan instrumentos antiguos. Aunque en las notas al disco sólo se enuncian los instrumentos jarocho (como guitarra de son, jaranas, arpa) se escucha que las variaciones correspondientes a Guárdame las Vacas son interpretadas en una guitarra electroacústica. El tempo de ejecución equivale a una negra a 90 bpm en un compás de 3/4. Las voces cantan a tiempo con una característica de excepción en los

⁷² Verso escrito por Adriana Cao Romero para su papá recién finado. (Cao-Romero, 2021)

estribillos 1 y 3 a dos voces. En estos se deja un silencio en el tiempo fuerte a manera de *suspiratio* (López Cano, 2012, pág. 196) mientras que en el estribillo 2 cantado a voz sola por ACR la exclamación “¡Ay!” recae sobre el tiempo fuerte del compás. Las cualidades vocales son las usuales del son jarocho. El disco fue grabado en la Ciudad de México, sede del grupo, en 2008.



Tlacotalpan-12: La Lloroncita/La Romanesca de Antonio Valente, Olga Martínez Ruiz (2011)

Una versión que incluyo en el corpus, pero no analizaré musicalmente es la incluida en el disco *De Beirut a Cosamaloapan* del Eblén Macari Ensemble (Eblén Macari, 2011). En la contraportada del disco aparece como La Lloroncita lo que en realidad es **La Romanesca** de Antonio Valente, publicada en Nápoles en 1576, interpretada por Olga Martínez Ruiz a solo en una espineta construida por Martín Seidel en México⁷³. En comunicación personal, al haber hecho una encuesta sobre versiones de lloroncitas que mis contactos en Facebook sugirieran como parte del corpus de esta tesis, Eblén me señaló la de su disco. Por lo tanto, que esta Romanesca, o cualquier pieza con el mismo patrón armónico, aparezca en un contexto barroco, como este disco, la hace equivalente a una Lloroncita. Este acto de sinonimia es lo que destaco y valoro como corazón del barroco y por ello la dejo asentada aquí. En el mismo disco, Eblén Macari toca una jarana jarocho afinada por guitarra, entre otros instrumentos. El pulso equivale a 105 bpm la negra a $\frac{3}{4}$.



Tlacotalpan-13: Los Imposibles [La Lloroncita], Mare Nostrum (2010)

Otra versión de una Lloroncita-Ympossibles es la del ensemble **Mare Nostrum** dirigido por el violagambista Andrea di Carlo⁷⁴. En el disco titulado “Nueva España” se conigna solamente como Los Imposibles en la caja del disco, pero en las notas del disco sí se establece que también es la Lloroncita, adjudicando las autorías a Santiago de Murcia y al Son Jarocho tradicional, de México. Esta lloroncita pertenece al modelo 1. La forma de vincular Los Ympossibles con la Lloroncita es similar a la usada por el ensemble Continuo pero con dimensiones más restringidas. De los Ympossibles sólo se tocan las variaciones correspondientes al bloque C, mientras que se improvisan otras aledañamente; esto último con la viola da gamba y guitarra barroca, siguiendo el patrón armónico de los Ympossibles, o sea, con remate en la tónica. Sólo se canta una copla del son sin respuestas cantadas, sino

⁷³ La Romanesca interpretada por Olga Martínez Ruiz en el disco *De Beirut a Cosamaloapan* del Eblén Macari Ensemble puede oírse en la siguiente liga de YouTube: <https://youtu.be/Hwlvb1roh7A>

⁷⁴ Los Imposibles del Ensemble Mare Nostrum con su cachito de Lloroncita se pueden escuchar en YouTube aquí: <https://youtu.be/O6IWv1toh7A>

Rzajev: Lloronas e Ympossibles

interpolaciones de la gamba y la guitarra, repitiendo una copla usada por el grupo Siquisirí y por Ensamble Continuo. La transcripción de la melodía de dicha copla, cantada por Josué Meléndez, cornetista del ensamble que también toca la jarana aquí, es la siguiente:

Los Imposibles-La Lloroncita

Transcripción: Emil Rzajev Lomelí

Ensamble Mare Nostrum

Sin transposición.

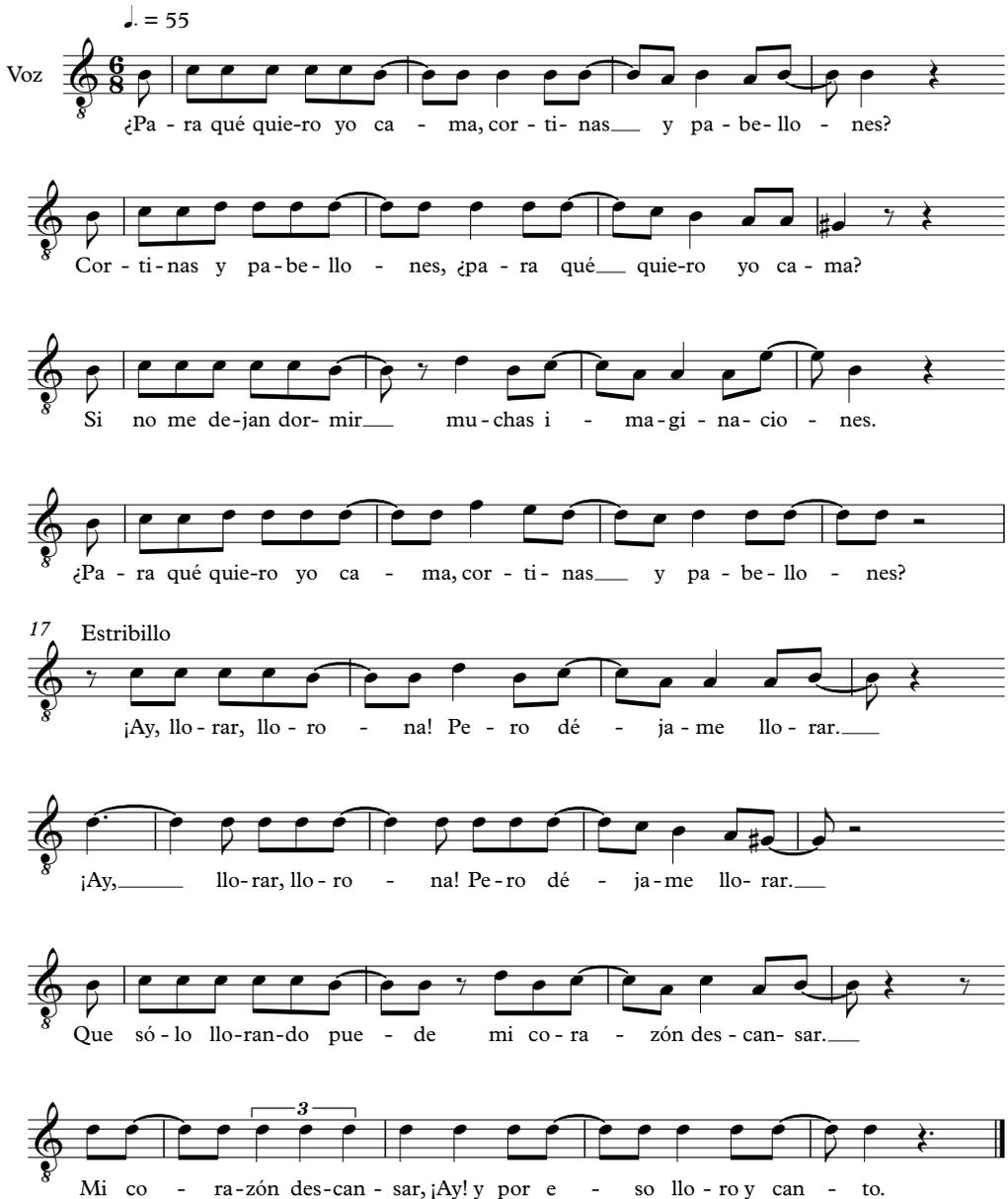
Santiago de Murcia

Tonalidad original Do mayor/ La menor

Tradicional Son Jarocho, México

♩ = 55

Voz



¿Pa - ra qué quie-ro yo ca - ma, cor - ti - nas... y pa - be - llo - nes?
Cor - ti - nas y pa - be - llo - nes, ¿pa - ra qué... quie-ro yo ca - ma?
Si no me de - jan dor - mir... mu - chas i - ma - gi - na - cio - nes.
¿Pa - ra qué quie-ro yo ca - ma, cor - ti - nas... y pa - be - llo - nes?
17 Estribillo
¡Ay, llo - rar, llo - ro - na! Pe - ro dé - ja - me llo - rar...
¡Ay, llo - rar, llo - ro - na! Pe - ro dé - ja - me llo - rar...
Que só - lo llo - ran - do pue - de mi co - ra - zón des - can - sar...
Mi co - ra - zón des - can - sar, ¡Ay! y por e - so llo - ro y can - to.

Ilustración 44 Los Imposibles-Lloroncita de Mare Nostrum

En dicha versión se usan tanto una guitarra barroca y una viola da gamba como una jarana jarocho. El carácter general de esta versión es análogo a la versión de Tembembe, con un tempo exactamente igual equivalente a 83 bpm la negra en un compás de 3/4.

El desplazamiento de acentos se lleva al límite en esta versión haciendo consistentemente síncopas en cada ocasión posible. Las cualidades vocales usadas por Josué Meléndez son afines a las del canto popular del son jarocho. La grabación fue realizada para el sello discográfico Alpha, que concentra su repertorio en músicas antiguas europeas, principalmente.



Tlacotalpan-14: La Lloroncita, Ensemble Tierra Mestiza (2012)

Otra versión en México que retoma elementos de los Ympossibles y los combina con la lloroncita de versión Tlacotalpan es la del **Ensamble Tierra Mestiza** en el CD *Folía y Son (Tierra Mestiza, 2012)*⁷⁵. En este caso la versión sólo parafrasea Los Ympossibles (únicamente la copla H) a la par de la segunda copla, sin hacer ninguna solución cadencial a la tónica: puramente la armonía de la Lloroncita de Tlacotalpan. El canto corre por parte de Natalia Arroyo, violinista del ensamble, quien ha colaborado con el grupo de son jarocho Son de Madera y Carlos García en la Percusión. Sobre su versión puedo añadir un comentario asentado en una entrevista al presentar el disco en cuestión:

“Alguna vez al maestro Javier Hinojosa, que ha enseñado música antigua en Europa, le dije que no sabía mucho de música barroca; me contestó que no, pero sabía mucho de folclore. A partir de ahí sentí, al igual que mis compañeros, el impulso de investigar la música barroca pero especialmente aquella que llegó al continente y hoy sigue siendo una tradición”, recordó.

Al respecto, ejemplificó el gran parecido de piezas de música jarocho con otras de origen español. Por ejemplo la pieza *Los imposibles* de Santiago de Murcia con *La lloroncita*. (Cultura UNAM, 2012)

El arreglo intercala variantes instrumentales nuevas para el violín con coplas tradicionales. Las dos coplas son cantadas con respuestas entre Natalia Arroyo y Carlos García con acompañamiento de la guitarra barroca de Gerardo Tamez, con rasgueo “derecho” en la jarana jarocho, y el arpa clásica de Mercedes Gómez-Benet. Cuando Natalia no canta, acompaña con el violín y Carlos acompaña con el pandero jarocho, generando una tímbrica híbrida entre los instrumentos “de concierto” y “de fandango” que puedo denominar también barrocha. Los estribillos se cantan a dos voces, lo que refuerza el carácter de arreglo ensayado con coplas previamente determinadas. Lo que quiero señalar enfáticamente es que en un par de versos de la segunda copla, Gerardo Tamez cita literalmente una variación de Los Ympossibles, mientras Carlos García canta. El tempo es moderato, correspondiendo a 90 bpm la negra a 3/4. Las coplas cantadas son las siguientes:

⁷⁵ Aquí se puede escuchar la lloroncita del Ensemble Tierra Mestiza en YouTube: <https://youtu.be/zEGnITu4570>

Copla 1 (NA)

De tarde se me hace triste,
De noche con más razón,
De noche con más razón,
De tarde se me hace triste.

Y llorando se me amanece,
Llorando se pone el sol.
De tarde se me hace triste,
De noche con más razón.

Estribillo 1 (Ambxs)

¡Ay, de mí llorona! [tético]
¡Pero déjame llorar!
¡Ay, de mí llorona! [con suspiro]
¡Pero déjame llorar!
A ver si llorando puede
mi corazón descansar
Y por eso lloro y canto
Y por eso he de llorar.

Copla 2 (CG)

Cuando paso por tu casa
Ganas me dan de llorar.
Ganas me dan de llorar
Cuando paso por tu casa.

De ver las puertas abiertas
Y yo sin poder entrar.
Cuando paso por tu casa
Ganas me dan de llorar.

Estribillo 2 (Ambxs)

¡Ay, de mí, llorona! [tético]
¡Pero qué infelicidad!
¡Ay, de mí, llorona! [con suspiro]
¡Pero qué infelicidad!
Ya me llevan ya me traen
Preso para la ciudad
Con grillos y con cadenas
Cautivo y sin libertad.

Respuesta Copla 1 (CG)

De tarde se me hace triste,
De noche con más razón,
De noche con más razón,
De tarde se me hace triste.

Y llorando se me amanece,
Llorando se pone el sol.
De tarde se me hace triste,
De noche con más razón.

Respuesta Copla 2 (NA)

Cuando paso por tu casa [Ympossibles]
Ganas me dan de llorar.
Ganas me dan de llorar
Cuando paso por tu casa.

De ver las puertas abiertas
Y yo sin poder entrar.
Cuando paso por tu casa
Ganas me dan de llorar.

Quiero destacar que en los estribillos incurren en dos figuras retóricas muy interesantes: el uso de *suspiratio* la segunda vez que se dice el *¡Ay, de mí, llorona!* (López Cano, 2012, pág. 196), consistente en un silencio breve a manera de suspiro. La segunda figura es una *hipotiposis*, es decir la descripción musical de algo extramusical (López Cano, 2012, pág. 132), en este caso un *glissando* que cae en la palabra *llorona*, asemejando el llanto. También me parece muy bello que la copla 2 de esta versión, donde se habla de la imposibilidad de entrar a la casa de alguien aún con las puertas abiertas, allí suenan *Los Ympossibles*. El pulso de esta versión es moderado, correspondiendo a 90 bpm la negra a $\frac{3}{4}$.

En el disco previo del mismo ensamble, *Ida y Vuelta* (Tierra Mestiza, 2008), graban también *Los Imposibles* (sic), en un arreglo muy distinto con la misma instrumentación, sin canto y sin hacer alusión a la lloroncita. Las variaciones de los *Ympossibles* se instrumentan para todo el ensamble, agregando un bombo legüero que es afín al enunciado de Antonio Corona sobre el parentesco del rasgueo de *Los Ympossibles* de Murcia con la zamba argentina (Corona Alcalde, 1996). El final de esta versión parece prefigurar algunos pasajes del arreglo de la *Lloroncita* comentado aquí arriba.



Tlacotalpan-15: La lloroncita, Caña Dulce, Caña Brava (2015)

Siguiendo el modelo armónico de Tlacotalpan, o Vidaña, pero con un tempo un poco más lento, **Caña dulce, Caña Brava**⁷⁶ hace una versión sin respuestas a versos y a estribillos. En el canto, Raquel Palacios Vega (Copla 1), Violeta Romero (Copla 2) y Adriana Cao Romero (Copla 3) hacen melodías con desplazamiento de acentos y con perfiles afines a las melodías de Wagner y Vidaña. El pulso equivale a 102 bpm la negra a $\frac{3}{4}$. Instrumentalmente, el arpa de Adriana también recuerda a las figuras grabadas por Vidaña. En las jaranas, Raquel y Violeta hacen rasgueos tradicionales de son jarocho. Alejandro Loredó toca una guitarra de son haciendo un acompañamiento discreto para dejar que protagonicen los trinos del arpa y el invitado de este *track*: Vladimir Ayala Bendixen⁷⁷ en la fídula medieval, rasgo que me invita a categorizar esta versión como barrocha. (Loredó Ramírez, 2020)

En esta versión no hay una alusión explícita a una pieza del repertorio antiguo. Sólo el rasgo instrumental es el que me permite vincularla con la escena barrocha. Dos de las coplas grabadas fueron escritas por Citlaly Malpica, Raúl Eduardo González y Adriana Cao Romero (Cao-Romero, 2021):

⁷⁶ La versión la *Lloroncita* de *Caña Dulce Caña Brava* en su disco se puede oír en YouTube: <https://youtu.be/VaovYwopBk>

⁷⁷ En la entrevista con Alejandro Loredó, él señala que las charlas con Vladimir Bendixen lo condujeron a idear la jarana de arco, híbrido entre una jarana y una viola da gamba *pardessus*, que es un instrumento nuevo del barrocho. (Loredó Ramírez, 2020)

Copla 1 (RPV)

Te adelantaste al camino
Pero un día te encontraré
Pero un día te encontraré
Te adelantaste al camino
Y en el sendero divino
Con amor te abrazaré
Y te diré que el destino
Nos ha juntado otra vez.
(Citlaly Malpica)

Copla 2 (VR)

Todo el amor que yo siento
Se me desborda al cantar.
Se me desborda al cantar
Todo el amor que yo siento.
Al punto que el sentimiento
se encauza con el llorar.
Mis penas se van al viento
Y mis lágrimas al mar.
(Raúl Eduardo González)

Copla 3 (ACR)

Con un cardo en cada mano
Lloro porque te perdí.
Lloro porque te perdí
Con un cardo en cada mano.
Lágrimas de amor humano
Lágrimas, triste de mí.
No caben en el océano
Las que aún derramo por ti.
(Adriana Cao Romero)

Estribillo 1 (RPV)

¡Ay, llorar, llorona!
En el cielo te he de hallar.
¡Ay, llorar, llorona!
En el cielo te he de hallar.
Brillando en el firmamento
Como una estrella fugaz.
Brillando en el firmamento
Como una estrella fugaz.
(Citlaly Malpica)

Estribillo 2 (VR)

¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar.
¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar.
Así como van y vienen
Todas las olas del mar
Todas las olas del mar
Que en su vaivén se entretienen.

Estribillo 3 (ACR)

¡Ay de mí, llorona!
Ni aunque reniegues de mí.
¡Ay de mí, llorona!
Ni aunque reniegues de mí.
No ha de caber en tu olvido
Todo el amor que te di.
No ha de caber en tu olvido
Todo el amor que te di.
(Adriana Cao Romero)



Tlacotalpan-16: La lloroncita, Los Temperamentos & Bremer Barockorchester (2017)

Ahora quisiera tomar en cuenta otras versiones que de forma plural reflejan lo que considero el imaginario de lo barrocho. La versión de la lloroncita de **Los Temperamentos** y la Bremer Barockorchester⁷⁸ en YouTube, está fuertemente ligada en el plano lírico y melódico con la de Tembembe, si bien su instrumentación es más fastuosa al ser la de una orquesta barroca, no cuenta con la presencia de instrumentos jarochos, pero sí con el rasgueo “jarocho” en la guitarra barroca de Hugo de Rodas, discípulo de Eloy Cruz.

Esta versión afín al modelo de Tlacotalpan, es un arreglo que incorpora glosas escritas para las dos flautas de la orquesta, y dialoga con los repertorios barrocos conectando la lloroncita con la **Passacaglia** de Buxtehude en re menor, BuxWV 161⁷⁹. Ambas cantantes del ensamble son de tradición de “*bel canto*” histórico. Los versos de coplas y estrofas tienen respuestas pero de forma inconsistente. También cabe destacar que, al igual que la versión del Ensamble Tierra Mestiza, el estribillo se canta a dos voces, evidenciando el carácter de arreglo musical. En su ejecución no hay rasgos de síncopas como suele ocurrir en las versiones jarochas. El tempo es muy parecido al de Tembembe, con una indicación metronómica equivalente a 85 bpm la negra a $\frac{3}{4}$ en los momentos más rápidos, mientras que hay otros con el pulso totalmente diluido.

El título del video señala que el Son de la Lloroncita es un Anónimo Mexicano, sin consignar las paráfrasis a repertorios antiguos ni acreditar el arreglo de Los Temperamentos. Esta versión inicia con la mitad de la primera copla de los Ympossibles de Santiago de Murcia en la guitarra barroca de Hugo de Rodas, sin resolver a la tónica. Inmediatamente las sopranos cantan a capella y a un tempo totalmente libre la siguiente copla:

Copla 1:

De tarde se me hace triste
De noche con más razón.
De noche con más razón
De tarde se me hace triste.

Respuesta 1:

De tarde se me hace triste
De noche con más razón.
De noche con más razón
De tarde se me hace triste.

Que llorando, llorando se amanece,
Llorando se pone el sol.
Que llorando, llorando se amanece,
Llorando se pone el sol.
(sin respuesta)

⁷⁸ De esta lloroncita de Los Temperamentos [escúchese en <https://www.youtube.com/watch?v=PsoJoDBrjIE>] recomiendo escuchar enfáticamente del min 2 al 3:15 que es cuando hacen un fugado a la pasacaglia de Buxtehude.

⁷⁹ Esta passacaglia de Buxtehude no tiene un modelo armónico paradigmático y es distinto al que veremos en el modelo 2: Buxtehude en versión para dos clavecines por Skip Sempé y compañía: <https://www.youtube.com/watch?v=2YkvAFuhySw>

Estribillo 1 a dos voces:

¡Ay de mí, llorona!
Pero qué infelicidad
¡Ay de mí, llorona!
Pero qué infelicidad.
Ya me llevan, ya me traen
Preso para la ciudad
Con grillos y con cadenas
Cautivo y sin libertad.

Finalizando esta interpretación vocal se canta un estribillo trunco:

Estribillo 2:

Pero ¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar.
Pero ¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar.

El arreglo continua con una parte instrumental en la que un traverso barroco toca la melodía paradigmática de una copla de la lloroncita, mientras que la flauta de pico hace disminuciones en estilo barroco, del siglo XVII. Inmediatamente el bajo característico de la lloroncita de Tlacotalpan se trastoca en una transición al tetracorde frigio (bajo de la Lloroncita de Boca del Río que veremos a continuación) y se vincula con la Passacaglia de Buxtehude, cuyo bajo es el siguiente:

Transición Lloroncita de los Temperamentos

Arr. Los Temperamentos y Bremer Barokorkester.
Transcripción: Emil Rzajev Lomeli

Santiago de Murcia,
Tradicional Jarocho,
Dietrich Buxtehude

♩ = 100
Bajo Lloroncita de Tlacotalpan

5 Transición con bajo de Lloroncita de Boca de San Miguel

Bajo de Pasacaglia de Buxtehude

Ilustración 45 Transición de Lloroncita a Buxtehude de Los Temperamentos

Dicha pasacaglia está orquestada para el traverso, la flauta de pico, el clavecín, la guitarra barroca, clavecín, violonchelo barroco y violone (o contrabajo de viola da gamba). Después de un par de vueltas, regresa a la lloroncita cantando estribillos a una y dos voces:

Estribillo 2:

Pero ¡Ay, llorar, llorona! (¡Octosílabo!)
Pero déjame llorar.
Pero ¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjame llorar.
A ver si llorando puede
Mi corazón descansar.
A ver si llorando puede
Mi corazón descansar.
Y por eso lloro tanto
por eso yo he de llorar.

Estribillo 3 (a dos voces):

¡Ay de mí, llorona!
Llorona, no seas así.
Yo te pido de rodillas
Que no te olvides de mí.

Inmediatamente sigue una especie de recitativo donde el barítono dice: La carta que te mandé, puritos borrones fueron y recibe respuesta de una soprano:

Copla 2 (a varias voces intercaladas):

La carta que te mandé
Puritos borrones fueron
Puritos borrones fueron
La carta que te mandé.

No le echas la culpa a nadie.
Fueron lágrimas que cayeron.
No le echas la culpa a nadie.
Fueron lágrimas que cayeron.

A continuación hay una serie de variaciones y disminuciones instrumentales con el *tutti* instrumental, al que se suman dos violines barrocos. Y se repite el estribillo 3 a dos voces. Las sopranos del ensamble Los Temperamentos son: Swantje Tams Freier y Lore Agustí Garmendia; el barítono: Jorge Alberto Martínez; las violinistas: Stéphanie Paulet y Franciska Hajdu; en la flauta de pico: Anninka Fohgrub; al Traverso barroco: Felipe Egaña; al violonchelo barroco: Néstor Fabián Cortés Garzón; al violone: Felix Görg; al clavecín: Nadine Remmert; y a la guitarra barroca: Hugo de Rodas. Señalo el uso de partituras en este contexto. La grabación fue realizada en Bremen, Alemania en 2017.



Tlacotalpan 17 – Folía/Lloroncita/Danzando de Moros y Cristianos (2012)

Por último, en esta sección estudio la versión de la lloroncita del grupo **Moros y Cristianos**, que refleja enfáticamente lo que considero el imaginario barroco⁸⁰. Perteneció al disco *Ofrenda* y fue grabado en el año 2010 en la Ciudad de México. Como lo evidencia su pertenencia a este apartado, es afín al modelo de Tlacotalpan con la peculiaridad de que esta Lloroncita se hibrida con el patrón armónico de la Folía, que fue ampliamente usado en la música europea entre el siglo XV y el XVIII. La estructura armónica de la Folía es la siguiente:

⁸⁰ La Folía/Lloroncita/Danzando de Moros y Cristianos se puede oír en YouTube: https://youtu.be/eUCikGto_oQ

Modelo Rítmico-Armónico de la Folía

Versión en La menor.

Usualmente se toca en Re menor.

Moros y Cristianos la toca en Sol Menor.

Versión de Emil Rzajev Lomeli

Lento. Tempo de Sarabanda.

1 i V i V/III

5 4 compases concordantes con el Modelo de Tlacotalpan.
III V/III i V

9 i V i V/III

13 III V/III i V i

Ilustración 46 Modelo de la Folía por E.R.L.

El parentesco del patrón armónico de la Folía con el modelo de Lloroncita de Tlacotalpan (afín a Guárdame las vacas y a Los Ympossibles) radica en la concordancia que tienen con los compases 5-8 de la misma Folía, como lo señala acuciosamente Giusepe Fiorentino en su estudio sobre este esquema armónico (Fiorentino, 2013, págs. 155-156).

Por comunicación personal con Rubén “Pastor” Pérez, quien fue mi primer maestro de jarana y son jarocho, tengo datos adicionales a la pieza. Para empezar, señala que él desarrolló el arreglo a partir de:

Una noche de bohemia y palomazo musical en mi casa con Miguel Cicero, quien estudiaba en Holanda y vino de vacaciones hace como 15 años [a México, ca. 2007]. [¿Te inspiraste en alguna versión de Folía en especial?] En ninguna en especial, sólo en la forma Folía y de ahí juego con los grados de armónicos de esa forma Folía y la de la Lloroncita. Utilizo la forma Folía en las partes instrumentales y la Lloroncita en la parte de versos y coros. La grabación formal la hice entre 2009 y 2010. Y ese arreglo final lo hice para dedicarlo a mi madre que acababa de fallecer, de hecho hay un verso que habla sobre eso (Pérez, 2022).

Los músicos que interpretan esta versión son los siguientes: Rubén “Pastor” Pérez, autor del arreglo, en jaranas segunda y tercera, percusiones y voz; Miguel Cicero, clavecín; Javier Cilveti, guitarra de son y voz; Carlos Alegre, violín y voz; Javier Moreno, Bajo. En esta versión ocurren tres secciones contrastantes. La primera consiste en unas variaciones a violín solo tremolando en carácter improvisado y glosando sobre la Folía con un poco de carácter Huasteco, hechas por Carlos Alegre en dicho instrumento. La segunda parte, sobre la que abundaré a continuación, es más lenta y amalgama la Folía con la Lloroncita de Tlaxcala, la cual usa sólo para los estribillos a dos voces. Además del instrumental jarocho, hay un clavecín como estandarte del Barrocho “muy al estilo Europeo” (Pérez, 2022). Finalmente, la tercera parte es una danza de percusiones prehispánicas, en estilo de las danzas “muy del México antiguo” (Pérez, 2022). La versada de la segunda sección es la siguiente:

Copla 1 (Folía) Javier

Llorando sigo el destino
Donde un día yo he de llegar
Donde un día yo he de llegar
Llorando sigo el destino.

Para siempre descansar
Al final de este camino
Al final de este camino
Donde un día yo he de llegar.

Estrillo 1 (Lloroncita) A dos voces

¡Ay, llorar, llorona!
Pero que lloro por ti
¡Ay, llorar, llorona!
Pero que lloro por ti
Como aquella nube llena
Que mis lagrimas se lleva
Que mis lagrimas se lleva
A llorar lejos de aquí.

Respuesta 1 (Folía) Pastor

Llorando sigo el destino
Donde un día yo he de llegar
Donde un día yo he de llegar
Llorando sigo el destino.

Para siempre descansar
Al final de este camino
Al final de este camino
Donde un día yo he de llegar.

Copla 2 (Folía) Pastor

¡Ay, mujer! Tu ausencia es fuerte
En tu hijo que tanto te ama.
En tu hijo que tanto te ama.
¡Ay, mujer! Tu ausencia es fuerte.

No te aparto de mi mente
Y se desquebraja el alma
¡Ay, mujer! Tu ausencia es fuerte
Cuando se quiere y se extraña.

Respuesta 2 (Folía) Javier

¡Ay, mujer! Tu ausencia es fuerte
En tu hijo que tanto te ama.
En tu hijo que tanto te ama.
¡Ay, mujer! Tu ausencia es fuerte.

No te aparto de mi mente
Y se desquebraja el alma
¡Ay, mujer! La ausencia es fuerte
Cuando se quiere y se extraña.

Estribillo 2 (Lloroncita) A dos voces

¡Ay, llorar, llorona!
Pero te extraño y te lloro.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero te extraño y te lloro.
La causa de este llanto
Es por mi madre que añoro
Es por mi madre que añoro
Y por eso lloro y canto.

Copla 3 (Folía) Rubén

Ya me despido cantando
Sintiendo tu ausencia en mí
Sintiendo tu ausencia en mí
Ya me despido cantando.

Sé que me estás castigando
por no haber creído en ti.
Y aunque me estés adorando
no cambiarás tu sentir.

Respuesta 3 (Folía) Javier

Ya me despido cantando
Sintiendo tu ausencia en mí
Sintiendo tu ausencia en mí
Ya me despido cantando.

Sé que me estás castigando
por no haber creído en ti.
Y aunque me estés adorando
no cambiarás tu sentir.

Estribillo 3 (Lloroncita) a dos voces

¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjame llorar
¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjame llorar
Que la causa de este llanto
Es que nunca pude amar
Es que nunca pude amar
Y por eso lloro y canto.

La forma en la que se enlaza la armonía de la Lloroncita con la de la Folía es mediante la interposición de fórmulas cadenciales iguales a las que aparecen en Los Ympossibles y en la Folía misma, estabilizando en la tónica menor el centro tonal. Igualmente, para dar paso a los estribillos sobre la armonía de la Lloroncita de Tlacotalpan, se usan unas cadencias únicas a esta versión para transitar al ámbito mayor que ocurren sólo al final de las repeticiones de las coplas.

La instrumentación, salvo por el clavecín, es la habitual de los grupos de son jarocho escénico contemporáneos. El pulso de la Lloroncita es lento, con un valor metronómico equivalente a 86 bpm, la negra a un pulso de $\frac{3}{4}$ correspondiente tanto a la Folía como a la Lloroncita. Reitero que alrededor de los años 2006 y 2007 yo fui alumno de “Pastor” Pérez, y que en esos mismos años se fraguaba este arreglo, constancia de que me tocó vivir un espíritu de la época donde ebullición el entusiasmo por indagar en los caminos del barrocho.



Tlacotalpan 18 – Los Ympossibles – Lloroncita -Emil Rzajev (2020) Corazón de la Tesis.

Agrego una versión barrocha interpretada por mí mismo⁸¹ que Antonio García de León censuró como excesivamente lánguida: Rasgo de las lloroncitas barrochas. En la imagen se hace evidente que tengo la tablatura de Los Ympossibles de Santiago de Murcia del Códice Saldívar 4, más como talismán que como referencia. Señalo mi pared con papel picado como invocación del espíritu festivo que procuro extraer del clavecín.

En este ejemplo comienzo improvisando un preludio libre al estilo de Louis Couperin en la tonalidad de Sib/Solm, para después seguir con una sección de compás medido sobre el patrón armónico de los Ympossibles a manera de tema y variaciones en el centro tonal de SibM/Solm. Prosigue el son sin las fórmulas cadenciales respectivas a los Ympossibles en el puro estilo del modelo 1 con algunas pocas fugas al modelo 2, que se verá a continuación, al igual que el ejemplo que veremos de Andrés Flores y Joel Castellanos respecto al modelo 2. Ellos hacen los estribillos retornando al modelo 1, mientras que yo en esta grabación hago pequeñas excursiones al otro modelo en los interludios musicales. El tempo inicial es de 80 bpm a $\frac{3}{4}$. Las coplas que canto son las siguientes:

Copla 1

Dos Ympossibles de muerte
Y el corazón se me parte
Dos Ympossibles de muerte
Y el corazón se me parte
Ympossible me es el verte
E ympossible el olvidarte
Ympossible me es el verte
E ympossible el olvidarte.

⁸¹ Yo tocando una lloroncita Ympossibles: <https://youtu.be/AMWBwaxrLgM>

Estribillo 1

¡Ay de mí, llorona!
Llorona, que lloro y lloro.
¡Ay, llorar, llorona!
Llorona, que lloro y lloro.
Que la causa de mi llanto
Es una prenda que adoro
Y por eso he de llorar.

Esta primera copla corresponde al único verso que conozco que hace referencia a la palabra imposibles (que yo mismo opto por transcribir con la grafía arcaica *Ympossibles*) pero que no necesariamente está ligada desde tiempos más antiguos a esta pieza. También a partir de esta cuarteta aventuro una glosa consignada en las primeras páginas de la tesis a manera de blasón de todo este trabajo y del imaginario barroco mismo. En el intervalo musical previo a la segunda copla ejecuto la técnica que denomino: tocar el clavecín como si fuera una jarana, en la que emulo el rasgueo mediante el repiqueteo rítmico de las cuerdas haciendo la rítmica de los diferentes mánicos que se me vienen en voluntad, como en la jarana. Nótese que en esta versión no dejo espacio equivalente para la respuesta de los versos, sino que es una lloroncita contemplada para cantarse a solo.

Copla 2

De tarde se me hace triste
De noche, con más razón.
De tarde se me hace triste
De noche, con más razón.
Que llorando se amanece,
Llorando se pone el sol.
Que de tarde se hace triste,
Llorando se pone el sol.

Estribillo 2

¡Ay, llorar, llorona!
Llorona, que lloro y río.
¡Ay, llorar, llorona!
Que lloro, que lloro y río.
Que la causa de mi llanto
Es que yo fui correspondido
Es que fui correspondido
Es por eso que amo tanto.

Siguiendo en el interludio con la técnica de “jaraneo” intercalo algunas progresiones armónicas alusivas al modelo 2, a manera de fuga armónica. También me inspiro para tañer el clave de esta manera en algunos de los toques de pandero jarocho que he aprendido de Miguel Cicero y que aplico a este instrumento de teclado.

Copla 3

No llores, hermana, no,
Por mala que sea tu suerte.
Por mala que sea tu suerte
No llores, hermana, no.
Que ni hasta la misma muerte
Hará que te olvide yo.
Que ni hasta la misma muerte
Hará que te olvide yo.

Estribillo 3

¡Ay, llorar, llorona!
¡mi alma, déjame llorar!
¡Ay, llorar, llorona!
¡mi alma, déjame llorar!
A ver si llorando puede
Mi corazón descansar.
Mi corazón descansar
A ver si llorando puede.

El tercer interludio musical tiene un pulso mucho más rápido, acorde a una tradición previa al barrocha, ya en una pulsación de 160 bpm a $\frac{3}{4}$. ¡El doble de rápido en la misma versión!

Copla 4

Si me llevan a enterrar
Mis hijos y mi señora
Si me llevan a enterrar
Mis hijos y mi señora
No se pongan a llorar
No se pongan a llorar
Mejor pónganse a escuchar
Mi voz en la grabadora.

Estribillo 4

¡Ay de mí, llorona!
que lloro y que lloro.
¡Ay, llorar, llorona!
Llorona, que lloro y lloro.
Que la causa de mi llanto
Es una prenda que adoro
Y por eso he de llorar.

Este último estribillo es de nuevo a una velocidad más pausada acorde al imaginario barrocho, modulaciones métricas posibles únicamente al interpretarse esta música a solo.

Quizá es redundante decir que el clavecín es un instrumento usado en el barroco y que mi misión es hacerlo fandanguear. Las instancias de difusión de este video fueron en el coloquio de alumnos del Posgrado en Música de la UNAM, lo cual le confiere un carácter de documento institucional. El coloquio fue realizado en línea y por las mismas razones, el video fue grabado en mi casa en el Barrio de Santa Catarina en Coyoacán, en Noviembre de 2020. Mi vestimenta, una guayabera color vino, es un recuerdo de Xalapa, cuando acompañé a la Sinfónica de Ídem en unas semanas de disfrute inusitado entre la exuberancia de la vegetación y la lluvia, el café, el Pico de Orizaba, el son Jarocho y el Clavecín en Octubre de 2019, a inicios de esta investigación. Mi forma de cantar se adscribe a la tradición vocal vernácula o jarocho, es decir, sin impostación. Las coplas fueron aprendidas de discos y en conciertos, además de fandangos. Mi forma de tocar el clavecín es la resultante de una exploración muy personal y unívoca que busca hacer medicina del encuentro de estas músicas en una sociedad llena de violencia (enfáticamente dentro del mundo de la música “clásica” donde se estigmatizan y discriminan otras formas de hacer música). **Este apartado es el corazón de la tesis, pues es resultado y productor de toda esta investigación al mismo tiempo.**



Algunas interpretaciones del modelo de Tlacotalpan que quedaron excluidas del análisis por no tener vínculos directos con el barroco y haber surgido tardíamente en la investigación, pero dejo asentadas para futuras investigaciones, son las de: Grupo Mono Blanco (2008)⁸²; las de Honorio Robledo y su Comunidad Mandinga⁸³ y la de Armando Chacha⁸⁴ acompañada por un cuarteto de cuerdas, jarana y piano con unas coplas magníficas; y una de Bárbara Cerón⁸⁵ al arpa tocando Los Ympossibles y la lloroncita. Todo lo anterior permite afirmar que el Modelo 1 (Llorona de Tlacotalpan) es la que más enfáticamente se vincula con el Son Barrocho y el imaginario Novohispano en la actualidad.

⁸² Lloroncita de Mono Blanco de 2008: <https://youtu.be/2QwpCTfgUT4>

⁸³ Aquí hay una de las dos diferentes lloroncitas de Honorio Robledo: <https://youtu.be/k241iJSxQLc>

⁸⁴ La lloroncita de Armando Chacha ha sido de lo que más he disfrutado encontrar al curso de la investigación. Me conmovió profundamente encontrarla después del cierre de la investigación, a sabiendas de que siempre habrá nuevas versiones: https://youtu.be/b4ETO1cS9_Y

⁸⁵ Lloroncita Ympossibles de Bárbara Cerón y Omar Bueno Domínguez. <https://youtu.be/z2Xmfmo7C9o>

Otros cinco modelos de lloronas jaročas con menos injerencia en la escena barrocha

A continuación perfilaré otros modelos de lloronas jarochas que tienen menor o nula relación con la escena barrocha. Sin embargo, considero pertinente su mención con la intención de sentar algunos precedentes para futuras investigaciones donde se pueda ahondar en este sistema musical. En este sentido este apartado sólo pretende perfilar estos modelos alternativos, sin hacer un análisis exhaustivo de los mismos. Las variantes restantes también llevan el nombre de la población a la que son asociadas por algunos de los músicos entrevistados en carácter de variantes regionales. En ese mismo sentido son asociadas a tradiciones musicales de determinadas familias de músicos. Son las siguientes: Modelo 2, **Llorona de Boca de San Miguel** (asociada a la familia Vega) que tiene algunas vinculaciones con la escena barrocha y con músicas barrocas; Modelo 3, **Llorona de Boca del Río**, de la cual existe la menor cantidad de grabaciones y nula vinculación con la escena barrocha; y el Modelo 4, **Llorona de Tuxtepec** (asociada a Francisco “Chico” Hernández, con mayor número de versiones grabadas y nula vinculación con la escena barrocha. Así mismo, dentro de las variantes de Tuxtepec aparece un apóstrofe a un Modelo 5 único a la versión de 2008 de los **Parientes de Playa Vicente**. Finalmente, el capítulo cierra con una inclusión de la **Llorona Istmeña** como Modelo 6 aparecido en contexto jarocho.

Modelo 2: Llorona de Boca de San Miguel (Familia Vega) c.1984-2020

Regresando al ejemplo de Wagner citado en el apartado anterior dado que el registro no da cuenta del patrón armónico sobre el que se cantaba, aunque proceda de Tlacotalpan, podemos imaginar plausiblemente que fuera acompañada con otro modelo de plan armónico asociado a Boca de San Miguel. Este segundo ámbito corresponde al **modelo 2**, con un patrón de cadencia frigia: **i-VII-VI-V** y que en la escena barrocha se conoce como Basso di passacaglia o Bajo de Lamento, por ser el ostinato sobre el que está escrito el *Lamento della Ninfa* de Claudio Monteverdi⁸⁶. Corresponde al siguiente ejemplo:

⁸⁶ El Lamento della ninfa de Claudio Monteverdi, segundo movimiento: “Amor” con el basso di pasacaglia. Canta Claire Lefilliâtre con Le Poemme Harmonique. En YouTube: <https://youtu.be/cmY4NM7r6HY>

Llorona (Armonizada Modelo 2)

Recopilación: Max L. Wagner en Tlacotalpan, 1914

Transcripción: Emil Rzajev Lomelí

Voz



Me su-bí en un al - to pi - no para ver si la di - vi - sa - ba,
Y co - mo el pi - no e - ra tier - no de ver - me llo - rar llo - ra - ba.

Armonía

i VII VI V

Estrivillo



a - ya, a - ya, llo - ro no, dé - jen - me llo - rar, só - lo

i VII VI V



con llo - rar pu - e - de mi co - ra - zón des - can - sar.

i VII VI V

Ilustración 47, Llorona de Wagner con armonización del modelo 2 (Boca San Miguel)

Boca de San Miguel 1: Arcadio Hidalgo y El Grupo Mono Blanco (c.1980)

La primera versión en mi conocimiento de la lloroncita de modelo 2 fue grabada por **Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco** en la década de 1980⁸⁷. En palabras de Gilberto Gutiérrez es una lloroncita *Arcadiana*, contradicción con la grabación realizada en Radio Educación de la Lloroncita en 1979 por Arcadio Hidalgo y Antonio García de León, quienes grabaron el modelo de Tlacotalpan. Por otro lado, Ramón Gutiérrez Hernández, Patricio Hidalgo Belli, Wendy Cao Romero y Tacho Utrera Luna asocian esta versión a Don Andrés “Güero” Vega (Don Andrés Vega Delfín), quien graba la parte correspondiente a la guitarra de son en esta primera grabación de la lloroncita por el Grupo Mono Blanco. Es por estos antecedentes que denomino este segundo modelo de lloroncita como Llorona de Boca de San Miguel y la asocio a la Familia Vega:



Ilustración 48 Patrón armónico de Lloroncita del modelo Boca de San Miguel.

En esta versión, Arcadio Hidalgo y Gilberto Gutiérrez Silva cantan, sin responderse los versos ni los estribillos. El desplazamiento de acentos también está presente. Aquí no hay ninguna referencia barroca. El instrumental es jarocho. Parece ser que fue incorporada al repertorio de Mono Blanco por Don Andrés Vega Delfín.

Copla 1 (AH):

¡Ay, triste de mí! ¿qué haré?
Vistes el campo de luto,
Vistes el campo de luto,
¡Ay, triste de mí! ¿qué haré?
¡Ay, llorar, llorona!
Vistes el campo de luto.

Que yo para mí sembré
Y otro dueño goza el fruto
Que otro dueño goza el fruto
Que yo para mí sembré.
¡Ay de mí, llorona!
Que yo para mí sembré.

Estribillo 1 (AH):

¡Ay de mí llorona
Llorona de ayer y hoy
Que ayer maravilla fui
Y hoy sombra de mí no soy.
Que ayer maravilla fui
Y hoy sombra de mí no soy.

⁸⁷ La lloroncita de Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco en YouTube: <https://youtu.be/IJhJvaslNK8>

Copla 2 (GGS):

Mi madre me lo decía
Que había de tener cuidado,
Que había de tener cuidado,
Mi madre me lo decía.
¡Ay, llorar, llorona!
Que había de tener cuidado.

Yo nunca se lo creía
Y si la hubiera escuchado
En tus brazos estaría
Y no casi fusilado.

Estribillo 2 (GGS):

Ay, llorar, llorona!
Pero deja de llorar
Que la causa de su llanto
es que nunca supo amar
Que la causa de su llanto
es que nunca supo amar.

Copla 3 (AH):

Si te pegan el quién vive
Contéstales con honor
Contéstales con honor
Si te pegan el quién vive

Yo soy mexicano libre
Y nunca he sido traidor
Y nunca he sido traidor
Yo soy mexicano libre
¡Ay de mí llorona!
Y nunca he sido traidor

Estribillo 3 (AH)

¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy
¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy
Y ayer maravilla fui
Y hoy sombra de mí no soy.
Y ayer maravilla fui
Y hoy sombra de mí no soy.

De esta versión me resulta significativamente interesante que don Arcadio Hidalgo canta la expresión vocativa “Ay de mí, llorona..” como penúltimo verso de las coplas. Este rasgo no ha sido utilizado en general, salvo por Teresita de Jesús Islas, en la versión de Constantinople y Al golpe del Guatimé analizadas previamente. También señalo que quien cantó la copla agrega seguidamente el estribillo. Este fonograma pertenece a los publicados por ediciones Pentagrama y fue grabado en la Ciudad de México. El pulso es de 100 bpm a la negra en un compás de $\frac{3}{4}$.



Boca de San Miguel 2: La lloroncita, Yndios Verdes (2004)

Quisiera destacar de esta versión especialmente el nombre del ensamble: **Yndios Verdes**, que es a la vez alusión a la zona de la estación de metro homónima en la Ciudad de México y un arcaísmo en cuanto a la grafía, que inevitablemente me resuena con el nombre de Los Ympossibles⁸⁸. La versión es lenta (52 bpm la negra a $\frac{3}{4}$) y respeta el plan armónico del modelo 2. También destaco que en el fragmento inicial se puntean las jaranas jarocho resultando en una sonoridad de guitarra barroca. A la par de las jaranas, la guitarra de son y las voces hay un clarinete en esta versión. A pesar del pulso extremadamente lento, al terminar la copla y los estribillos (ambos con respuestas) la subdivisión del rasgueo de las jaranas se duplica, por lo que da la sensación de dinamismo. Supe de esta versión por Juanjo Rodríguez en conversación personal, fundador de Abuela Records, quien además es bajista y productor musical, habiendo co-producido esta grabación. Refiere que el arreglo fue realizado por Gustavo Calzada⁸⁹, quien dirigió el grupo y también participó como productor. También me refirió (ante mi pregunta por el timbre del requinto) que es un cuatro puertorriqueño que él compró y usó Gustavo Calzada en varias grabaciones ese año. Menciona que se afina igual al requinto jarocho y por eso amalgamó con facilidad. Yo lo vinculo al sonido del clavecín y al del cinco zapotero construido por Ramón Gutiérrez, que son instrumentos de cuerdas de alambre dobles heridas por una pluma. El disco fue editado por el sello discográfico Urtext Digital Classics, de México en el año 2004. La versada cantada en esta versión, así como sus repeticiones son las siguientes:

Copla 1 (Voz 1):

Dos besos guardo en el alma
 Que no se apartan de mí
 Que no se apartan de mí
 Dos besos guardo en el alma

El último de mi madre
 El primero que te di.
 Dos besos guardo en el alma
 Que no se apartan de mí.⁹⁰

Respuesta 1 (Voz 2):

Dos besos guardo en el alma
 Que no se apartan de mí
 Que no se apartan de mí
 Dos besos guardo en el alma

El último de mi madre
 Y el primero que te di.
 Dos besos guardo en el alma
 Que no se apartan de mí.

⁸⁸ La lloroncita de Yndios Verdes en YouTube: <https://youtu.be/mUTpZWGDloo>

⁸⁹ Gustavo Calzada ha fungido como profesor de músicas tradicionales en el CIEM (Centro de Investigación y Estudios de la Música, CDMX).

⁹⁰ La Dra. Lénica Reyes señala que este verso es muy usado en las peteneras del istmo. De igual manera yo lo he escuchado en lloronas del istmo.

Estribillo 1 (Voz 1):

¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy
¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy
Ayer maravilla fui
Y hoy sombra de mí no soy.
Ayer maravilla fui
Y hoy sombra de mí no soy.

Copla 2 (Voz 2):

De amores y extrañamientos
Es prisionero mi amor
Es prisionero mi amor
De amores y extrañamientos.

Está atrapado en los vientos
O en los polvos de una flor
Vive con los pensamientos
Y también con el dolor.

Estribillo 2 (Voz 2):

¡Ay de mí, llorona!
Pero qué infelicidad
¡Ay de mí, llorona!
Pero qué infelicidad
Que la causa de mi llanto
Es que nunca supe amar
Es que nunca supe amar
Y por eso lloro tanto.

Respuesta 2 (Voz 1):

De amores y extrañamientos
Es prisionero mi amor
Es prisionero mi amor
De amores y extrañamientos.

Está atrapado en los vientos
Y en los polvos de una flor
Vive con los pensamientos
Y también con el dolor.

Boca de San Miguel 3: La llorona, Son de Madera (2006)

Con este mismo patrón armónico sigue la lloroncita de **Son de Madera**⁹¹. Aunque en ella no consta imaginario barrocho en los rasgos musicales, en otras piezas del mismo disco se usa un clavecín y una viola da gamba⁹². Es mucho más rápida que la de Mono Blanco, en este caso de 107 bpm la negra en compás de $\frac{3}{4}$. Aunque es congruente con el modelo armónico de la familia Vega (Boca de San Miguel), el arreglo incluye unas interpolaciones en la línea melódica del bajo, así como elaboraciones melódicas compuestas por el mismo Ramón Gutiérrez. No hay respuesta vocal a los versos, pero se deja tiempo equivalente en una parte instrumental. Nótese en la transcripción el remate de unas síncopas en la región de la dominante:

Lloroncita de Son de Madera

Original en Sol menor

Arreglo de Ramón Gutiérrez
Transcripción de Emil Rzajev Lomeli

Ilustración 49 Lloroncita de Son de Madera. Ramón Gutiérrez Hernández.

⁹¹ Hay por lo menos 4 versiones de la llorona y la lloroncita de Son de Madera disponibles en YouTube. Desafortunadamente la versión del disco no está disponible en redes. Las encontradas que son similares son las siguientes:

<https://www.youtube.com/watch?v=UpNIZ83ZOtU>

<https://www.youtube.com/watch?v=w5CQXLvYm-w>

<https://www.youtube.com/watch?v=VytQhhOWuiI>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZWUg5Ywy-1Y>

⁹² A cargo de Miguel Cicero e Israel Castillo respectivamente.

Copla 1 (Ramón Gutz.):

Si pasas por el rosal
cuidado con las espinas
Cuidado con las espinas
Si pasas por el rosal

No te vayas a espinar
Porque la sangre lastima
Porque la sangre lastima
Sin poderlo remediar

Copla 2 (Laura Reboloso):

Con la luz de un nuevo día
se ha calmado mi llorar
Se ha calmado mi llorar
con la luz de un nuevo día

Porque no te conocía
es que no te supe amar
Hoy empiezo a caminar
de tu mano en armonía

Estribillo 1 (Ramón Gutz.):

Ay de mí, llorona
Pero déjame llorar
Ay de mí, llorona
Pero déjame llorar
A ver si llorando puede
mi corazón descansar
A ver si llorando puede
mi corazón descansar.

Estribillo 2 (Laura Reboloso):

Ay de mí, llorona
Pero déjame llorar
Ay de mí, llorona P
ero déjame llorar
A ver si llorando puede
mi corazón descansar
Mi corazón descansar
a ver si llorando puede.

Destaco que en las versiones de conciertos de Son de Madera se repite esta versada. Ellos conservan la lógica de cantar la copla sin respuestas (sólo una breve pausa instrumental a la mitad que no equivale a una respuesta) para que la misma persona cante como corolario el estribillo. Yo compré ese CD en una fiesta en el Museo de Culturas Populares en Coyoacán allá por el año 2007 o 2008, en un homenaje a Don Guillermo Cházaro Lago. No posee referencias de filiación a alguna casa discográfica, ni tiene difusión en redes.

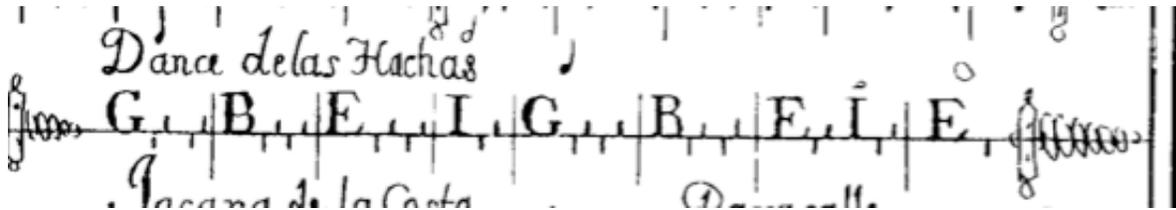


Boca de San Miguel 4: La Lloroncita, Los Otros (2008)

Esta lloroncita del modelo 2 interpretada por **Tembembe Ensamble Continuo y Los Otros** sigue la idea del arreglo del disco Laberinto en la Guitarra pero desde el punto de vista de Los Otros⁹³. Este arreglo comienza, en vez de con Los Ympossibles, con una improvisación en guitarras barrocas y jaranas barrocas de la Dança de las Hachas de Gaspar Sanz (Sanz, 1674) que es una danza con el mismo patrón armónico que Los Ympossibles

⁹³ La lloroncita de Los Otros y Tembembe en el disco “La Hacha” [Sic.] (Los Otros & Friends, 2008) en Spotify: <https://open.spotify.com/track/5Bi6NyJy1FZyh2pFISkaPD?si=32daee5201034229>

(Modelo 1) pero en tiempo binario. Acto seguido empieza una lloroncita de modelo 2 interpretada por las voces de Patricio Hidalgo y Adriana Cao Romero, el requinto de Enrique Palacios Vega, Leopoldo Novoa, Enrique Barona, Eloy Cruz y Los Otros (Lee Santana, Hille Perl, Steve Player y Pedro Estevan). Esta es una versión barrocha de este modelo en el más estricto de los sentidos. A continuación la imagen del Dance de las Hachas como aparecen en el libro de Sanz, en los Dances de Rasgueo, lámina 3 (Sanz, 1674):



50 Dance de las Hachas tablatura del rasgueo. Gaspar Sanz, Zaragoza 1674.

Mientras que la improvisación sobre las Hachas que hacen los Otros transita de un pulso muy lento a uno muy rápido, la llorona que graba Tembembe tiene un tempo mucho más lento: 78 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$. La única copla de esta versión es la siguiente:

Copla (Patricio Hidalgo Belli):

No lloren ojos hermosos
No lloren que se hacen mal
No lloren que se hacen mal
No lloren ojos hermosos.

Y es lástima que dos soles
Queden turbios por llorar.
No lloren Ojos hermosos.
No lloren que se hacen mal.

Estribillo (PHB):

Ay de mí llorona
Pero déjame llorar
Ay de mí llorona
Pero déjame llorar
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar

Respuesta (Adriana Cao R.):

No lloren ojos hermosos
No lloren que se hacen mal
No lloren que se hacen mal
No lloren ojos hermosos.

Y es lástima que dos soles
Queden turbios por llorar.
No lloren Ojos hermosos.
No lloren que se hacen mal.

La grabación lleva el sello discográfico de Deutches Harmonia Mundi, auspiciado por Sony BMG. Se gestionó esta grabación y una serie de conciertos por cargo de Los Otros,

quienes imitaron a Tembembe y más músicos jarochos. Las anécdotas correspondientes están vertidas en el capítulo 1 en el testimonio de Enrique Barona Cárdenas.



Boca de San Miguel 5: La Llorona, Los Utrera (2010)

Esta versión incluida en el disco Para Curar un Dolor⁹⁴, es interpretada por **Los Utrera**: Wendy Cao Romero/Utrera en la Jarana Barroca y voz, Enrique Palacios Vega en la leona y voz, Raquel Palacios Vega en la voz y Osiris (no está consignado el apellido) en el violín. Es parecida en el carácter a la grabada por Yndios Verdes y comparte el rasgo del redoble en el tiempo después de los estribillos; en esta versión el pulso corresponde a 72 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$. En la entrevista con Tacho y Wendy Utrera comentan que este son no era parte del repertorio interpretado por Don Esteban Utrera, patriarca de la familia, por lo que sólo comenzaron a interpretarlo una vez finado el mismo, a quien están dedicados algunos de los versos de esta grabación. También concuerda Tacho en haber conocido esta variante por Don Andrés Vega Delfín, patriarca de la familia Vega. (Utrera, 2021). Las coplas grabadas y la forma en la que son cantadas son las siguientes:

Copla 1 (Wendy Cao):

Las tristezas de mi vida
No las canto en el fandango
No las canto en el fandango
Las tristezas de mi vida.

El fandango es alegría
Y cuando yo estoy cantando
Y cuando yo estoy cantando
Se alegra la vida mía.

Estribillo 1 (Wendy Utrera):

¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjenme llorar, ay.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjenme llorar.
El recuerdo de mi padre
Siempre me va a acompañar.
El recuerdo de mi padre
Siempre me va a acompañar.

Respuesta 1 (Raquel Palacios):

Las tristezas de mi vida
No las canto en el fandango
No las canto en el fandango
Las tristezas de mi vida.

El fandango es alegría
Y cuando yo estoy cantando
Y cuando yo estoy cantando
Se alegra la vida mía.

⁹⁴ La versión de la lloroncita de Los Utrera en YouTube: https://youtu.be/p9ple_3-LVY

Copla 2 (Raquel Palacios Vega):

Pidiendo consuelo y paz
Caí triste de rodillas.
Caí triste de rodillas
Pidiendo consuelo y paz.

No sé lo que duela más
Si el punzar de cien astillas
O el recorrido fugaz
Del llanto por tus mejillas.

Estribillo 2 (Raquel Palacios Vega):

¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar
¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.

Copla 3 (Enrique Palacios Vega)

Si la muerte me llevara
Les pediría por favor
Les pediría por favor
Si la muerte me llevara

Que de forma relajada
Y como un acto de honrar
Cantaran una tonada
En mi nombre, por favor.

Estribillo 3 (Enrique Palacios Vega)

¡Ay de mi, llorona, llorona!⁹⁵
Regálame tu alegría.
¡Ay de mi llorona, llorona!
Regálame tu alegría.
Que en las alas de tus ojos, llorona
te llevas el alma mía.
Que en las alas de tus ojos, llorona
te llevas el alma mía.

Respuesta 2 (Wendy Utrera):

Pidiendo consuelo y paz
Caí triste de rodillas.
Caí triste de rodillas
Pidiendo consuelo y paz.

No sé lo que duela más
Si el punzar de cien astillas
O el recorrido fugaz
Del llanto por tu mejilla.

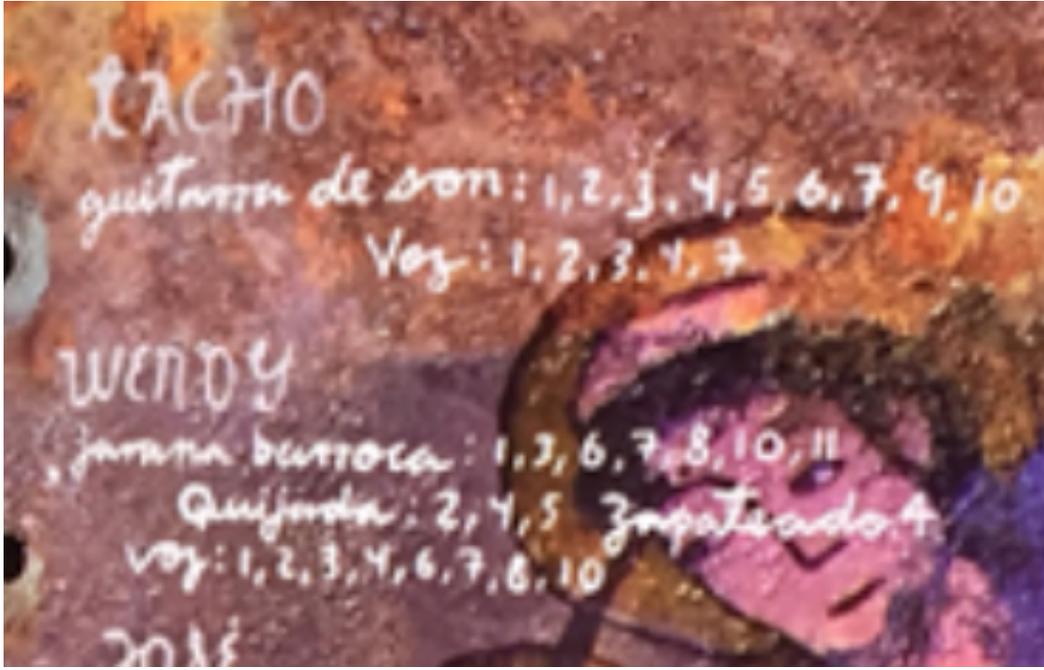
Respuesta 3 (Raquel Palacios V.)

Si la muerte me llevara
Les pediría por favor
Les pediría por favor
Si la muerte me llevara

Que de forma relajada
Y como un acto de honrar
Cantaran una tonada
En mi nombre, por favor.

⁹⁵ En este estribillo de Enrique Palacios Vega es la única vez que en un contexto de llorona jarocha he escuchado una doble expresión vocativa, que es usual en la versión istmeña. Quizá opera aquí a manera de guiño a esa otra tradición musical hermana y a la tan famosa llorona istmeña (escúchese la versión de Chavela Vargas).

En el cuadernillo del CD se puede apreciar que se enuncia que Wendy interpreta en una jarana barroca. Es el único rasgo que me permite enunciar esta grabación como barrocha. Me parece notable el fondo sonoro de las chicharras y grillos en la noche en Consolapan, Veracruz como parte de la grabación.



51. Interior del disco de los Utrera: Wendy toca jarana barroca.



Boca de San Miguel 6: La llorona, Los Vega (2014)

Esta versión por la generación más joven de músicos y músicas de la familia Vega aparece en su disco “Por Tonos Muy Diferentes”. La grabación fue realizada en el año 2013. Respeto el modelo armónico enunciado inmediatamente pero con un carácter mucho más vivo, correspondiente a una indicación metronómica de 125 bpm correspondientes a la negra en un compás de 3/4. Al inicio puede escucharse una cita a la melodía del requinto compuesta por Ramón Gutiérrez a manera de paradigma para declarar el son. En el caso de **Los Vega**⁹⁶ la transcripción también evidencia el carácter sincopado y de desplazamiento de acentos. Es interpretada por Raquel Palacios Vega, Fredy Vega, Claudio Naranjos Vega, Enrique Palacios Vega y Joel Castellanos. En esa versión no encuentro nada que remita al imaginario barrocho. Al igual que la versión de Son de Madera el pulso propende a la rapidez, por lo que las adscribo a una misma línea interpretativa. Las coplas de esta versión son las siguientes:

Copla 1 (Raquel Palacios Vega)

Sabiendo que te perdí
Ninguna estrella te nombra
Ninguna estrella te nombra
Sabiendo que te perdí.

No puedo vivir así
Porque hasta mi propia sombra
Porque hasta mi propia sombra
Tiene lástima de mí.

Estribillo 1 (Raquel Palacios V.)

¡Ay de mí, llorona!
Por mi pena y mi agonía
¡Ay de mí, llorona!
Por mi pena y mi agonía
Ayer le canté al amor
Hoy a la melancolía
Y la espada del dolor
Se clava en el alma mía

Respuesta 1 (Enrique Palacios V.)

Sabiendo que te perdí
Ninguna estrella te nombra
Ninguna estrella te nombra
Sabiendo que te perdí.

No puedo vivir así
Porque hasta mi propia sombra
Porque hasta mi propia sombra
Tiene lástima de mí.

Estribillo 2 (Enrique Palacios V.)

¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
Que ayer maravilla fui
Hoy sombra de mí no soy.
Que ayer maravilla fui
Hoy sombra de mí no soy.⁹⁷

⁹⁶Dos versiones de la llorona de Los Vega:

<https://youtu.be/vK2dILY7Ko4>

<https://www.youtube.com/watch?v=njrDR738YSE>

El presente análisis está basado en la primera versión.

⁹⁷ De nueva cuenta Enrique Palacios Vega canta una versada arquetípica de la famosa llorona istmeña.

Copla 2 (Fredy Vega)

A cada paso que doy
Me parece que te veo
Me parece que te veo
A cada paso que doy

Es tu sombra que me sigue
Apariencia del deseo
A cada paso que doy
Me parece que te veo.

Estribillo 3

¡Ay de mí, llorona!
Qué infelicidad.
¡Ay de mí, llorona!
Qué infelicidad.
Ya me llevan, ya me traen
Preso para la ciudad
Con grillos y con cadenas
Faltando (¿?) mi libertad.

Respuesta 2

A cada paso que doy
Me parece que te veo
Me parece que te veo
A cada paso que doy

Es tu sombra que me sigue
Apariencia del deseo
Apariencia del deseo
Es tu sombra que me sigue

Estribillo 4

¡Ay de mí, llorona!
¡Ay, ay, ay, ay!
¡Ay de mí, llorona!
Llorona del campo triste
Anoche mero me muero,
Vida mía y no lo supiste.
¡Ay de mí, llorona!
*¡Ay, ay, ay, ay!*⁹⁸

⁹⁸ Queda para futuras investigaciones. La interjección del verso de puro “¡Ay, ay, ay, ay!” me recuerda un cabo suelto de una investigación no realizada. Este rasgo justificaría el parentesco de la chilena “Viborita de la Mar” grabada por el INAH en su famosa colección de Sonos de México con las

lloroncitas (especialmente con el modelo de Tlacotalpan). Las coplas allí hablan también de amor, agua, mujeres, prisiones y otros imposibles... cihuacóatl es la llorona y ¿acaso la viborita de la mar? ¿La melusina es parte de ese sistema de asociaciones?

Copla 3 (Enrique Palacios V.)

Yo no sé por qué me fui.
Me la paso preguntando.
Me la paso preguntando.
Yo no sé por qué me fui.

No sé por qué te perdí
Está mi sombra llorando
Está mi sombra llorando
Al acordarse de ti.

Estribillo 5 (E.P.V.)

¡Ay de mí, llorona!
Déjame llorar
¡Ay de mí, llorona!
Déjame llorar.
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.

Respuesta 3 (Raquel Palacios V.)

Yo no sé por qué me fui.
Me la paso preguntando.
Me la paso preguntando.
Yo no sé por qué me fui.

No sé por qué te perdí
Está mi sombra llorando
Está mi sombra llorando
Al acordarse de ti.

Estribillo 6 (R.P.V.)

¡Ay de mí, llorona!
Dolor lastimero.
¡Ay de mí, llorona!
Dolor lastimero.
Que la causa de mi llanto
Es un hombre fandanguero.
Es un hombre fandanguero
Y por eso lloro y canto.

Es particular a esta versión un final con una progresión armónica atípica para todas las lloroncitas analizadas. Una oscilación entre el grado iv, el i, el V y un remate en el i, generando una cadencia melódica que hace un tetracorde descendente en otro grado de la escala: Re, Do, Si, La, cuando La leona previamente estaba constantemente realizando un tetracorde descendente a la quinta de la armonía, estando en La menor para llegar a Mi mayor, hacía Mi, Re, Do, Si. El carácter veloz de esta lloroncita me recuerda al de las grabadas por Arcadio Hidalgo y Antonio García de León en Radio Educación en 1979 (Modelo 1) al igual que la de Pedro Alfonso Vidaña (ca. 1950) de las cintas Hellmer (también modelo 1). Pareciera que este carácter es acorde a la manera de antaño de tocar este son más allá del modelo armónico sobre el que se ejecute. Por contraste, las versiones que tienen que ver con el barrocho propenden a un carácter más pausado. A continuación, la transcripción melódica de la primera copla y su respuesta:

La llorona

Transcripción Emil Rzajev Lomelé
En tonalidad original.

Los Vega

A $\text{♩} = 100$
Raquel

Voces



Sa bien - do que te per dí___ nin gu - ña es-tre-lla te nom - bra,



nin- gu - ña es-tre-lla te nom - bra, sa bien - do que te per-dí___

Respuesta



Sa bien - do que te per-dí___ nin gu - ña es-tre-lla te nom - bra, nin gu

14



- ña es-tre-lla te nom - bra, sa- bien - do que te per-dí___

Raquel



No pue-do vi-vir a - sí___ por que has - ta mi pro-pia som - bra,



pore que has-ta mi pro - pia som - bra tie-ne lás - ti - ma de mí___

Respuesta



No pue - do vi-vir a - sí___ por que has - ta mi pro-pia som - bra,



pore que has - ta mi pro-pia som - bra tie-ne lás - ti-ma de mí___

Rzajev: Entre Lloronas e Ympossibles

2

34 Estribillo
Raquel

¡Ay, de mí, llo - ro - na! Por mi pe - na y mi a-go - ní - a,

38

¡Ay, de mí llo - ro - na! Por mi pe - na y mi a-go - ní - a

A - yer le can-té al a - mor__ hoy a la me-lan - co - lí - a,

y la es - pa - da del do - lor__ se cla - va en el al - ma mí - a.

50 Respuesta

¡Ay, de mí, llo - ro - na! Llo - ro - na de a-yer y hoy__

54

¡Ay, de mí, llo - ro - na! Llo - ro - na de a-yer y hoy__

Que ayer__ ma-ra - vi - lla fui__ y hoy som - bra de mí no soy__

que a yer__ ma-ra - vi - lla fui__ y hoy som - bra de mí no soy__

Ilustración 53 Llorona de Los Vega (2)



Boca de San Miguel 7: La Lloroncita, Joel Castellanos y Andrés Flores (2014)

Otro caso que traigo a cuenta que sigue el modelo 2 es una grabación disponible en YouTube de una lloroncita interpretada por los músicos jarocho **Andrés Flores y Joel Castellanos** en 2014⁹⁹. El acompañamiento realizado por Castellanos en la jarana barroca parte del modelo Boca de San Miguel y conserva un tempo lento de 90 bpm la negra en un compás de 3/4. Este factor es de mi interés al observar que él participa en la versión previamente analizada de la llorona de Los Vega, que es sumamente contrastante, en especial por el carácter. En esta versión, Castellanos cada cierto tiempo remata la parte instrumental con la forma conclusiva y modelo armónico de los Ympossibles (Modelo 1-Tlacotalpan) para continuar con el modelo 2. Este juego entre los distintos patrones armónicos llama mi atención, pero sobre todo que se use la fórmula conclusiva del patrón armónico de Ympossibles (con cadencia auténtica a la tónica), que aunado al tempo de ejecución lento me invitan a clasificar a esta versión como barrocha. La grabación es de un fandango de madrugada ocurrido después de un encuentro de Son Jarocho en San Francisco, California. La versada cantada es la siguiente:

Copla 1 (Andrés Flores)

Mi vida, ¿por qué te has ido?
Dejando a mi alma en pena
Dejando a mi alma en pena
Mi vida, ¿por qué te has ido?

Si vieras cuánto he sufrido
Mi corazón que condena
Mi corazón que condena
Que me echastes al olvido

Estribillo 1 (Andrés Flores)

¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
Ayer maravilla fui
Hoy sombra de mí no soy.
Que ayer maravilla fui
Y hoy sombra de mí no soy.

Respuesta 1 (Joel Castellanos)

Mi vida, ¿por qué te has ido?
Dejando a mi alma en pena
Dejando a mi alma en pena
Mi vida, ¿por qué te has ido?

Mi corazón que condena
que lo echastes al olvido.
Que lo echastes al olvido
Mi corazón que condena.

⁹⁹ Nótese la fórmula cadencial de Los Ympossibles después de cada estribillo, así como la Jarana Barroca construida por Andrés Flores. La grabación aparece en el canal de Sherman Floyd. <https://youtu.be/1f17Q8m6ZqI>

Copla 2 (Joel Castellanos)

Desde que yo te perdí
Ninguna estrella te nombra.
Ninguna estrella te nombra
Desde que yo te perdí.

No puedo seguir así
Porque hasta mi propia sombra
Porque hasta mi propia sombra
Siente lástima de mí.

Estribillo 2 (Joel Castellanos)

¡Ay de mí, llorona!
Qué cruel tu destino.
¡Ay de mí, llorona!
Qué cruel tu destino.
Que calmaste con tu llanto
Todo el polvo del camino.
¡Ay de mí, llorona!
Qué cruel tu destino.

Copla 3 (Andrés Flores)

Nacer es un sacrificio
Morir no tiene igualdad
Morir no tiene igualdad
Nacer es un sacrificio

Al ser supremo le aviso
No estoy de conformidad
No estoy de conformidad
Aunque morir sea preciso.

Estribillo 4 (Andrés Flores)

¡Ay de mi llorona!
Pero déjame llorar.
¡Ay de mi llorona!
Pero déjame llorar.
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.

Respuesta 2 (Andrés Flores)

Desde que yo te perdí
Ninguna estrella te nombra.
Ninguna estrella te nombra
Desde que yo te perdí.

No puedo seguir así
Porque hasta mi propia sombra
Porque hasta mi propia sombra
Siente lástima de ti.

Estribillo 3 (Andrés Flores)

¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
Ayer maravilla fui
Hoy sombra de mí no soy.
Que ayer maravilla fui
Y hoy sombra de mí no soy.

Respuesta 3 (Joel Castellanos)

Nacer es un sacrificio
Morir no tiene igualdad
Morir no tiene igualdad
Nacer es un sacrificio

Al ser supremo le aviso
No estoy de conformidad
No estoy de conformidad
Aunque morir sea preciso.

Estribillo 5 (Joel Castellanos)

¡Ay de mí, llorona!
Yo no sé por qué te fuiste.
Ay de mí, llorona!
Yo no sé por qué te fuiste.
Este corazón que viste
Supo que era de cristal
Supo que era de cristal
El día que tú lo rompiste.



Ilustración 54 Jaranita barrocha con rosetón y bigotes. Hecha por Andrés Flores. Tomado de su muro de Instagram.



Boca de San Miguel 8: La lloroncita, Patricio Hidalgo y el Afrojarocho (2017)

Siguiendo la línea de ese mismo patrón armónico, está la versión de **Patricio Hidalgo y el Afrojarocho**, con un tempo lentísimo (68 bpm la negra en $\frac{3}{4}$), que también culmina redoblando los golpes de la jarana con el mismo patrón armónico. Los versos y estribillos no tienen respuesta. La voz evita el desplazamiento de acentos, coincidiendo con el ritmo armónico del bajo. La instrumentación es jarocho salvo por la inclusión del piano, a cargo de Miguel Cicero, con formación de clavecinista, siendo un rasgo adicional la migración de actores entre las escenas. La melodía cantada coincide con el perfil melódico de la versión de Wagner, pero las instrumentales son distintas a los otros ejemplos. A la par de los versos cantados, mientras sigue la música, Mardonio Carballo recita en torno a Ayotzinapa y sus muertos, la guerra y la situación nacional en torno al 19 de septiembre de 2017 (el sismo). Tuvo lugar en un evento denominado Tekio Sonoro y rescato la versión en YouTube de Nauyaka Producciones¹⁰⁰. Me parece muy hermosa una variante melódica que realiza el bajo de esta versión:

¹⁰⁰ Personalmente, es una de las versiones que más me estremecen de la lloroncita: <https://youtu.be/NXo4UKuvDOg>

La Lloroncita Patricio Hidalgo y el Afrojarocho

Original en Fa Menor
Transcripción: Emil Rzajev Lomeli



Ilustración 55 Patrón armónico de la lloroncita de Patricio Hidalgo y El Afrojarocho

La versada de esta versión, a la que se entreveran poemas de Mardonio Carballo (que no transcribo) en lugar de estribillos (pero merecen la escucha), es la siguiente:

Copla 1 (Patricio Hidalgo Belli)

Por el solar donde vivo
Bajo la ley del cenizontle.
Bajo la ley del cenizontle
Por el solar donde vivo.

Se levanta un viento esquivo
Que hace temblar a los montes
Que hace temblar a los montes
Por ser viento combativo.

Estribillo único (P.H.B.)

¡Ay de mí, llorona!
Muchos le ruegan a Dios.
¡Ay de mí, llorona!
Muchos le ruegan a Dios.
Que no se paren los muertos
Y digan quién los mató.
Que no se paren los muertos
Y digan quién los mató.

Copla 2 (Patricio Hidalgo Belli)

No lloro porque mi suerte
No la he podido cambiar
No la he podido cambiar
No lloro porque mi suerte.

Lloro porque la justicia
Nunca se reparte igual
No lloro porque mi suerte
No la he podido cambiar.

Boca de San Miguel 9: Aviso, Laura Reboloso (2020)

Para terminar con las lloroncitas del modelo 2 o de Boca de San Miguel abordaré brevemente una composición de **Laura Reboloso** titulada Aviso. Esta canción tiene rasgos estilísticos que hibridan el jazz y el son jarocho. La versada escrita por la misma Laura hace alusión a algunos temas devocionales. Por comunicación personal e información ahondada en entrevista, Laura Reboloso me refirió que para ella esta composición es una lloroncita a compás de 4/4. El pulso es equivalente a 80 bpm la negra en compás de 4/4. En el canto participan sus hijxs: Lucía (Luci-érnaga) y Santiago Gutiérrez Reboloso, egresados de Jazz UV (departamento de Jazz de la Universidad Veracruzana). Algunos de los rasgos armónicos en la segunda sección (Coro) se parecen a la lloroncita de modelo 1 (Tlacotalpan), aunque no es una cita literal. La versada no hace ninguna alusión a la Lloroncita, pero se habla en el estribillo: “¿Qué tiene tu corazón que es río y se ha secado?” que me parece ser una temática afín al llanto. Es notable el solo de piano a cargo de Paquito Cruz, emblemático jazzista radicado en Xalapa. En esta versión no encuentro ninguna alusión al imaginario barrocho y en cuanto a forma y versada es muy disímil a todas las lloroncitas analizadas hasta el momento.

Copla 1 (Lucía)

Cuando se abre el corazón
Escucharás un mensaje
Para la reparación
Y tu cabeza se bate
En la purificación
En la purificación
En la purificación
En la purificación.

Copla 3 (Lucía)

Y una Cisterna de amor
Un pozo de agua te espera
Para lavar el dolor
Y con el sol de primavera
Y con el sol de primavera.

Copla 2 (Santiago)

Hay un sello que se abre
Cuando ilumina tu historia
Un dolor en tu memoria
Sanará cuando se labre
Una palabra en el ...
Sediento para la gloria
Sediento para la gloria
Sediento para la gloria

Copla 4 (Santiago)

Hay un río cristalino
Para que riegues el huerto
De tu corazón desierto
Darás fruto en el destuno
Compartirás del camino
De la cosecha y despierto
De la cosecha y despierto
De la cosecha,
de la cosecha y despierto.

Coro

¿Qué tiene tu corazón
Que es río y que se ha secado?

Responsorio (Lucía)

Este corazón de piedra
Sin un espejo
Que se convierta de carne
le pido al cielo
Para esperar en vigilia
el anuncio
El aviso para despertar
Y para regar el desierto
Para despertar
Para despertar
Para despertar.



Modelo 3: Llorona de Boca del Río, Veracruz

Llegado el turno al modelo 3, puedo enunciar que es el que menos grabaciones tiene, y el que es menos ejecutado en mi conocimiento.

Boca del Río 1: Llorona, Conjunto Alma Jarocho (1975)

El único ejemplo histórico en mi conocimiento fue grabado en 1975 por el **Conjunto Alma Jarocho**, de Boca del Río, Veracruz. Sus integrantes son: Don Isidoro Gutiérrez, jarana; Bernardino González Navarro, Arpa y Valerio Matían Prieto, en la guitarra de son. Estos datos fueron proporcionados por Eduardo Llerenas, quien realizó la grabación que fue incluida en la Antología del Son en México de Discos Corasón. El patrón armónico es una oscilación entre tónica y dominante en modo menor, con un paso por la región de subdominante. La ejecución es a tempo muy rápido y se canta de manera análoga a la versión de Pedro Alfonso Vidaña con versos similares. El pulso corresponde a 180 bpm la negra en un compás de 3/4, siendo de las versiones más rápidas.

Modelo 3: Llorona de Boca del Río

Original medio tono arriba
La: 465 hz (afinación alta)

Conjunto Alma Jarocho
Transcripción: Emil Rzajev Lomeli

The musical notation shows a harmonic pattern in 3/4 time. The treble staff contains a melody of eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment of quarter notes. Below the bass staff, Roman numerals indicate the chords: i, i, iv, V, i, i, iv, V.

Ilustración 56 Modelo 3: Llorona de Boca del Río. Patrón Armónico.

La versada grabada es la siguiente:

Copla 1:

Estaba la lloroncita
Platicando con Tolito
Platicando con Tolito
Y estaba la lloroncita.
¡Ay de mí, llorona!
Platicando con Tolito
¡Ay, llorar, llorona!
Y estaba la lloroncita.

Estribillo 1:

¡Ay, llorar, llorona!
Mi alma, déjenme llorar.
¡Ay, llorar, llorona!
¡Ay, llorar, que gimo!
Que la causa de mi llanto
Es una hembra que yo estimo.
Es una hembra que yo estimo
Y por eso lloro tanto.
Y por eso lloro tanto
Y por eso tanto gimo.
¡Ay de mí, llorona!
Y por eso lloro tanto.
¡Ay de mí, llorona!
Y por eso tanto gimo.

Copla 2:

Estaba la lloroncita
Platicándole a un rancho
Estaba la lloroncita
Platicándole a un rancho
Que para pasar trabajos
Lo mismo es en plan que en cerro
¡Ay de mí, llorona!
Que para pasar trabajos
¡Ay, llorar, llorona!
Lo mismo es en plan que en cerro.

Estribillo 2:

¡Ay de mí, llorona!
Mi alma, déjame llorar.
¡Ay, llorar, llorona!
¡Ay, llorar, que gimo!
Que la causa de mi llanto
Es una hembra que yo estimo.
Es una hembra que yo estimo
Y por eso lloro tanto.
Y por eso lloro tanto
Y por eso tanto gimo.

¡Ay, llorar, llorona!
¡Ay, llorar, llorar!
Que la causa de mi llanto
Ya no puedo recordar.

¡Ay, llorar, llorona!
¡Ay, llorar, que lloro!
Que la causa de mi llanto
Es una hembra que yo adoro.
Es una hembra que yo adoro.
Y por eso lloro tanto.

Boca del Río 2: Llorona Boqueña, Ramón Gutiérrez Hernández (2021)

Adicionalmente, en las entrevistas realizadas para esta investigación, surgió una segunda grabación de este tercer modelo de lloroncitas. Estuvo a cargo de **Ramón Gutiérrez Hernández** quien propuso la clasificación de este modelo como Llorona Boqueña, término que no empleo para evitar la confusión con la llorona de Boca de San Miguel, que es el modelo 2. La transcripción realizada se canta sobre el modelo armónico señalado en la variante del Conjunto Alma Jarocha y es la única otra grabación de la que tengo noticia en este modelo. El pulso también es rápido, correspondiente a 135 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$. No encuentro ninguna alusión en ellas al barrocho, ni la he escuchado presente en la escena barrocha. Quizá su inclusión en esta tesis sea su primer vínculo con el barrocho. La copla y el estribillo cantados por Ramón son los siguientes:

Copla:

Estaba la lloroncita
Platicándole a un ranchero
Estaba la lloroncita
Platicándole a un ranchero
Que para pasar trabajos
Lo mismo es el plan que el cerro.
Que para pasar trabajos
Lo mismo es el plan que el cerro.

Estribillo:

¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar
¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar
A ver si llorando puede
Mi corazón descansar
A ver si llorando puede
Mi corazón descansar.

Llorona de Boca del Río

Transcripción: Emil Rzajev Lomeli
Original en sol menor.

Ramón Gutiérrez

$\text{♩} = 90$

A

Voz

Es - ta - ba la llo - ron - ci - ta pla - ti - cán - do le a un ran - che - ro

Es - ta - ba la llo - ron - ci - ta pla - ti - cán - do le a un ran che ro

que pa - ra pa - sar tra - ba - jos lo mis mo es el plan que el ce - rro

que pa - ra pa - sar tra - ba - jos lo mis mo es el plan que el ce rro.

B

17 Estribillo

¡Ay de mí, llo - ro - na! Pe - ro dé - ja - me llo - rar___

21

¡Ay de mí, llo - ro - na! Pe - ro dé - ja - me llo - rar___

A ver si llo - ran - do pue - de mi co - ra - zón des - can - zar

a ver si llo - ran - do pue - de mi co - ra - zón des - can - zar___

Ilustración 57 Llorona Boqueña - Ramón Gutiérrez Hernández



Modelo 4 (y ¡modelo 5!): Llorona de Tuxtepec, Oaxaca o Ranchera (Mayoreada)

El último modelo de lloroncitas jarochas encontrado al cierre de esta investigación es la Llorona de Tuxtepec, Oaxaca, región culturalmente perteneciente al Sotavento y con mayor relación con el sur de Veracruz que con la identidad del Centro de Oaxaca y sus otras Regiones. Esta lloroncita aparece asociada a **Don Francisco “Chico” Hernández y Don Elías Deléndez** así como su círculo. Musicalmente está en modo mayor, por lo que me resulta peculiar. Recuerdo que la primera vez que la escuché pensé (como buen barrocho a mis 17 años): “Esa no es la Lloroncita”. Pero resulta que también lo es. Ramón Gutiérrez mencionó en entrevista que también la conocía como Lloroncita Ranchera o Mayoreada (Gutiérrez Hernández, 2021). También puedo señalar en torno a esta versión una relativa facilidad que implican los tonos mayores en la jarana con respecto a la complejidad de los tonos menores (la lloroncita de Tlacotalpan se usaba como examen de jaraneros, poderla tocar en todos los tonos (García de León, 2020)). El patrón armónico sobre el que se canta es el siguiente:

Modelo 4: Llorona de Tuxtepec

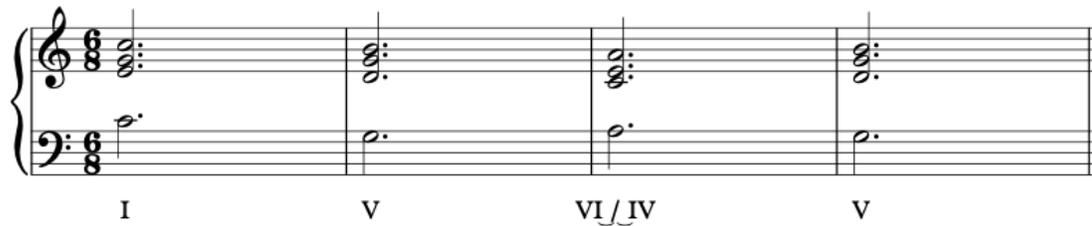


Ilustración 58 Patrón armónico del modelo 4. Llorona de Tuxtepec.

Lo que llama mi atención es que los primeros tres compases del ostinato son los mismos que los del modelo 1, de Tlacotalpan, sólo que en vez de estabilizar en la dominante del modo menor, aquí se estabiliza en la dominante del modo mayor. Algunas versiones encontradas en la red son las estudiadas a continuación.

Tuxtepec 1: La Lloroncita, Son de madera (1995)

La versión más antigua registrada de la que tengo conocimiento es la que ofrece el canal de YouTube del Centro de Documentación del Son jarocho de una participación de **Son de Madera** en el segundo festival de son jarocho en Cosoleacaque, Veracruz en 1995.¹⁰¹ Aquí, en versión de dueto, Laura Reboloso a la Jarana y voz y Ramón Gutiérrez al violín y voz, interpretan la Lloroncita Mayoreada, a un pulso moderadamente rápido, correspondiente a 100 bpm la negra en un compás de 3/4. Las coplas tienen respuesta, mientras que el estribillo no. Laura canta a manera de primer estribillo un “Ay, lará” que no aparece en ninguna otra versión registrada en esta investigación. No encuentro en esta versión nada que se pueda asociar al universo barrocho. La versada cantada en esta versión es la siguiente:

Copla 1 (Laura Reboloso):

Si pasas por el rosál
Cuidado con las espinas.
Cuidado con las espinas
Si pasas por el rosál.

No te vayas a espinar
Porque la sangre lastima
Si pasas por el rosál
Cuidado con las espinas.

Estribillo 1 (Laura):

¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, lara la lara!

¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, lara la lara!

¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar.
¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar.
Que la causa de mi llanto
es que nunca supe amar
es que nunca supe amar
y por eso lloro y canto.

Respuesta 1 (Ramón Gutiérrez):

Si pasas por el rosál
Cuidado con las espinas.
Cuidado con las espinas
Si pasas por el rosál.

No te vayas a espinar
Porque la sangre lastima
Porque la sangre lastima
Sin poderlo remediar.

¹⁰¹ <https://youtu.be/pKbZPdtm SI>

Copla 2 (Laura):

Con la luz de un nuevo día
Se ha calmado mi llorar
Se ha calmado mi llorar
Con la luz de un nuevo día

Porque no te conocía
Es que no te supe a amar
Hoy empiezo a caminar
Y germina mi semilla.

Respuesta 2 (Ramón):

Con la luz de un nuevo día
Se ha calmado mi llorar
Se ha calmado mi llorar
Con la luz de un nuevo día

Porque no te conocía
Es que no te supe a amar
Hoy germina la semilla
Porque no te conocía.

Estribillo 2 (Laura):

¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, lara la lara!

¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, lara la lara!

¡Ay de mí, llorona!
Pero que lloro y que lloro.
Pero ¡Ay de mí, llorona!
Pero que lloro y que lloro.
Que la causa de este llanto
Es una prenda que adoro
Es una prenda que adoro
y por eso lloro tanto.

Copla 3 (Laura):

Estaba la lloroncita
platicándole a un ranchoero
platicándole a un ranchoero
Estaba la lloroncita

Que para pasar trabajos
Lo mismo es un plan que el cerro.
Estaba la lloroncita
platicándole a un ranchoero

Respuesta 3 (Ramón):

Estaba la lloroncita
platicándole a un ranchoero
platicándole a un ranchoero
Estaba la lloroncita

Que para pasar trabajos
Lo mismo es en plan que el cerro.
Estaba la lloroncita
platicándole a un ranchoero

Estribillo 3 (Laura):

¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, lara la lara!

¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, la!
¡Ay, lara la lara!

¡Ay de mí, llorona!
Pero que lloro y que gimo.
Pero ¡Ay de mí, llorona!
Pero que lloro y que gimo.
Que la causa de este llanto
Es una prenda que estimo
Es una prenda que estimo
y por eso lloro tanto.

Sobre esta versada me parece interesante señalar que en la copla 2 “con la luz de un nuevo día, se ha calmado mi llorar” se entrelaza una digresión al campo semántico de las lloronas analizadas anteriormente, en una especie de redención o felicidad que en las versiones en menor parece *imposible*. Quizá el modelo 4, al estar en modo mayor, permite ahondar en estos otros matices emocionales del llanto.



Tuxtepec 2: La Llorona, Los Parientes de Playa Vicente (2002)

Esta versión es sutilmente más rápida que la interpretada por Son de Madera en 1995. En este caso, **Los Parientes de Playa Vicente, Veracruz**, interpretan una llorona en la que las coplas son respuestas, mas no el estribillo. Al ser los herederos directos de la tradición musical de Don Francisco “Chico” Hernández, y dirigidos por su hijo “Chicolín” representan la versión arquetípica de este modelo de lloroncita. La grabación está en el disco SONando y haciendo SON de 2002, disponible en Spotify.¹⁰² La instrumentación es un conjunto de jaranas, una guitarra de son y una quijada de burro. En este ejemplo nada me remite al barrocho. El pulso corresponde a 110 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$. Las coplas se responden por mitades y sólo canta el estribillo quien enunció la copla. La versada consignada en la grabación es la siguiente:

Copla 1:

Soy el noble peregrino
Que me paro a meditar
Que me paro a meditar
Soy el noble peregrino.

¡Ay que largo está el camino!
Ya pronto quiero llegar
Porque esa linda llorona
De amor me puede matar.

Respuesta 1:

Soy el noble peregrino
Que me paro a meditar
Que me paro a meditar
Soy el noble peregrino.

¡Ay que largo está el camino!
Ya pronto quiero llegar
Porque esa linda morena
De amor me puede matar.

Estribillo 1:

¡Ay, llorar, llorona!
Por llorar no río.
¡Ay, llorar, llorona!
Por llorar no río.
La causa de mi llanto
Es una mujer que ansío
Es una mujer que ansío
Y por eso lloro tanto.

¹⁰² Llorona de Los Parientes en el disco SONando y haciendo SON (2002)
<https://open.spotify.com/track/52yas3oAjjcDIRIB4sHRyw?si=b2e507912616449b>

Copla 2:

La mujer que llora tanto
A causa de un gran dolor
A causa de un gran dolor
La mujer que llora tanto.

Y que sufre en su quebranto
La desdicha de su amor
Sumida en un mar de llanto
Navegando sin vapor.

Respuesta 2:

La mujer que llora tanto
A causa de un gran dolor
A causa de un gran dolor
La mujer que llora tanto.

Que sufre su quebranto
La desdicha de su amor
Sumida en un mar de llanto
Navegando sin vapor.

Estribillo 2:

¡Ay, llorar, llorona!
Dolor lastimero
¡Ay, llorar, llorona!
Dolor lastimero
Que la causa de su llanto
Es un hombre fandanguero.
Es un hombre fandanguero
Y por eso llora tanto.

Copla 3:

Cada vez que cae la tarde
En vez de llorar me río
En vez de llorar me río
Cada vez que cae la tarde

Recordando los besitos
Que te daba junto al río.
Con tu boquita temblando
Pobrecita tendrías frío.

Respuesta 3:

Cada vez que cae la tarde
En vez de llorar me río
En vez de llorar me río
Cada vez que cae la tarde

Recordando los besitos
Que te daba junto al río.
Con tu boquita temblando.
Lloroncita, tendrías frío.

Estribillo 3:

¡Ay, llorar, llorona!
Para dejar de llorar
¡Ay, llorar, llorona!
Para dejar de llorar
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar
Mi corazón descansar
Que sólo llorando puede.

De esta versión me resulta interesante la alusión a la risa en la copla 3, que parece al igual que la de Son de Madera una digresión al campo semántico de la lloroncita. De nuevo me parece una lloroncita feliz, se me ocurre proponer.



Tuxtepec 3 y ¡Modelo 5 (Playa Vicente) único!: La Lloroncita, Los Parientes de Playa Vicente (2008)

En esta segunda versión de la lloroncita de **Los Parientes de Playa Vicente**, en el disco Las Olas del Mar,¹⁰³ destaca la voz de Mariel Henry, de los Cojolites. El tempo es mucho más lento que la versión primera, correspondiente a 77 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$ y poco a poco acelera. Aquí una leona y una guitarra de son acompañan a dos voces femeninas. El patrón armónico es congruente con el modelo 4. En el minuto 5 se interrumpe este modelo armónico y entra uno nuevo Menor Menoreado (como las Olas del Mar) que es ¡un quinto modelo para acompañar la lloroncita!:

¡Modelo 5! Parientes de Playa Vicente

Los Parientes de Playa Vicente
Transcripción de Emil Rzajev Lomeli

Verso



9 Estribillo



17



Ilustración 59 ¡Modelo 5! de Playa Vicente. Sus patrones armónicos.

¹⁰³ Lloroncita de Los Parientes en el disco Las Olas del Mar (2008) <https://youtu.be/7kRKoxGfzJc>

En este quinto modelo, que sólo es cantado para un verso, su respuesta y dos estribillos, encontramos un ámbito tonal menor minoreado (tónica y dominante menores, en terminología jarocha). Y en el estribillo encontramos la cadencia frigia presente en los otros modelos. El pulso de este quinto modelo sube a 100 bpm la negra a $\frac{3}{4}$. En esta versión no encuentro nada de barrocho. Tampoco conozco nadie más que interprete esta quinta versión. Al final de esta sección menor minoreada se regresa a la mayor mayoreada, con una coda donde sólo se canta el verso suelto “¡Ay, llorar, llorona!”. Esta lloroncita fue parte la banda sonora de la película Lake Tahoe de Fernando Eimbcke (2008). Por todo lo anterior, esta versión es única en su tipo. A continuación consigno la versada grabada y su forma de responderse:

Copla 1 (Mariel Henry):

Dulce madre tierra llora
Por el mar, el río y el viento.
Por el mar, el río y el viento
Dulce madre tierra llora.

Nos recuerda con la aurora
Que el amor es alimento
Que el amor es alimento
Nos recuerda con la aurora.

Estribillo 1 (MH):

¡Ay de mí, llorona!
Déjame llorar.
¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar
A ver si llorando puede
Mi corazón descansar.

Copla 2:

¿Para qué quiero yo camas
Cobijas y pabellones?
¿Cobijas y pabellones
Para qué quiero yo camas?

Si no me dejan dormir
varias imaginaciones
¿Para qué quiero yo camas
Cobijas y pabellones?

Respuesta 1:

Dulce madre tierra llora
Por el mar, el río y el viento.
Por el mar, el río y el viento
Dulce madre tierra llora.

Nos recuerda con la aurora
Que el amor es alimento
Que el amor es alimento
Nos recuerda con la aurora.

Respuesta 2:

¿Para qué quiero yo camas
Cobijas y pabellones?
¿Cobijas y pabellones
Para qué quiero yo camas?

Si no me dejan dormir
varias imaginaciones
¿Para qué quiero yo camas
Cobijas y pabellones?

Estribillo 2:

¡Ay de mí, llorona!
Que lloro y que gimo.
¡Ay de mí, llorona!
Pero que lloro y que gimo
Que la causa de mi llanto
Es una prenda que estimo
Es una prenda que estimo
Y por eso lloro tanto.

Copla 3 (Modelo 5):

Más triste que la prisión
Es quedarme sin tus besos
Es quedarme sin tus besos
Más triste que la prisión.

Por eso es que en mi oración
A dios le ruego por eso
Si me quedo sin tu amor
Mejor que me lleven preso.

Estribillo 3 (Modelo 5):

¡Ay de mí, llorona!
Me quedé perdido
¡Ay de mí, llorona!
Me quedé perdido.
Que la causa de este llanto
Es que vengo mal herido
Es que vengo mal herido
Por la que yo quise tanto.

Coda - Responsorio:

¡Ay de mi, llorona!
Déjame llorar.
¡Ay de mi, llorona!
Déjame llorar.

Respuesta 3 (Modelo 5):

Más triste que la prisión
Es quedarme sin tus besos
Es quedarme sin tus besos
Más triste que la prisión.

Leré, leré...

Estribillo 4 (Modelo 5):

¡Ay de mí, llorona!
Que lloro y que gimo.
¡Ay de mí, llorona, llorona!
Que lloro y que gimo
Que la causa de mi llanto
Es una prenda que estimo
Y es una prenda que estimo
Y por eso lloro y canto.



Tuxtepec 4: La Lloroncita, Los Negritos (2008)

Esta grabación me fue proporcionada por mi tía Rosa María, quien compró el disco de **Los Negritos** en un viaje a Minatitlán, Veracruz, donde radica mi tía Martha, ambas hermanas de mi madre. En dicha población, frecuentada en mi infancia y donde está mi partida de bautizo, toqué por primera vez una jarana en el año 2006 en una fiesta familiar donde llegó la nieve de coco, el arpa y los jaraneros. Fue una jarana afinada por guitarra, lo que facilitó mi acceso a ella. No paré de tocar en un buen rato.

La versión de Los Negritos es afín a la de Los Parientes de 2002, con la salvedad de estar en la tonalidad de fa mayor y tener estibillos cantados a dos voces, que evidencian el carácter de arreglo musical. Esta grabación es de difícil o nula distribución comercial. La instrumentación cuenta con jaranas, guitarra de son y leona. No encuentro en ella ningún rasgo que la religue al imaginario barrocho. Su pulso corresponde a una indicación metronómica de 90 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$. La versada grabada es la siguiente:

Copla 1:

De tarde se me hace triste
De noche con más razón.
De noche con más razón.
De tarde se me hace triste

Llorando se me amanece
Llorando se pone el sol.
De tarde se me hace triste
De noche con más razón.

Estribillo 1:

¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjenme llorar.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjenme llorar.
Que la causa de este llanto
Es que no te supe amar
Es que no te supe amar
Y por eso lloro tanto.

Respuesta 1:

De tarde se me hace triste
De noche con más razón.
De noche con más razón.
De tarde se me hace triste

Llorando se me amanece
Llorando se pone el sol.
De tarde se me hace triste
De noche con más razón.

Estribillo 2 (A dos voces):

¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido
¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido
Líbrame de unos amores
Que me maltratan seguido
¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido.

Copla 2:

De noche se aleja el sol
Pero se acerca la luna
Pero se acerca la luna
De noche se aleja el sol.

En cambio me dejas tú
Sin esperanza ninguna.
De noche se aleja el sol
Pero se acerca la luna.

Respuesta 2:

De noche se aleja el sol
Pero se acerca la luna
Pero se acerca la luna
De noche se aleja el sol.

En cambio me dejas tú
Sin esperanza ninguna.
De noche se aleja el sol
Pero se acerca la luna.

Estribillo 3:

¡Ay de mí, llorona!
Pero qué infelicidad.
¡Ay de mí, llorona!
Pero qué infelicidad.
Ya me llevan, ya me traen
Preso para la ciudad
Con grillos y con cadenas
Cautivo y sin libertad.

Estribillo 4 (A dos voces):

¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido
¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido
Líbrame de unos amores
Que me maltratan seguido
Líbrame de unos amores
Que me maltratan seguido
¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido.

Copla 3:

Las estrellas en el cielo
Forman corona imperial.
Forman corona imperial
Las estrellas en el cielo.

Mi corazón por el tuyo
Y el tuyo no sé por cuál.
Las estrellas en el cielo
Forman corona imperial.

Estribillo 5:

¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjenme llorar.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero déjenme llorar.
Que la causa de este lanto
Es que no te supe amar
Es que no te supe amar
Y por eso lloro tanto.

Respuesta 3:

Las estrellas en el cielo
Forman corona imperial.
Forman corona imperial
Las estrellas en el cielo.

Mi corazón por el tuyo
Y el tuyo no sé por cuál.
Las estrellas en el cielo
Forman corona imperial.

Estribillo 6, 7 y 8:

¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido
¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido
Líbrame de unos amores
Que me maltratan seguido
Líbrame de unos amores
Que me maltratan seguido
¡Ay, llorar, llorona!
Lloroncita de cupido.

Sobre la versada de esta versión de Los Negritos interpretando la Lloroncita Tuxtleca, llama mi atención la reiteración de un segundo estribillo a dos voces siempre con la misma versada: Lloroncita de cupido... Este rasgo no había aparecido en ninguna otra versión¹⁰⁴.



¹⁰⁴ Otra versión de este modelo que hibrida con el modelo de Tlacotalpan es la de Honorio Robledo denominada Ensueño y que fue grabada por Rubén Albarrán: https://youtu.be/rkm6_eGuOoU
Fue encontrada después del cierre de la investigación por lo que no se estudia en esta tesis.

Modelo 6: Llorona Istmeña en Son Jarocho

Para concluir mencionaré una aparición de la llorona istmeña en contexto de son jarocho como una variante más, que no es frecuente en esta tradición musical, pero que forma parte del imaginario relativo a lloronas. Enunciándolas comúnmente como “primas”, la llorona istmeña y las jarochoas comparten versada, rasgos melódicos y temáticos, mas aparentan universos musicales paralelos e independientes.

Istmeña 1: Llorona-Lloroncita: Alebrijes Son Jarocho (2017)

Finalmente menciono la versión potpourri de **Alebrijes Son Jarocho**,¹⁰⁵ en la que vinculan la Llorona Istmeña con el modelo de Boca de San Miguel, el modelo de Tlacotalpan y el modelo Ympossibles. Cada una con un tempo paradigmático. Siendo la de Boca de San Miguel la más rápida y la más lenta la de Tlacotalpan, rasgo que asocio al Barrocho. Una vuelta instrumental cita también la llorona de Tuxtepec. En este caso las coplas son las siguientes:

Copla 1 (Llorona istmeña):

Salías del templo un día, llorona,
Cuando al pasar yo te vi.
Salías del templo un día, llorona,
Cuando al pasar yo te vi.
*Hermoso huipil llevabas, llorona,
Que la virgen te creí.
Hermoso huipil llevabas, llorona,
Que la virgen te creí.*

Estribillo 1 (Llorona istmeña):

¡Ay, de mí, llorona, llorona!
Llorona de azul celeste.
¡Ay, de mí, llorona, llorona!
Llorona de azul celeste.
*Aunque la vida me cueste, llorona,
No dejaré de quererte.
Aunque la vida me cueste, llorona,
No dejaré de quererte.*

En la primera sección de este arreglo se aborda la popular llorona istmeña, instrumentada con la dotación de jaranas, leona y requinto, como un modelo 6 presente en el ámbito jarocho. La expresión vocativa aparece al final de los versos nones, como es congruente con la versión arquetípica istmeña. Su pulso es lento, valseado, correspondiente a una indicación metronómica de 60 bpm la negra en un compás de 6/8 lento. La segunda mitad de la copla y del estribillo son cantados a dos voces, gesto muy usual en la llorona istmeña, señaladas en itálicas en este caso, evidenciando el carácter de arreglo. A continuación se redobla el pulso sobre la cadencia frigia de este modelo y se conecta con el modelo 2, o de Boca del Río, cantando la siguiente versada:

¹⁰⁵ El Potpourri de lloronas de Alebrijes, Son Jarocho:
<https://open.spotify.com/track/32qoSUutLioXhQzhKxvkis?si=953da4032f6a4c4a>

Copla 2 (Boca de San Miguel):

¿Cuántas vueltas dará el río
Para llegar a la mar?
Para llegar a la mar
¿Cuántas vueltas dará el río?

¿Cuántas vueltas daré yo
para poderte olvidar?
¿Cuántas vueltas dará el río
Para llegar a la mar?

Respuesta 2 (Boca de San Miguel):

¿Cuántas vueltas dará el río
Para llegar a la mar?
Para llegar a la mar
¿Cuántas vueltas dará el río?

¿Cuántas vueltas daré yo
para poderte olvidar?
¿Cuántas vueltas dará el río
Para llegar a la mar?

Estribillo 2 (Boca de San Miguel):

¡Ay de mí, llorona!
Qué infelicidad.
¡Ay, llorar, llorona!
Pero qué infelicidad
Ya me llevan, ya me traen
Preso para la ciudad.
Con grillos y con cadenas.
Cautivo y sin libertad.

Estribillo 3 (Boca de San Miguel):

¡Ay de mí, llorona!
Déjame llorar.
¡Ay de mí, llorona!
Pero déjame llorar.
A ver si llorando puede
Este corazón descansar.
A ver si llorando puede
Mi corazón descansar.

En esta segunda sección, se responden las coplas y se responde el estribillo con uno diferente, sin hacer nada a dos voces. El pulso que tiene esta sección es congruente con el carácter enérgico de la versión de Los Vega del modelo 2, teniendo una equivalencia métrica de 130 bpm la negra en un compás de $\frac{3}{4}$. Rapidísimo. Ocurre un final de sección e inmediatamente la transición al modelo 1, de Tlacotalpan, del que sólo se canta un estribillo a dos voces:

Estribillo 4 (Tlacotalpan) a dos voces:

¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
¡Ay de mí, llorona!
Llorona de ayer y hoy.
Ayer maravilla fui
Hoy sombra de mí no soy.
Ayer maravilla fui.
Hoy sombra de mí no soy.

El pulso de este estribillo y su sección es lento, equivalente a 60 bpm la negra, proponiendo una versión lenta del modelo 1. Seguidamente se conserva el pulso para modular al modo mayor (a Re Mayor) para citar la lloroncita del modelo 4, de Tuxtepec, ya sin cantar ninguna copla. El final ocurre citando de nuevo el modelo 2, o de Boca de San Miguel resolviendo con una cadencia a la tónica. Es una versión potpourri, a manera de colección de

lloronas. Sólo excluye el modelo 3 (Boca del Río) quizá por ser el menos frecuente y el modelo 5, que aparentemente es único a la segunda versión de los Parientes de Playa Vicente. Con este ejemplo doy por concluida la presentación de ejemplos de los diversos modelos de lloronas asociadas al imaginario jarocho y barrocho encontradas en esta investigación.

Resultados de análisis

Los resultados del análisis me permiten categorizar seis tipos o modelos de lloroncitas usadas en los contextos jarochos y barrochos por los patrones armónicos con los que se acompañan, mismos que denominé con la localidad a la que se suelen asociar dichas versiones. A su vez, esa categorización ha hecho posible observar variantes particulares a cada interpretación, enfáticamente algunas transformaciones que vinculo con el imaginario barrocho. Desplegaré en algunas tablas los resultados y seguidamente los iré explicando.

Resultados por modelo armónico

Modelo	Ejemplos analizados	Ejemplos barrochos	Años
1 - Tlacotalpan	18	11	1914 - 2020
2 - Boca de San Miguel	9	3	1984 - 2020
3 - Boca del Río	2	0	1975 - 2021
4 - Tuxtepec	4	0	1995 - 2008
5 - Playa Vicente	(1)	0	2008
6 - Istmo	1	0	2017
Total:	36	14	1914 - 2021

El total de ejemplos analizados fue de 36. De ellos, 18 corresponden al modelo 1 (Tlacotalpan); 9 al modelo 2 (Boca de San Miguel); 2 al modelo 3 (Boca del Río); 4 al modelo 4 (Tuxtepec) entre los que habita también el ejemplar único del modelo 5 (Playa Vicente); y un solo ejemplo que corresponde al modelo 6 (Istmo). De los 17 ejemplos correspondientes al modelo 1 (Tlacotalpan), 11 de ellos tienen rasgos patentes de vínculo al imaginario barrocho: cambio en el pulso, instrumentación y vínculos con piezas antiguas. De los 9 ejemplos correspondientes al modelo 2 (Boca de San Miguel), solamente 3 tienen rasgos que permiten asociarlos al barrocho. De los modelos 3 (Boca del Río), 4 (Tuxtepec), 5 (Playa Vicente) y 6 (Istmo) no encontré relación alguna con el imaginario Barrocho. A continuación detallaré el caso particular de cada modelo.

Tabla de Modelo 1 sin vínculo con el barrocho (1914-1995)

Ejemplo	Intérpretes	Año	Tempo	Tonalidad
Tlacotalpan 1	Consignada por Max L. Wagner	1914	¿Rápido?	Do M/ La m
Tlacotalpan 2	Pedro Alfonso Vidaña	c. 1958	150 bpm	Lab M/ Fa m (Sol mi afinación alta primera menor?)
Tlacotalpan 3	Nicolás Sosa	c. 1960	127 bpm	Do M/ La m (Afinación alta, 465 hz)
Tlacotalpan 4	Arcadio Hidalgo y Antonio García de León	1979	142 bpm	Do M / La m (Afinación alta)
Tlacotalpan 5	Zacamandú: Antonio García de León y Lucas Hernández Bico	1991	130 bpm	Do M / La m (440 hz)
Tlacotalpan 6	Julián Cruz Figueroa	1994	172 bpm	Do M/ La m
Tlacotalpan 7	Grupo Siquisirí	1995	126 bpm	Sol M / Mi m

En el caso de los primeros 7 ejemplos asociados al modelo 1 (Tlacotalpan) podemos observar un pulso rápido en general, con un rango que va de los 126 a 172 bpm, con **un pulso promedio de 141 bpm** entre los casos fonogramados del periodo 1958-1995. En el caso del primer ejemplo, consignado por Max L. Wagner, sólo conservamos la indicación métrica de 2/4 en la partitura, lo que a mi juicio sugiere un pulso rápido. En estos ejemplos no hay ningún vínculo ni instrumental ni de alusión a repertorios barrocos.

Tabla de Modelo 1 asociadas al barrocho (2001-2017)

Ejemplo	Intérpretes	Año	Instrumentación barroca	¿Se vincula con alguna pieza antigua?	Tempo	Tonalidad
Tlacotalpan 8	Tembembe Ensamble Continuo	2001	Tiorba, guitarra barroca y jaranas barrocas	Los Ympossibles	82 bpm	Do M/ La m (afinación baja, 415hz)
Tlacotalpan 9	L'Arpeggiatta	2006	Psalterio, tiorba, clavecín	Los Ympossibles	85 bpm	Do M/ La m
Tlacotalpan 10	Constantinople y Al Golpe del Guatimé	2007	Viola da gamba, guitarra barroca, instrumentos persas	Payssanos	60 bpm	Sol M/Mi m. (440 hz)
Tlacotalpan 11	Ariles	2008	No	Guárdame las Vacas	90 bpm	Do M/ La m (440 hz)
Tlacotalpan 12	Olga Martínez Ruiz (Eblén Macari ensamble)	2011	Espineta	Romanesca	105 bpm	Sib M/ Sol m (440 hz)
Tlacotalpan 13	Mare Nostrum	2010	Jarana, guitarra barroca, viola da gamba	Los Ympossibles	83 bpm	Do M/ La m (440 hz)
Tlacotalpan 14	Tierra Mestiza	2012	Guitarra barroca	Los Ympossibles	90 bpm	Do M/ La m (440 hz)
Tlacotalpan 15	Caña Dulce Caña Brava	2015	Fídula medieval	No	102 bpm	Do M/ La m (440 hz)
Tlacotalpan 16	Los Temperamentos	2017	Orquesta barroca	Los Ympossibles y Pasacaglia de Buxtehude	85 bpm	Do M/ La m (afinación baja, 415hz)
Tlacotalpan 17	Moros y Cristianos	2012	Clavecín	Folía	86 bpm	Sib M/ Sol m (440 hz)
Tlacotalpan 18	Emil Rzajev	2020	Clavecín	Ympossibles y Pasacalle	80 bpm	Sib M/ Sol m (440 hz)

Sobre los ejemplos 8 al 18 relativos al modelo 1 (Tlacotalpan) es notable el énfasis en que se vinculan con el imaginario barrocho, tanto por la instrumentación empleada como por las inclusiones de piezas relativas al repertorio antiguo. Estos ejemplos abarcan el periodo comprendido entre los años 2001 y 2020. El rango de tempo abarca de los 60 a los 105 bpm con **un promedio de pulso de 87 bpm**, considerablemente más lento que el

segmento del modelo 1 sin alusión al barroco. Una posible causa de esta ralentización es la necesidad de homologar el pulso con el modo de ejecución de las piezas antiguas: Ympossibles, Guárdame las Vacas, Payssanos, Romanesca, Pasacaglia de Buxtehude y folía. Todas ellas con disminuciones melódicas (glosas) que necesitan un tempo lento para poder ser ejecutadas con claridad (me atrevo a decir deletreadas). La mayoría de los ejemplos están en la tonalidad de Do Mayor, La menor que es la misma de los Ympossibles. También es notable el uso que hacen Tembembe y Los Temperamentos del diapasón estándar para música antigua: 415 hz. La instrumentación es muy diversa en estos ejemplos, pero a diferencia del primer segmento del modelo 1, aquí se suman jaranas y guitarras barrocas, tiorbas, clavecines, fídulas y violas da gamba.

Tabla de Modelo 2 con y sin vínculos al Barrocho (1980-2020)

Ejemplo	Intérpretes	Año	Instrumentación barroca	¿Se vincula con alguna pieza antigua?	Tempo	Tonalidad
Boca de San Miguel 1	Arcadio Hidalgo y El Grupo Mono Blanco	c. 1980	No	No	100 bpm	Mi m (440 hz)
Boca de San Miguel 2	Yndios Verdes	2004	Jaranas punteadas, cuatro puertorriqueño	No	52 bpm	Sol m (440 hz)
Boca de San Miguel 3	Son de Madera	2006	No	No	107 bpm	Sol m (440)
Boca de San Miguel 4	Los Otros y Tembembe	2008	Jaranas y guitarras barrocas.	Dança de las Hachas	78 bpm	Sib M/ Sol m (afinación baja, 415hz)
Boca de San Miguel 5	Los Utrera	2010	Jarana barroca	No	72 bpm	Re m (440 hz)
Boca de San Miguel 6	Los Vega	2014	No	No	125 bpm	La m (440 hz)
Boca de San Miguel 7	Andrés Flores y Joel Castellanos	2014	¿Jarana Barroca?	Cita a la cadencia de los Ympossibles	90 bpm	La m (440 hz)
Boca de San Miguel 8	Patricio Hidalgo y El Afrojarochero	2017	¿Piano?	No	68 bpm	Fa m (440 hz)
Boca de San Miguel 9	Laura Reboloso	2020	No	No	80 bpm	Re m (440 hz)

En cuanto al modelo 2, los rasgos para vincular ejemplos con el barrocho son más elusivos: sólo hay 3 de 9 ejemplos categorizables como barrochos. Son: el núm 2, de Yndios Verdes por el pulso lentísimo y el color instrumental tanto de las jaranas punteadas como del cuatro puertorriqueño (punteador de cuerdas dobles de metal) que me suena a clavecín, como la grafía misma del nombre del ensamble; el ejemplo 4, de Los Otros y Tembembe, en el que el pulso es lento, se usan instrumentos y diapason antiguo (415 hz) así como el vínculo con la Dança de las Hachas de Gaspar Sanz (1674); el ejemplo 5 de Los Utrera consigna el uso de Jarana Barroca y su pulso es lento también. Por último, me es difícil decantarme si denominar barrocha la versión de Joel Cruz y Andrés Flores, quienes se acompañan con una jarana de rasgos barrocos y hacen algunos remates que recuerdan a la cadencia de Los Ympossibles que centra en la tónica la armonía. En este modelo, saltan a mi atención los ejemplos de Mono Blanco, Son de Madera y Los Vega, que tienen un carácter mucho más rápido (100-125 bpm) y puedo afirmar que no relaciono con el imaginario barrocho. **El promedio del pulso de estas versiones jarochas es de 110 bpm.** Quizá esta

información sirva para aseverar a todas las lloronas lentas (menos de 100 bpm) como barrochas, siendo los ejemplos 2, 4, 5, 7, 8 y 9 con un rango de 52 a 90 bpm y **un promedio de 73 bpm en las versiones considerablemente más lentas.**

Tabla de Modelos 3, 4 y 5 sin vínculos con el Barrocho (1975-2017)

Ejemplo	Intérpretes	Año	Tempo	Tonalidad
Boca del Río 1	Conjunto Alma Jarocho	1975	180 bpm	La m (afinación alta, 465 hz)
Boca del Río 2	Ramón Gutiérrez Hernández	2021	135 bpm	Sol m (440 hz)
Tuxtepec 1	Son de Madera	1995	100 bpm	Do M (440 hz)
Tuxtepec 2	Los Parientes de Playa Vicente	2002	110 bpm	Do M (440 hz)
Tuxtepec 3 [Playa Vicente 1]	Los Parientes de Playa Vicente	2008	77 bpm [100 bpm]	Do M (440 hz)
Tuxtepec 4	Los Negritos	2008	90 bpm	Fa M (440 hz)
Istmo 1	Alebrijes Son Jarocho	2017	68 bpm	Re m/Re M (440 hz)

Respecto a los modelos restantes (3-Boca del Río, 4-Tuxtepec, 5-Playa Vicente y 6-Istmo) no encontré motivos para asociarlos al imaginario barrocho. Excluyendo la llorona lenta del Istmo en este contexto jarocho, los ejemplos restantes propenden a un carácter rápido, que las afirma como distantes al imaginario barrocho, con un rango de pulso entre los 77 y los 180 bpm. El promedio correspondería a 113 bpm.

Abundando sobre las razones para que las versiones barrochas se aglomeren en los modelos 1 y 2 puedo mencionar que en mis primeras interacciones con el son jarocho (2006-2010) no era frecuente que se hablara de diversas variantes de lloroncitas. Al menos en mi círculo inmediato en la Ciudad de México, más de música antigua que de son jarocho, se tenía como referente la grabación de Zacamandú y la de Tembembe Ensamble Continuo (del modelo 1, de Tlacotalpan). También, como menciona Ramón Gutiérrez hay quienes señalaban que la Lloroncita por mayor “ya no era la lloroncita, ya no la supieron tocar” (Gutiérrez Hernández, 2021). A continuación abundaré en algunos aspectos de la estructura armónica de los diversos modelos de lloroncitas y los contrastaré con los perfiles armónicos de las piezas antiguas con las que algunos ejemplos se vinculan.

Tabla del Modelo 1 con patrones armónicos de piezas antiguas (Ympossibles, Vacas, Hachas, Romanesca y Folía)

Modelo / Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 1 Tlacotalpan	III	VII	i	V	III	VII	i	V
Excepción Alfonso Vidaña	i	i	i	V	III	VII	i	V
Los Ympossibles (c.1732)	III	VII	i	V	III	VII	i-V	i
Danza de las Hachas (c.1674)	III	VII	i	V	III	VII	i-V	i
Guárdame las Vacas (1538)	III	VII	i	V	III	VII	i-V	i
La Romanesca (1576)	III	VII	i	V	III	VII	i-V	i
La Folía (s. XVIII)	i	V	i	VII	III	VII	i	V(i)
Payssonos (Constantinople)	III	VII	VI	V	III	VII	VI	V
Pasacaglia Buxtehude (s. XVII)	i-V	V-i	V-VI	V	i-V	V-i	V-VI	V

Para abundar sobre los modelos armónicos de piezas relacionadas al modelo 1 (lloronas de Tlacotalpan) dispuse en la tabla inmediatamente anterior los cambios armónicos en frases de 8 compases. En el caso del modelo 1, la armonía correspondiente a los grados III, VII, i y V de una escala menor melódica se reitera durante toda la interpretación del son. La única excepción dentro de los ejemplos jarocho del modelo 1 es la que ocurre eventualmente en la lloroncita de Pedro Alfonso Vidaña, quien mantiene en algunos versos la armonía estable en el grado i para recuperar el patrón habitual de las lloroncitas de Tlacotalpan.

Sobre las piezas antiguas con las que se relaciona la lloroncita de Tlacotalpan, puedo señalar que la gran mayoría estabilizan cada 8 compases en la tónica, como puede observarse en color naranja. Ese es uno de los puntos de inflexión donde se pone a juego la realización de los arreglos de las piezas híbridas, donde a veces se opta por modificar el patrón armónico de la lloroncita o de la pieza antigua en cuestión. Este es uno de los rasgos que me permite asociar a la lloroncita de Joel Castellanos y Andrés Flores con el imaginario Barrocho. También destaco que la lloroncita de Los Temperamentos se vincula con una Pasacaglia de Dietrich Buxtehude (en verde), que armónicamente no tiene parentesco con el modelo 1, ni con ningún otro de lloroncitas. Quizá el único factor en común de todas estas piezas es la estabilización en el compás número 4 en el grado V (la dominante del modo menor). El caso

de la Folía usada por Moros y Cristianos aprovecha el parentezco de ese patrón en sus compases 5 al 8 con el modelo 1. Sobre los Payssonos ahondaré en el apartado siguiente.

Tabla de las Lloronas del modelo armónico 2, Boca de San Miguel, Los Payssanos y el Lamento della Ninfa

Modelo / Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 2 Boca de San Miguel	i	VII	VI	V	i	VII	VI	V
Pasacalle/ Lamento della Ninfa (1638)	i	VII	VI	V	i	VII	VI	V
Payssanos frase 1 (c.1732)	i	VII	VI	V	i	VII	VI-V	i
Payssanos frase 2 (Greensleves)	III	VII	VI	V	III	VII	VI-V	i

El modelo 2, de Boca de San Miguel, oscila entre el grado i y el V de una tonalidad menor, descendiendo por grado conjunto en una progresión armónica que se conoce como Cadencia Frigia o Cadencia Andaluza. Yo la asocio al madrigal de Claudio Monteverdi llamado “Lamento della Ninfa” (Monteverdi, 1638) por compartir exactamente el mismo trayecto armónico con este segundo modelo de lloroncitas. Noto que el patrón armónico real de los Payssanos de Santiago de Murcia tiene también que ver con este modelo, enfáticamente en la primera frase de 8 compases, mientras que la segunda frase es más afín al modelo 1 de lloroncitas. La progresión armónica de ambas frases de los Payssanos también se conoce en la tradición musical anglosajona como Greensleves. El modelo armónico usado en el apartado anterior por Constantinople y Al Golpe del Guatimé difiere de los Payssanos (Murcia, 1995), por lo que opté por consignarlo aparte, con la grafía que usan aquellos intérpretes: *Payssonos*.

Tabla de los modelos restantes sin vínculo al barrocho

Modelo / Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Modelo 3 Boca del Río	i-iv	V	i-iv	V	i-iv	V	i-iv	V
Modelo 4 Tuxtepec	I	V	IV	V	I	V	IV	V
Modelo 5 Playa Vicente	i	iv	VII	i	i	V	V	i
Modelo 6 Istmo	i	iv	i	V	i	VII	VI	V
Modelo Huasteco	i-iv	V	i-iv	V	i	VII	VI	V

Sobre los modelos armónicos restantes puedo señalar la concordancia con los anteriores en el rasgo de estabilizar en el grado V el cuarto y octavo compases. La excepción es el modelo 5, de Playa Vicente, que tiene un giro armónico diferente, estabilizando en la tónica del modo menor. Respecto al modelo 3, de Boca del Río, encontré una concordancia que rebasa los límites de esta investigación, pero consigno para futuros trabajos: el caso de la Llorona de la huasteca, que hace uso de dos segmentos, uno correspondiente a Boca del Río y otro con la cadencia frigia correspondiente a Boca de San Miguel.

Finalmente, el caso de la llorona istmeña usada en el contexto jarocho devela el último modelo armónico en sus primeros cuatro compases, mientras que los correspondientes al segmento del quinto al octavo son idénticos a la llorona del modelo 2, de Boca del Río. Cabe recordar que en el modelo 1, en el ejemplo del Grupo Siquisirí se enfatiza la cadencia del grado i al V deteniéndose en cada grado de la cadencia frigia, evidenciando su importancia como rasgo de casi todos los modelos de lloroncitas estudiadas.

En suma, los resultados permiten comparar algunas fórmulas cadenciales que se reiteran en las variantes de lloroncitas (modelos 1 y 2) y son compartidas por varios sonos barrocos. Es este parentesco armónico el que ha permitido religar los repertorios de lloronas jarocho actuales con algunos lamentos y piezas musicales de los siglos XVI al XVIII.

A través del análisis precedente he deseado hacer explícitas las transculturaciones sónicas entabladas en el vínculo de la escena de música antigua y del son jarocho, que en su hibridación y permeabilidad han generado el imaginario barrocho. Los ejemplos analizados permiten establecer una línea de lloroncitas barrochas enfáticamente reiteradas (modelos 1 y 2) desde una lógica letrada, mientras que otros modelos (del 3 al 6) no han formado parte de los repertorios ni imaginarios barrochos. Dicho sesgo evidencia en torno a qué lógicas se han posicionado las interpretaciones analizadas de todas estas lloroncitas jarocho, poniendo en relieve los rasgos distintivos de aquellas vinculadas al imaginario y performatividades de la escena barrocha.

Líneas abiertas de investigación sobre lloronas

Como líneas abiertas de investigación surgen algunos temas colindantes a estos resultados y al énfasis del barroco por buscar concordancias de los sones con piezas de los repertorios históricos. Quedan como una nebulosa diversos temas por explorarse:

Giuseppe Fiorentino, en su libro sobre la folía, mencionado en el estado de la cuestión de esta tesis, sugiere que la pervivencia de estos patrones armónicos en las músicas populares, como el de Guárdame las Vacas, correspondiente al modelo de lloroncita 1, se debe a la amplia difusión que tuvo la folía como un sistema generador de polifonía a lo largo del siglo XV y XVI en la península ibérica (Fiorentino, 2013). Correspondería ahondar en los perfiles de las músicas aquí enunciadas en su dimensión histórica. Al menos en primera instancia, lo que es evidente desde el surgimiento del son barroco es la concordancia de los modelos armónicos estudiados aquí y que podrá abundarse en otras investigaciones enfatizando en los repertorios históricos.

Como se manifestó en la introducción de esta tesis, fue causa de mi asombro la ausencia de lloronas, con esa denominación, en los repertorios históricos. Quizá la prohibición (ver estado de la cuestión) expedida por Ortigosa en el siglo XVIII en la que prohíben “La llorona”, justifica parcialmente la ausencia de fuentes escritas o impresas a lo largo del siglo XVIII y/o XIX que consignen versiones de esta música. Igualmente puedo extrapolarlo a la entrada del diccionario de autoridades sobre Guárdame las Vacas:

VACAS. Usado en plural se llama un tañido antiguo, que Covarr. dice se le dió este nombre, porque empezaba la letra que se cantaba con este verso: Guardame las vacas. Lat. *Quidam sonus vulgò sic dictus*. TORREC. Sum. tom. 1. trat. 3. diſp. 1. cap. 1. ſeçt. 1. Y lo mismo quando un organista, que sabe mui poco en una Aldea, tañe, en lugar de Kyries, unas *vacas*. (Diccionario de Autoridades, 1739)

Dicha información sugiere que estos repertorios eran mal vistos por una esfera letrada y censuraban su uso, ya fuera por el tipo de performatividades que implicaban o por considerar que eran una mala práctica musical. Acaso desde entonces viene la herida de discriminar saberes musicales de carácter oral en ciertas esferas. Misma herida que, en mi opinión, se ve paliada con el barroco en la actualidad, aunque siga viva.

Rondando nuevamente el tema de Guárdame las Vacas, queda por estudiarse su vínculo con la Lloroncita, especialmente al tener ambas en su estribillo versos de metro alternado hexasílábico y octosílabo: “Guárdame las Vacas” y “¡Ay de mí, llorona!” que pueden ser un rasgo interesante a estudiarse bajo el dato que proporciona Fiorentino sobre la distinción que hace Francisco Salinas entre las Vacas y la Romanesca.

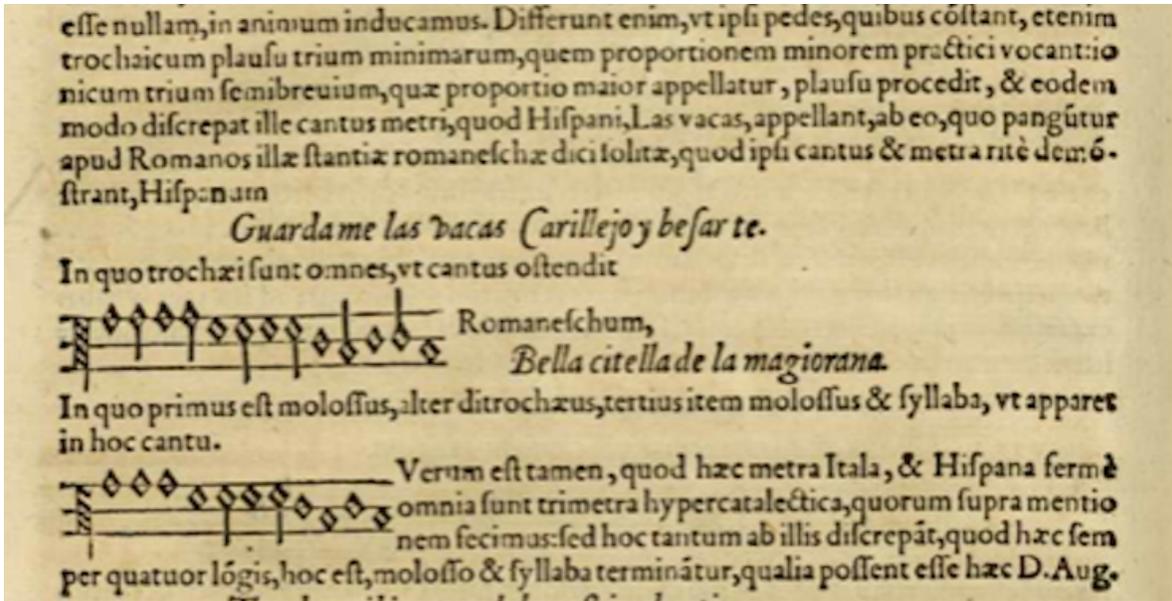
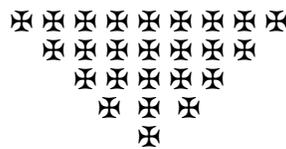


Ilustración 60 Pág 348 del De Musica Libri Septem de Francisco Salinas (1577)

Aunque no es el propósito de esta investigación ahondar en las versiones más antiguas de estas lloronas, propongo estas ideas como líneas abiertas de investigación y como lagunas que den pie a la inventiva performativa de estos repertorios en la actualidad.

Como otros frentes abiertos de investigación quedan las relaciones de estas lloronas jarochas con la llorona de la huasteca, la llorona istmeña, la llorona de costa chica (La viborita de la mar), la llorona tixtleca, así como otros repertorios: el Polo Margariteño de Venezuela, los *Aguilandos* de la Cuadrilla de Aledo en España, etcétera, a las que se puede sumar la dimensión histórica del lamento de Dido de Henry Purcell, las arias de Passacaglia y Folia de Girolamo Frescobaldi, entre otras. Un mar lágrimas, ninfas, lloronas y de posibilidades.



Capítulo 3: Sobre lo Novo-Novohispano y la escena barrocha actual

A continuación, ahondo en la noción de Escena Barrocha. Habiendo recopilado testimonios sobre sus actores en el capítulo 1 y profundizando en diversos modelos del caso de la lloroncita en el capítulo 2, mostraré todos aquellos elementos que conforman esta escena, hibridando las de música antigua y de son jarocho. El punto de partida de este análisis son los rubros propuestos por Steven Feld para entender la música como fenómeno social (Feld, 1984). Algunos de estos puntos de encuentro los entiendo como transculturaciones sónicas, siguiendo también a Ana María Ochoa (2012).

Dinámicas de la escena - Participación institucional

Para este análisis emplearé la noción de Ciudad Letrada de Ángel Rama (Rama, 1998 [1984]). Lo anterior tiene cabida porque las dinámicas más frecuentes en esta escena involucran actores con formación hiper especializada. Ya sea en músicas denominadas tradicionales (específicamente conocimiento del son jarocho y sus dinámicas propias) como en la música antigua, donde el conocimiento del repertorio y la adscripción a ciertas instituciones legitimadas otorga un grado de rigor académico ante estas músicas.

Las instituciones también fungen como legitimadores de la escena ya que dan lugar a varios de los actores como investigadores, profesores, conferencistas o becarios. Por ejemplo, los integrantes de Tembembe han sido profesores en El Centro Morelense de las Artes, en el Centro Cultural Ollin Yoliztli y la Facultad de Música de la UNAM. También Miguel Cicero cursó estudios en Holanda y es profesor de clavecín del Conservatorio Nacional, perteneciente al INBA. El FONCA también ha apoyado diversos proyectos como el del ensamble Pan de Jarabe para llevar a cabo grabaciones o ciclos de conciertos. Cabe tomar en cuenta el apoyo económico del proyecto PAPIIT de la UNAM que dio origen a las jaranas barrocas.

Así, muchos de los actores que tomamos parte de la escena barrocha somos maestros o académicos que, a la par de una formación institucionalizada de carácter letrado, hemos tenido algún contacto con la tradición oral jarocho en alguna etapa de nuestras vidas. Maestros de música antigua, compositores, gestores culturales, periodistas, antropólogos, historiadores, escritores, otros músicos, etcétera, conformamos esta escena. Pero también participan músicos pertenecientes pre eminentemente a la tradición oral. Así, unos y otros, tanto los que pertenecemos a la esfera letrada como los que no (aunque nadie es puramente de un solo extremo) se convierten en legitimadores del *barrocho* al refugiarse en la verosimilitud y autenticidad de sus interpretaciones, ya sea desde la academia o de lo entendido como “tradición” oral.

Algunas dinámicas de la escena conservadas de las prácticas de música “académica” son el vestir de negro para el concierto, tocar sentados, leer partituras durante el concierto, entregar programas de mano, entre otras. También confluye que los músicos más asociados a las prácticas orales portan vestimenta colorida o blanca “típica” como guayaberas o vestidos

bordados e incluso sombreros, con una corporalidad más desenvuelta en el escenario (por ejemplo, la performatividad y desenvoltura de Ada Coronel, Patricio Hidalgo o Andrés Flores es muy contrastante con los músicos de Jordi Savall en cualquier concierto o videogración de las colaboraciones con Tembembe).

Todos estos estratos ocurren como textos en los que se hibridan las músicas de tradición oral viva y sus prácticas con las de carácter histórico preservadas en documentos y restituidas como testimonios de un pasado al que se le “vuelve a dar vida”. En palabras del mismo Eloy Cruz, se ha tratado de dar vida nueva a los repertorios históricos (Cruz Soto, 2020).

Por otro lado, hay que decir que hay muchos actores de música antigua que no participan de esta confluencia al no estar vinculados a tradiciones musicales vivas mexicanas. No obstante, entre las nuevas generaciones que giran en torno a la música antigua en México hay mucho interés por abreviar de estos conocimientos para enriquecer las praxis musicales individuales. Diversos integrantes de la Academia de Música Antigua de la UNAM han procurado acercarse a las prácticas del son jarocho como una forma más vital y lúdica de abordar la música.

En el otro extremo, hay gente que es parte de comunidades en las que el fandango jarocho tiene mucha relevancia y no se sienten interpelados por el imaginario barroco, aunque en la mayoría de los fandangos de la ciudad en los que he tomado parte entre 2014 y 2023 la gente reconoce en la música barroca el origen del son jarocho, e incluso portan jaranas con rosetones calados como coquetería arcaizante.

Categorías de Steven Feld

Steven Feld en su artículo *Sound Structure as Social Structure* (Feld, 1984) propone seis “áreas amplias de indagación en la música como hecho social”. Ellas son: competencia, forma, performance, ambiente, teoría, valoración y equidad. A partir de estas categorías he podido organizar algunos aspectos de la escena barroca.

Competencia

Competencia refiere a la censura reguladora intrínseca a la escena sobre quiénes y por qué están facultados a participar de ella. En esta escena híbrida hay dos trasfondos que parecen ser los principales vectores de convalidación comunitaria.

Una primera vía radica en conocer pormenores de la ejecución del son jarocho “tradicional” o campesino. Al ser una tradición principalmente oral, no es viable afirmar que la competencia radique en el paso por una institución académica de aprendizaje musical. Las instituciones son los talleres o comunidades en donde se aprende mediante la participación en el fandango.

En la comunidad jaranera ocurren múltiples tensiones respecto a quiénes se consideran las autoridades dentro del son jarocho, pero es una población amplia, incluyente donde quien respetuosamente desee, puede aproximarse y aprender a formar parte de sus rituales. Dichas tensiones involucran si el sonero o la sonera nació en la región o no, si aprendió con gente de la región o no, apelando a un estilo “verdadero” del son. Dentro del son jarocho la transmisión del conocimiento ocurre de manera fundamentalmente oral (a

veces a través de grabaciones) y dentro del fandango. Especialmente a quienes se considera “los viejos” en el son, se conciben como los depositarios de la más profunda autoridad sonora. También quienes pertenecen a una segunda generación dentro del son jarocho escénico, pero han encontrado amplia recepción incluso fuera de los espacios fandangueros, se consideran autoridades indiscutibles; algunos de ellos han colaborado y pertenecido a la escena barrocha. Por las lógicas inherentes al fandango, los soneros experimentados tocan a la par de los soneros aprendices.

Quienes inician su camino en el son desde vías periféricas y no conocen los códigos a profundidad a menudo son sancionados por quienes se conocen de manera generalizada en broma dentro de la misma comunidad sonora como “la policía del son” o “jaranero *police*” (Reboloso, 2020).

Dentro de la amplia comunidad jaranera alguien que posea los mínimos conocimientos ya puede participar en el fandango. En cuanto al rubro de talento, no es un término en el que se enfatice en el son jarocho para restringir quiénes pueden participar de él, aunque se privilegia la habilidad de conocer muchos sones, saber declararlos, reconocerlos, tocarlos por varios tonos, etc. Dichas habilidades suelen ser depositados en los guitarreros o violineros que “llevan el fandango”. En cuanto a habilidad, deseo por la música y la competencia, en el son jarocho resaltan en este caso quienes han podido vivir del ser músicos principalmente, y que han tenido un lugar de enunciación desde el son jarocho escénico. Existen muchos músicos considerados en la misma comunidad sonora como ejecutantes excepcionalmente buenos que no se dedican profesionalmente a la música y son integrantes vitales de la fiesta.

Así mismo, respecto a los soneros, también se precia a quien conoce más sones: en determinado momento de los años 90, según el etnomusicólogo Gonzalo Camacho (testigo y actor de la revitalización urbana del son jarocho), (Camacho Díaz, 2021) se preciaba más a quienes tocaran los sones más antiguos y en vías de desaparición, o sea, sones que nadie más tocaba. Otro factor de legitimación consiste en que se toque con jaranas de cedro, escarbadas, o leonas y requintos elaborados por lauderos con técnicas tradicionales del sota-vento. Por ejemplo, llegó a ser mal vista la inclusión de la guitarra sexta (o de peluquero) y de jaranas armadas o de estilo Paracho, Michoacán. Fundamentalmente, un sonero “que se respete” debe conocer ciertos códigos del fandango, como qué sones pueden bailar “de a montón” únicamente mujeres o cuáles sí pueden ser bailados por parejas. Otros rasgos de saber del son consisten en la diferenciación de cómo se cantan los versos de cada son respectivo, etc.

El segundo camino discurre en torno a los saberes de la música antigua: Pareciera que sólo habiendo adquirido estos códigos dentro de las instituciones y círculos legitimados en torno a música antigua e histórica es posible tocar dichos repertorios antiguos.

Como se definiría en la escena a alguien cualificado para participar desde el punto de vista de la música antigua, involucraría que dominara el conocimiento y un criterio amplio para la interpretación de las fuentes históricas, como el uso de afinaciones y temperamentos según el caso, conocimiento de tratadística y fuentes de la época, por nombrar algunas características. La exacerbación de este rubro involucra tocar con instrumentos originales de época, como las violas da gamba de los siglos XVI y XVII de la colección de Jordi Savall. También es un caso muy validado el uso de réplicas “fieles” como las de algunos constructores renombrados (como las guitarras y tiorbas de Hendrik Hasenfuss usadas por

Eloy Cruz). Muchas veces en la música antigua, un factor de legitimidad es haber estudiado en alguna institución legitimada como portadora del movimiento de la “Ejecución Históricamente Informada”. Por ejemplo, los conservatorios de La Haya, Utrecht y Ámsterdam en los Países Bajos; la Schola Cantorum Basiliensis en Basilea, Suiza; los conservatorios de París, Versalles y Lyon, entre otros, en Francia; Julliard en Manhattan y la Universidad de Boston, en Estados Unidos de América. También el concepto de autenticidad entra en juego cuando son invitados músicos originarios de la región del son jarocho (como Antonio García de León, Patricio Hidalgo, Zenén Zeferino Huervo o Ada Coronel en el caso de los sones de Tixtla, entre otros) o músicos ciudadanos que se han formado en las comunidades o en talleres y se han versado en la tradición por un contacto directo con la fuente (como Enrique Barona, Leopoldo Novoa, Miguel Cicero, yo mismo). Así, el factor fundamental para participar de la escena barrocha es estar versado tanto en la *early music* y en la música tradicional (en el son jarocho), o mejor aún, en ambas como es el caso de Miguel Cicero y mío.

Sumando estos rubros considero que la competencia en el son barrocho radica en ser afluente en los conocimientos tanto de músicas históricas como de músicas tradicionales, lo que permite tender los lazos entre repertorios y estrechar las distancias aparentes entre dichas músicas y prácticas.

Ocasiones performativas

Como ya lo he mencionado, esta escena se desarrolla principalmente en ambientes urbanos letrados. Se desarrolla especialmente en universidades, salas de concierto, en centros culturales, festivales de música antigua, festivales de música tradicional, coloquios académicos, e incluso en algunos fandangos. El *barrocho* principalmente interpela a un público urbano y letrado, usualmente con conocimiento de música clásica y algunos cuantos seguidores de música tradicional, que también lo viven como una aproximación a “repertorios clásicos o cultos”. La lógica de los conciertos en que se presentan propuestas *barrochas* responde muy usualmente a las lógicas de un concierto de música antigua. Puede ser que el interés del público esté guiado por el asombro de ver músicas que no suelen habitar una sala de conciertos la habiten o las nociones de “exotismo” o “dignificación”, rubro que queda abierto como línea de investigación futura. De los momentos más emotivos que he presenciado en torno a esta escena fue el concierto de Jordi Savall, Hesperión XXI y Temembe Ensemble Continuo en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México el domingo 11 de Noviembre de 2018, cuando Enrique Barona recitó algunas coplas escritas ex profeso. La versada de Zenén Zeferino Huervo y la danza de Donají Esparza fueron igualmente recibidos con público de pie y aplausos de largos minutos.

A la luz de estos encuentros, ocurren conciertos de son barrocho en festivales de música antigua y festivales de música tradicional. Se han desarrollado también varias veces ponencias académicas donde se legitiman las prácticas de la escena barrocha como búsqueda de reinterpretación de la historia canónica, acompañadas de pequeños conciertos.

En cuanto a la forma de organización de los materiales sonoros, en el barrocho se ha enfatizado la producción de conciertos y grabaciones sonoras con estructura de conciertos, en las que se evoca enfáticamente un espíritu festivo, como de fandango. Algunas veces se hace alusión a la pureza de la grabación, sin ediciones, y a menudo son registros desarrollados en salas de concierto institucionales. El fandango barrocho ocurre sólo en tanto que

alguien lleve alguno de esos instrumentos “antiguos” a la fiesta o jaranas barrocas, como he podido atestiguar.

La distribución de las labores musicales usualmente enfatiza la participación de cantantes de tradición oral, que involucra una estética sonora que remite al son jarocho o al “folklore”. Como ya se ha mencionado, los instrumentistas a menudo son músicos letrados que pueden participar de códigos de ejecución mediados por una partitura. Los sones interpretados en general no tienen carácter improvisatorio, sino que han sido ensayados y planificados como arreglos para ser parte del concierto o la grabación. En dicho caso, se llega a acotar un momento determinado para la improvisación ya sea de versada o instrumental, pero siempre dentro de la concepción de los arreglos estipulados por quien dirija al ensamble.

En cuanto a la performática, para Eloy Cruz, un solo jaranero ya hace fandango (Cruz Soto, 2020). También ocurren dotaciones mayores como los conciertos de la Capella Reial de Catalunya con más de 20 músicos en escena. La participación de dichos músicos dependerá del arreglo que se haga del repertorio a interpretar, a manera de orquestación, que acaba siendo parte del carácter de cada agrupación. Así como la interpretación varía mucho en cuanto a la tímbrica, cuestiones agógicas, modificación de versada, entre otros rubros también pueden variar a lo largo del tiempo, salvo que sean arreglos estipulados y consolidados de piezas, como ocurre en algunos proyectos de Jordi Savall.

Los actores de la escena barrocha hacemos una cacofonía temporal al interpretar estas músicas barrochas en espacios de carácter histórico como iglesias o conventos, imprimiéndole un aura particular (una pátina de edad) a repertorios que no necesariamente se habían desarrollado en esos ámbitos litúrgicos pero sí antiguos. De igual forma, los discos y los productos excedentes y colindantes a la escena en la red buscan tener una estética que apele a dichos tiempos pasados, al igual que la nomenclatura de los ensambles.

Sobre los aspectos teóricos tejidos en estos imaginarios, la máxima premisa consiste en acudir a la ejecución viva de las músicas del mundo jarocho como testimonio que permite interpretar mejor las fuentes de la época novohispana o virreinal (incluso las de músicas aparentemente distantes a lo popular). Los que han sido letrados tanto en prácticas de la música antigua como en músicas jarochas enuncian y hacen propuestas creativas. Esos saberes se enuncian públicos pero a nivel investigativo quedan relegados a frases como “ya se ha investigado” o “son incuestionables las conexiones” que no profundizan en el carácter de dichas vinculaciones.

Finalmente, quienes califican la música como válida son las instituciones al respaldar los proyectos, dada la facultad académica de algunos actores involucrados. Eso mismo hace que algunas expresiones musicales propuestas dentro de este imaginario, pero por actores con menor jerarquía académica, no sean tomadas en cuenta en la agenda cultural de las instituciones, como las propuestas del grupo Tierra Mestiza al no ser Gerardo Tamez renombrado por su práctica en la guitarra barroca sino en la guitarra sexta.

A continuación presento una tabla comparativa de las ocasiones performativas del son barrocho, el jarocho y la música antigua. Dicha tabla pretende esclarecer de dónde provienen algunos rasgos propios de la performatividad en la escena barrocha:

Rzajev: Entre Lloronas e Ympossibles

Tabla 1 Comparación de ocasiones performativas del son Jarocho, son Barrocho y Música Antigua

Ocasiones Performativas	Son Jarocho	Son Barrocho	Música Antigua
Fandangos	Sí: Participación comunitaria. Hombres y Mujeres. Músicos, versadores, bailadores	Sí: En la CDMX y en Xalapa, en EUROPA	No
Conciertos	Sí: Conciertos en vía pública o en teatros, organizados a menudo por instituciones gubernamentales o culturales.	Sí: Conciertos en auditorios, salas de conciertos, organizados por instituciones culturales, gubernamentales o privadas, instituciones académicas.	Sí: Conciertos en auditorios, salas de conciertos, organizados por instituciones culturales, gubernamentales o privadas, instituciones académicas.
Ponencias Académicas	Sí: algunas sobre son jarocho.	Sí: Conferencias sobre musicología histórica	Sí: Coloquios sobre musicología histórica
Festivales de Música Antigua	No	Sí: Organizados por instituciones gubernamentales, privadas o de carácter académico.	Sí: Organizados por instituciones gubernamentales, privadas o de carácter académico.
Festivales de Música Tradicional	Sí: Encuentros de músicas tradicionales (Sones y Tarimas CNA), Museo de Culturas Populares, Festival de la Candelaria en Tlacotalpan	Sí: Festival de la Candelaria en Tlacotalpan (pero, dentro del teatro municipal)	No
Interpretación en la vía pública	Sí: Fandangos, conciertos, manifestaciones, etc.	Sí: En algunos conciertos en festivales de música tradicional.	No
Interpretación en la esfera doméstica	Sí: fiestas y ensayos	Sí: fiestas y ensayos	Sí: ensayos
Remuneración por tocar	En fandangos, no. En conciertos institucionales, sí. Al pedir la rama.	En conciertos institucionales o privados sí. En eventos de carácter académico, en general no.	En conciertos institucionales o privados sí. En eventos de carácter académico, en general no.

Rzajev: Entre Lloronas e Ympossibles

Algunos espacios sede del barrocho

En la CDMX:

UNAM: Facultad de Música y Centro Cultural Universitario

Escuela Superior de Música, INBA

Centro Cultural Helénico: Capilla Gótica.

INBA: Palacio de Bellas Artes, Sala Principal y Sala Manuel M. Ponce

CENART: Auditorio Blas Galindo, Foro de las Artes

Centro Cultural Ollin Yolliztli

Museo de las Intervenciones, INAH

Ex convento de Culhuacán, INAH

Museo de Culturas Populares

Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH

El Colegio de México

El Colegio Nacional

Universidad del Claustro de Sor Juana

Bucareli 69, Casa de Artes (espacio autogestivo)

Franciso Sosa 298 (Teatro Lola Cueto)

En el Estado de México: Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato

En Tlacotalpan, Veracruz: Teatro Municipal, Fiesta de la Candelaria (2020)

En Cuernavaca, Morelos : Jardín Borda

Guanajuato, Guanajuato: Templo de La Valenciana, Festival Internacional Cervantino

Zacatecas: Festival de Música tradicional

San Luis Potosí: Festival de Música Antigua Los Fundadores

Paracho, Michoacán: Festival de la guitarra.

Repertorios

La médula de los programas de la escena barrocha tiene dos ramas que conviven orgánicamente: sones jarochos y músicas populares de otras regiones de América Latina, que frecuentemente están contruidos sobre patrones armónicos reiterativos, muy similares a los sonos de rasgueo barrocos presentes en los libros de guitarra barroca de los siglos XVII y XVIII, como son: el *Método Mui Facilísimo* de Luis de Briceño (1626), Códice Saldívar II y IV (Murcia, 1995) e *Instrucción de Música* (Sanz, 1674), del cual salen los famosos Canarios, que son casi omnipresentes en cualquier concierto o grabación que involucre el imaginario novohispano. Aquí una cita extraída de las notas del cd *Laberinto en la guitarra* que hablan del Canario:

Muchos de estos sonos han desaparecido pero otros siguen entre nosotros; si no creemos en esta supervivencia, tendremos que suponer una pasmosa serie de coincidencias entre España y México, por ejemplo que hoy existe un son de costumbre llamado El Canario, cuyo música es virtualmente idéntica a los Canarios españoles [...] (Continuo, 2004).

La única justificación para la inclusión de esta pieza en el repertorio barrocho es la presencia de “canarios” (de otras diversas músicas, aunque un posible origen compartido) en la región huasteca como parte de los rituales vivos. En el disco *Laberinto en la guitarra*, las notas enfatizan las concordancias nominales entre repertorios barrocos y tradicionales vivos como punto de partida de la creación de arreglos barrochos:

La concordancia entre la música de la jarana y de la guitarra barroca podría señalarse en otros terrenos, tales como las técnicas de rasgueado, los textos cantados o algunas formas de baile, pero creemos que la mayor concordancia se encuentra en el repertorio mismo; en efecto, algunos sonos veracruzanos conservan el nombre y la música de piezas barrocas bien conocidas. En esta circunstancia hemos basado nuestra interpretación. (Continuo, 2004)

Así, por todas estas concordancias, la vía más recurrente para la configuración del repertorio es la hibridación o combinación de piezas contenidas en documentos históricos a la par de músicas vivas, generando un solo texto por la superposición o convivencia de ambas en un mismo plano, ya sea como piezas independientes pero en un mismo programa, o como amalgamas, como se demostró en el capítulo 2 en el caso de las lloroncitas barrochas.

Rzajev: Entre Lloronas e Ympossibles



Ilustración 61 Otra vez Los Ympossibles, Códice Saldivar No.4, f.12v. Nótese la exquisita caligrafía de Santiago de Murcia.

Muchas veces, el repertorio pretende trazar una genealogía entre la música para guitarra barroca y los sones jarocho, convirtiendo a estos últimos en descendientes naturales de los “Sonecitos del país” mencionados en crónicas (García de León & Rumazo, 2006) y de los “Sones de Rasgueo” supervivientes en los métodos que podemos considerar los “guitarra fácil” de la época (Sanz, 1674).

En cuanto a la forma en que se interpretan estos repertorios, puedo observar dos lógicas muy diferentes. La primera es en el fandango jarocho, como fiesta en la que los sones pueden durar lapsos entre 10 y 40 minutos, o incluso más. En esta fiesta, el carácter de toda la música es improvisado en función de las censuras de la tradición que regulan la versada y música paradigmática de cada son. Por otro lado, los conciertos corresponden a una forma de difusión de la música donde usualmente un ensamble consolidado presenta versiones o arreglos previamente ensayados de las piezas históricas o de los sones, que raramente exceden en dicho formato los 10 minutos de duración. Durante los últimos 30 años, otro formato que enmarca estas músicas es la grabación sonora editada en disco de audio, que corresponde en gran medida al formato de concierto. Dicha forma de difusión, como se vio en el relato descriptivo de los orígenes del barroco en el capítulo 1, ha jugado un lugar preponderante para la consolidación de cánones y aspiraciones estilísticas y simbólicas entre los actores. A continuación, propongo una tabla con algunas piezas del repertorio más emblemático del barroco:

Repertorios involucrados en el barrocho

Músicas de transmisión oral y de dominio público	Música para guitarra barroca, en partitura, con adjudicación de autoría	Otras músicas antiguas en partitura
<p>Sones Jarochos: <i>La Lloroncita, Los Chiles Verdes, El Guapo, La María Chuchena, El Jarabe Loco, El Fandanguito.</i></p> <p>Sones Huastecos: <i>El gallito</i></p> <p>Sones Tixtlecos: <i>El arrancazacate</i></p> <p>Folklore Latinoamericano: Colombia/Venezuela: <i>El pajarrillo, La Guabina</i></p>	<p>Método Mui Facilissimo de Luis de Briceño: <i>El villano.</i> París, 1626</p> <p>Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz: <i>El Canario</i></p> <p>Códice Saldivar 4 de Santiago de Murcia: <i>Los Ympossibles, El Fandango, Cumbées.</i> México? C.1730</p> <p>Códice Saldivar 2, método de cítara de Sebastián de Aguirre: <i>El Coquí, Bran-Alacrán.</i> México s. XVII</p>	<p>Villancicos y Cantadas Novohispanas: <i>Convidando está la noche, juguete a 4 y guaracha</i> de Juan García de Zéspedes.</p> <p>Música Vocal del Renacimiento español: Cancionero musical de palacio: <i>Tres morillas de Jaen; Rodrigo Martínez</i></p> <p>Música de cámara antigua: Antonio Valente: <i>Gallarda Napolitana</i></p> <p>Diego Ortiz: <i>Recercadas</i></p> <p>Claudio Monteverdi: <i>Lamento della Ninfa</i></p> <p>Girolamo Frescobaldi: <i>Così mi disprezate</i></p> <p>Otros Manuscritos: Obispo Baltasar Jaime Marín Compañón: <i>Códice Martínez Compañón</i>, piezas recogidas en la provincia de Trujillo del Perú, c.1785</p> <p><i>Manuscrito Eleanor Hague, o manuscrito Joseph María García, o Encuadernado de Chalco:</i> contradanzas en estilo francés. México c. 1772</p>

Los instrumentos

Me resulta muy importante hablar de los instrumentos que se usan en la escena barrocha, ya que en sí mismos encierran códigos que hablan de la visión de mundo a la que se aspira. Siguiendo las categorías de Steven Feld (Feld, 1984), me resalta a la vista de cuántas formas hablan por sí solos los instrumentos de una visión de mundo. Los instrumentos pueden ser símbolo de status o de **competencia** tanto en la música antigua, como en el son jarocho y el barrocho, dependiendo del laudero que los haya ejecutado. En la *early music* ha habido corrientes interpretativas que tratan de usar instrumentos “originales” de la época. Cuando este símbolo máximo de status no puede ser alcanzado, especialmente con las guitarras (que a diferencia de los violines, dejan de servir), se acude a réplicas de lo “histórico”. Cuando es un laudero renombrado, ya sea de instrumentos “históricos” o de los jarochos, su



Ilustración 62 Eloy Cruz ejecutando su jarana barroca. Foto: Festival "Los Fundadores" S.L.P. Tomado de su muro de Facebook.

producto adquiere un valor agregado, como de marca (Stradivarius, Henrik Hassenfuss, Tacho Utrera). Por eso mismo, hay distinciones entre los actores desde qué instrumento ejecutan y quién lo ha construido y bajo qué técnicas se usa. Incluso qué cuerdas se le ponen al instrumento. Naturalmente el instrumento es parte indispensable en la categoría de **performance** de Feld. El hecho de que se use la acústica natural de los instrumentos la mayoría de las veces, que no se use micrófonos, el trabajo de ensamble para los conciertos es uno en particular. Por otro lado, el uso del cedro rojo en las jaranas jarochas tiene que ver con el

entorno donde surgieron, ya que abunda dicho material de trabajo. De igual manera resulta paradójico y muy simbólica la exportación de maderas europeas para la construcción de instrumentos históricos europeos. Como propuesta ecológica, artística y epistémica, el maestro laudero Salvador Soto propone hacer dichas réplicas de instrumentos históricos con las maderas locales y métodos de construcción tradicionales (apelando a la laudería popular).

El instrumento más emblemático, a mi modo de ver, de esta escena es la **Jarana Barroca**, híbrido entre la guitarra barroca de cinco órdenes y la jarana jarocho. Digamos que es una guitarra barroca construida al estilo de las jaranas jarochoas escarbadas de una sola pieza de madera (la caja). El maestro **Eloy Cruz**, fundador del ensamble Tembembe-Continuo, (Continuo, 2004), asevera que es el poseedor de la primera “Jarana Barroca” que se mandara hacer “en el mundo, al menos desde el siglo XVIII”, partiendo de su hipótesis consistente en que así se solían hacer algunos instrumentos en el periodo colonial. Como mostré en el primer capítulo, la factura del instrumento fue encargada al laudero y músico jarocho Tacho Utrera (comunicación personal con Cruz). La jarana barroca difiere de la “moderna” en que el diapasón se encuentra al ras de la tapa acústica (a semejanza de la guitarra barroca, práctica vigente en los instrumentos huastecos) y los trastes, en vez de ser metálicos y fijos, son cuerdas atadas del mismo instrumento, que facilitan ciertas precisiones en la afinación y la posibilidad de trabajar con otros temperamentos distintos al “equitemperado” (facilidades características de la guitarra barroca) Este último rubro, retomando las categorías de Feld, habla de un aspecto **teórico** de la música plasmado en la factura del instrumento.

Otro instrumento fruto de la escena es la “jarana de arco”, híbrido entre viola da gamba y jarana, construida, desarrollada e interpretada por Alejandro Loredó Ramírez, parte del ensamble Caña Dulce Caña Brava (Acentos [Sones Jarochos], 2019), quien se inspiró para hacer este instrumento en las diversas tésituras de violas da gamba usuales en el barroco, igual que la diversidad de tésituras de jaranas y requintos, optando él por la afinación del *pardessus de viole* del siglo XVIII francés, por considerarla óptima para tocar son jarocho (De grave a agudo: Sol, Re, La, re, sol).



Ilustración 63 La jarana de arco de Alejandro Loredó Ramírez, músico y laudero. Tomado de su muro de Facebook.

Se agregan otros cordófonos usuales en el son jarocho: jaranas de todos los tamaños, requinto, leona, arpa y contrabajo, más otros pertinentes a la música antigua: tiorba y cítara (Continuo, 2004), viola da gamba o vihuela de arco (Son de Madera, 2004) (Savall, Jordi; Tembembe Ensemble Continuo; Hesperion XXI, 2012), Arpa barroca usada por Bárbara Cerón, Christina Pluhar (L'Arpeggiata & Pluhar, Los Impossibles, 2006) (L'Arpeggiata & Pluhar, Los Pájaros Perdidos, 2012) y por Andrew Lawrence-King (Lawrence-King, 2006) violín barroco (Mare Nostrum, Tabush, & De Carlo, 2010) y clavecín (Son de Madera, 2004) (Son de Madera, 2009). Enrique Barona también usa quinta huapanguera (Villey, 1996) y Leopoldo Novoa usa a veces tiple colombiano (Savall, Jordi; Tembembe Ensemble Continuo; Hesperion XXI, 2012).

En las notas al disco del Grupo Zacamandú (Zacamandú, 1995) se asocian las jaranas con las guitarras barrocas y se agrega el siguiente comentario sobre la instrumentación elegida por el ensamble:

La instrumentación es la tradicional usada en el sur de Veracruz, con las afinaciones antiguas de la jarana y la guitarra de son (cuya raíz inmediata sería la guitarra barroca y la vihuela de mano del siglo XVI), a la cual se han agregado el arpa, el violín, varias percusiones (el pandero de Tlacotalpan, la quijada de burro y una “guacharaca” o güiro) (Zacamandú, 1995).

De la cita anterior destaco el énfasis en lo tradicional y lo antiguo, ya por la instrumentación como por la afinación. Observo una tensión al enunciar que haya una “instrumentación tradicional” en el son jarocho que pareciera implicar estatismo, cuando es frecuente la inclusión de nuevos instrumentos: se usa lo que está a mano y se desarrollan nuevos instrumentos como el *cinco zapotero* de Ramón Gutiérrez, que hibrida una mandolina de *blue grass* con un requinto jarocho en tiempos recientes (a mí me suena inevitablemente a clavecín, al igual que el cuatro puertorriqueño en la grabación de la lloroncita de los Yndios Verdes, vid. Supra.). Por otro lado, en la cita del CD de Zacamandú se dice que “las afinaciones antiguas de la jarana y la guitarra de son” tienen “raíz inmediata” en la guitarra barroca y la vihuela de mano del s. XVI. Ciertamente comparten la interválica en la afinación de sus cuerdas. En ese sentido, ignoro si sólo conocemos afinaciones hegemónicas de la guitarra barroca y la vihuela, pues parece ser que también se veían sujetas a diversidad de templos y *scordaturas*.

Miguel Cicero me señala el parentesco de esta variedad de afinaciones con la “*scordatura*”, técnica empleada en el barroco (y seguro siempre) para variar la afinación de una o más cuerdas de un instrumento con algún fin estético particular (la definición es mía). Estas aseveraciones hablan, no sólo de testimonios históricos, sino de posiciones estéticas y una forma de teorizar esta música en la actualidad. Dentro de las categorías de Feld, estas notas entrarían en el rubro de Valoración y Equidad, ya que son ellos quienes nombran al jarocho como música tradicional y con afinaciones “antiguas”, cuando también son contemporáneas gracias a ellos. Acaso el término antiguo tenga que ver con que se usa menos en general tendiendo a una afinación “Standard”. La desaparición de la **Diversidad. Quizá esa disparidad es el Barrocho**. La búsqueda por epistemes otras.

Un factor que no he considerado hasta ahora es la diversidad de diapasones, si son irrelevantes, o usados, por quiénes y por qué. Para hablar de la variedad de instrumentos

que participan en esta escena, o por lo menos en las grabaciones sonoras que se han producido, hago una enumeración desde cada familia organológica, siguiendo la clasificación de Hornbostel-Sachs, donde conviven instrumentos de la *early music* y del jarocho, junto con los instrumentos surgidos específicamente en la escena mencionados más arriba.

Algunos instrumentos de aliento, no tan frecuentes en esta escena, son la corneta o *cornetto* (Mare Nostrum, Tabush, & De Carlo, 2010) (L'Arpeggiata & Pluhar, 2012), la armónica (Son de Madera, 2009), la flauta de pico (Los Temperamentos, 2014) y el órgano (Lislevand & Ensemble Kapsberger, 2000) e incluso el uso de la trompeta de caracol (como referente ¡prehispánico!) y el bajón, tan usual en Nueva España, en el cd *Missa Mexicana* del Harp Consort (Lawrence-King, 2006).

En cuanto a idiófonos, que es quizá el grupo más heterogéneo del *instrumentarium*, lo más usual conservado del son jarocho es la tarima donde se zapatea, la quijada de burro, el marimbol (que ha quedado ya en el imaginario barrocho lo suficiente como para que en la grabación de Private Music y Pierre Pitzl del Códice Saldívar IV se sustituya con un Kalimba a falta de marimbol (Murcia, 2016)) y otras percusiones “prehispánicas” como huesecillos de fraile, teponaztli (Musica Temprana, 2008), etcétera. No faltan tampoco castañuelas para referir a lo hispano (L'Arpeggiata & Pluhar, 2012).

El único membranófono que identifico usual en el barrocho es la ocurrencia eventual de un el pandero jarocho, como cuando Miguel Cicero deja de acompañar al clave y toca el pandero.

En cuanto a las voces, hay una presencia tanto de estilos de canto “académicos” y “vernáculos” y todos los matices intermedios. De dichas convergencias también es paradigmática la grabación de *El Nuevo Mundo* (Savall, Jordi; Tembembe Ensemble Continuo; Hesperion XXI, 2012) en la que contrastan las voces de los integrantes de la Capella con las de Ada Coronel y Patricio Hidalgo. Así es que el barrocho tiene un espectro sonoro amplio, pero casi siempre oscilando entre los polos de la música antigua y el son tradicional jarocho.

Los actores

Los actores somos todos en varias dimensiones transculturadores sónicos, en tanto que contribuimos a que haya surgido y siga vigente esta “nueva” escena. En nuestra performatividad enunciamos y creamos una realidad. Sería interesante desentrañar qué nos significa asumirnos como herederos de la música colonial, por lo menos a mí me representa un espacio de indagación sobre las tensiones históricas entre ser heredero de los mexicas y de los conquistadores a la vez, tensiones sobre la identidad compleja que involucra la herida colonial, tensiones sobre las prácticas musicales académicas y las tradicionales y de carácter oral. Personalmente me permite indagar en un intersticio que creo necesario mirar y abrazar en aras de sanar esa herida colonial. A continuación presento una lista provisional de algunos de los actores más relevantes o más activos en la escena junto con una breve semblanza o descripción de sus actividades, incompleta dado a que se siguen sumando actores a esta escena. Es también gracias a antropólogos e historiadores, además de músicos que se consolida un discurso que apela a lo antiguo, a lo barroco o a lo novohispano para hablar de son jarocho.

Algunos actores partícipes de la escena barrocha y sus grupos.

Nombre del Grupo	Géneros que interpreta	Nombre de los músicos	Lugar de procedencia	Instrumento que toca en el grupo	Instrumentos que sabe tocar	Actividad	Toca en un grupo diferente al suyo	Formación
Tembebe Ensemble Continuo	Música Antigua, Novohispana, Son Jarocho, Son Tixtleco, Música llanera. Son Barrocho.	Eloy Cruz	CDMX?	Guitarra barroca y jarana barroca, canto	Tiorba, archilaúd, guitarrilla renacentista y Guitarra	Docente de la Facultad de Música de la UNAM	La Fontegara, Los Otros, Hesperion XXI, Bona Fe,	Académica, en México
		Leopoldo Novoa	Colombia	Marimbol, tiple llanero, leona, guacharaca, canto, arpa jarocho y llanera	Jaranas, qué más?	Compositor, docente del Centro Morelense de las Artes.	Los Otros; tocó en Zacamandú, Jordi Savall y Hesperion XXI	Académica. Dónde?
		Enrique Barona	CDMX?	Jaranas jarocho, quinta huapanguera, canto	¿?	Docente de la escuela Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yoliztli	Los Otros, Tocó en Zacamandú Jordi Savall y Hesperion XXI, con Isabelle Villey	UNAM, Facultad de Ciencias. Y música dónde?
		Ada Coronel	Guerrero?	Canto, jaranas, percusiones	¿?	Música tixtleca	Yoloteucani, Jordi Savall y Hesperion XXI	¿?
		Ulises Martínez	Michoacán?	Violín, mosquito	¿?	Músico profesional	¿?	En su familia?

Rzajev: Entre Lloronas e Ympossibles

		Zenén Zeferino Huervo	Jáltipan de Morelos, Veracruz	Versada, canto, jarana	¿?	Músico jarocho	El sonoro Sueño, Jordi Savall y Hesperion XXI	En su familia?
		Patricio Hidalgo Belli	Minatitlán, Veracruz	Jarana, versada, voz, zapateado	Armónica	Músico jarocho	Chuchumbé, Mono Blanco, El Afrojarocho, “El Piano Jarocho”, L’Arpeggiata, Jordi Savall y Hesperion XXI	En su familia?
		Rubí Oseguera	CDMX?	Zapateado		¿?	Septeto de Ramón Gutiérrez, Los Far-santes	
Los Far-sentes	Música Antigua Son jarocho y Barrocho	Miguel Cicero	CDMX	Clavecín	Pandero jarocho, piano	Maestro de clavecín del Conservatorio Nacional de Música y La Facultad de Música de la UNAM	Son de Madera, El afrojarocho, Ramón Gutiérrez Septeto, Settecento Ensemble	Clavecín con Luisa Durón en la UNAM y con Jacques Ogg en La Haya. Pandero jarocho con Varo Silva en Tlaco-talpan.
		Nayeli Acevedo	CDMX?	Soprano	¿?	Música Profesional	¿?	Conservatorio Nacional de Música y ESMUC, Barcelona (Canto barroco)
La disidencia anachronica	Antigua, Tradicional latinoamericana. Barrocho	Emil Rzajev Lomeli	CDMX	Clavecín, jaranas, viola da gamba, voz, dirección	Compositor, piano, órgano, guitarra, violín, flautas	Estudiante de maestría en Etnomusicología en la UNAM	Capilla Virreinal de la Nueva España, Un Ensemble de Raíz, Los cantores del río Churubusco, Mariachi del pobre diablo.	Composición en la Facultad de música de la UNAM. Clavecín con Eunice Padilla, gamba con Gabriela Villa, jarana con Rubén “Pastor” Pérez, son huasteco con Lucas Hernández y Salvador Soto
Caña Dulce Caña Brava	Son Jarocho Barrocho	Alejandro Loredó Ramírez	Guadalajara, Jalisco	Requinto jarocho, jarana de arco	Jarana y qué más?	Laudero y músico de son jarocho	¿?	¿?

Rzajev: Entre Lloronas e Ympossibles

Eblén Macari Ensemble	Jarocho, antiguo y new age? Barrocho	Eblén Macari Graniel	CDMX?	Guitarra de ocho cuerdas, jarana, compositor	¿?	Músico. compositor de música para TV	Tempore	Estudió teoría musical con Pepe Suárez.
		Olga Martínez Ruiz	CDMX?	Clavecín	¿?	Música profesional, chef		Estudió con Luisa Durón (Dura Luisón)
Grupo Segrel	Medieval, Renacentista, Histórica mexicana Barrocho??	Manuel Mejía Armijo	CDMX?	Guitarra barroca, guitarra séptima mexicana, laúd renacentista	Bandurrias, guitarrilla renacentista	Músico profesional		Estudió con Manuel López Ramos?
		Jorge Morenos	Tamaulipas?	Quinta huapanguera, jarana huasteca, versada y voz.	Flauta de pico	Músico profesional	Su propio proyecto.	¿?
		José Pablo Jiménez Henríquez	EDOMEX	Viola da Gamba	Vielle, Kemenché, Morinkhur, Kilkobiz	Músico independiente	Su propio proyecto, Pérxico, Grupo Alharaca	Gamba con Gabriela Villa, Mehdi Moshtag y autodidacta.
		Vladimir Ayala Bendixen	¿?	Fídula	violín	¿vampiro? ¿dandy?	¿?	¿?
		Liamna Pestana	Cuba?	Guitarra barroca, guitarra séptima mexicana	¿?	Música Profesional	¿?	Cuba?
		Casilda Madrazo	CDMX?	Danza y zapateo	¿?	Bailarina profesional	¿?	¿?
		Martín Pérez	¿?	Danza y zapateo	¿?	Bailarín profesional	¿?	¿?
Los temperamentos	Música Antigua / Antigua iberoamericana. Barrocho	Hugo Miguel de Rodas	CDMX?	Guitarra barroca, jarana barroca	Archilaúd, tiorba	Músico profesional	Tiranii Splendori	Estudió guitarra con Eloy Cruz en la FaM UNAM y guitarras antiguas en Friburgo con...
Zacamandú	Son Jarocho (y barrocho?)	Antonio García de León	Jáltipan de Morelos, Veracruz	Jaranas jarocho, voz	¿?	Lingüista, historiador	¿Mono Blanco? Don Arcadio Hidalgo	¿?
		Lucas Hernández Bico	Roma, Italia	Jaranas jarocho, quinta huapanguera y jarana huasteca, voz	Archilaúd, guitarra	Gerente de la estación de música clásica del IMER: Opus 94.5 FM	Los cantores del río Mixcoac	Manuel López Ramos.
		Adriana Cao Romero	CDMX?	Arpa jarocho, voz	Güiro	Odontóloga	Caña Dulce-Caña Brava	Don Pánfilo Valerio, Don Nicolás Sosa
		Claudia (Wendy) Cao Romero	CDMX?	Jaranas jarocho y voz	¿?	¿?	Los Utrera	Don Pánfilo Valerio, Don Esteban Utrera

Rzajev: Entre Lloronas e Ympossibles

		Ernesto Anaya	CDMX?	Violín, Re- quinto y jara- nas	Compositor y arreglista	Músico Pro- fesional	Eugenia León, Lila Downs	¿?
		Pedro García de León						
		Armando Herrera		Jarana, re- quinto	Jarana huas- teca	Econo- mista?	Oficinas de go- bierno en SLP, pro- grama cultural de la Huasteca	¿? UNAM?
		Pedro García Ranz?						
The Harp Consort	Música an- tigua y ba- rocho	Andrew La- wrence- King	Isla de Beara	Arpas históri- cas, Jarana barroca	Órgano, cla- vecín	Músico pro- fesional, di- rector	Hesperión XXI, Paul O'Dette	¿?
Los Otros	Música an- tigua y ba- rocho	Lee San- tana		Guitarra ba- roca, laúd, cítara, tiorba	Guitarra eléc- trica, jarana barroca	Músico pro- fesional	Tem- bembe,	¿?
		Hille Perl		Viola da gamba	Jarana ba- roca	Música pro- fesional	The harp consort	¿?
		Steve Pleyer		Guitarra ba- roca, laúd, tiorba	Jarana ba- roca	Músico pro- fesional		¿?
Son de Madera	Son Jaro- cho	Ramón Gutiérrez	Tres Zapo- tes?	Requinto ja- rocho, cinco zapotero, mandolina, voz, zapa- teado	Compositor, armónica, violín	Músico ja- rocho	El piano jarocho de Claudia Calderón, Ramón Gutiérrez Septeto, Mono Blanco	¿?
		Tereso Vega	Boca de San Miguel?	Jarana ter- cera, voz y zapateado		Músico ja- rocho	Los Vega	¿?
¿?	Música Antigua	Antonio Corona Alcalde	¿?	Laúdes y qui- tarras anti- guas?		Investigador y docente	Ars Nova ¿?	¿?
¿?	Música Antigua y Barrocho	Isabelle Villey	¿?	Guitarra Ba- roca	Laúd	Docente. música pro- fesional	¿?	¿?
Terra Nostra	Música Antigua y Barrocho	Josué Melén- dez	Guatemala?	Corneto y voz	Jarana jaro- cha	Músico pro- fesional	¿?	¿?
L'Arpeg- giata	Música an- tigua, <i>world mu- sic</i> y barro- cha	Christina Pluhar	¿?	Harpas histó- ricas	Tiorba, guita- rra barroca y dirección.	Música pro- fesional	NO	¿?
Hespe- rion XXI	Música an- tigua, <i>world mu- sic</i> y Ba- rocha	Jordi Sa- vall	Cataluña	Viola da gamba, bajo y soprano		Músico pro- fesional, di- rector de en- samble	NO	Basilea?
Grupo Alharaca	Música Medieval	Salvador Soto	Agrícola Oriental, CDMX	Fídula, violín, organetto Ja- ranas barro- cas	Jaranas jaro- chas y huaste- cas	Laudero y restaurador	Los can- tores del río Mix- coac	ENM UNAM, ENCRYM
Los Utrera	Son Jaro- cho	Tacho Utrera	El Hato, Ve- racruz?	Leona, jara- nas jarochas, etc.	Jaranas ba- rrocas	Laudero y músico Ja- rocho	¿?	Don Este- ban Utrera

Como resumen de este capítulo, he nombrado una serie de elementos que atañen a la escena del barroco, tomando como punto de partida las categorías de Steven Feld (Feld, 1984) en su aproximación a la música como fenómeno social, que son competencia, forma, performance, ambiente, teoría, valoración y equidad y me permitieron indagar sobre sus actores, los instrumentos, sus repertorios usuales y sus lugares de recurrencia, como un esbozo que permita discernir sus diferencias con las áreas de música antigua y con el son jarocho, así como subrayar sus similitudes. Esta gradación es porosa y fluctuante, pero nos permite observar cómo el barroco es la suma de gestos de dos escenas que antes no se encontraban y ahora generan nuevas performatividades y realidades musicales. He deseado dar cuenta de los transculturadores que han generado nuevas formas de hacer música, que desde la purificación e hibridación constante de los repertorios y performatividades han generado un espacio nuevo para enunciar su identidad, preferencias y lugar de enunciación.



Ilustración 64 Fuente novohispana con una sirena jaranera. Museo de la Ciudad de México, ex casa de los Condes de Calimaya, del siglo. XVIII, foto del autor.

Conclusiones

“De tarde se me hace triste,
de noche con más razón,
que llorando se me amanece y
llorando se pone el sol”.
(*La lloroncita*)

Así vamos llegando al final de este viaje sonoro. Apunto aquí que llegué al camino del barrocho por desear encontrar dimensiones históricas y perfiles antiguos de uno de los sones que más me cautivan, la lloroncita jarocho. Al haber crecido escuchando grabaciones y charlas que la religaban al imaginario de músicas del pasado, me parecía natural abonar a ese camino e indagar mirando al pasado. Como relaté en la introducción, vi ese camino frustrado al no haber podido encontrar testimonios documentales anteriores al siglo XX que enunciaran lloronas como las que imaginaba. Esta ausencia no quiere decir que no hayan ocurrido esas expresiones musicales, si no que de momento esa investigación resultaba *imposible*, o por lo menos fuera de mi alcance, por el momento.

Allí caí en cuenta que todo el imaginario que me rodeaba era más reciente de lo que concebía en principio y elegí, no sin pesares, que lo que pedía a gritos ser escuchado era el presente. Pude darme cuenta que yo mismo era parte de una escena invisible, muchas veces supeditada a la escena de música antigua, donde se miraba con atrevimiento la coquetería de incluir un son jarocho vivo a la par de músicas históricas.

Esta vuelta de mirada a las músicas vivas como vía de profundización en las pasadas ha generado una derrama fértil de proyectos y enunciados que bien valían la atención de nombrarlos independientemente: la escena barrocha tomaba forma en mis recuerdos, y mi cotidiano se veía invadido por una especie de marcatextos que alumbraba gestos, floreos, arcaísmos, guiños... resonancias. Esa escena barrocha bien pudo haber hablado de otras tantas expresiones musicales que hacen un diálogo entre el pasado y el presente, pero mi contexto inmediato y mi dominio de los códigos pertinentes a la combinatoria jarocho-barroca hicieron obvia una serie de relaciones que aquí he expuesto y he indagado con una profundidad que no se había tocado. Así pues, al inicio de la investigación me guiaron las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se configura la escena musical barrocha?
- ¿Qué es y cómo se configura el son *barrocho*?
- ¿En qué se diferencia del son jarocho?
- ¿Quiénes son los actores que han impulsado y consolidado un discurso que lleva a la barroquización del son jarocho?
- ¿Se puede observar una diferencia en los modos de ejecución del son de la lloroncita a partir de estos encuentros?

De este modo propuse la siguiente hipótesis:

La escena musical del barrocho surge del encuentro entre las escenas de *early music* y la del son jarocho, generando una música híbrida a partir de transculturas sónicas, activando una serie de discursos y prácticas nuevas como fruto del encuentro.

Al aplicarse conceptos, dinámicas y prácticas provenientes de la música antigua al son jarocho y viceversa, se hacen múltiples reestructuraciones del ámbito sonoro y social, dígame transculturas, que generan una nueva escena: la barrocha. La escena se funda en categorías purificadas en torno a lo tradicional, lo histórico, lo original y a lo auténtico, compartidas en algunos ámbitos del son jarocho y en la música antigua.

A menudo una esfera letrada legitima ciertas versiones del barrocho, usadas para articular un nuevo imaginario sobre la música del pasado, legitimándolo y dándole visibilidad; operaciones que impelen una identidad contemporánea-barrocha. Es así como predomina una *barroquización* del son jarocho sobre una *jarochoización* del barroco. Esta última existe a manera de excedente en la escena jarocho, pero no suele formar parte de las expresiones legitimadas por la esfera letrada.

En la escena musical del *barrocho*, los discursos creados por los transculturadores construyen una historia y un imaginario que modifica la *performance* del son jarocho y de la música antigua. Tal es el caso de la interpretación de *la lloroncita*, que es parte medular de este repertorio barrocho y a la cual se adjudica un origen barroco. En la lloroncita existen diferencias de ejecución a partir de su mezcla o hibridación con la música antigua.

Dichas prácticas pueden abarcar desde la instrumentación, los modos de cantar, las coplas cantadas, la presencia o ausencia de baile, su alienación de la fiesta para presentarlo en conciertos o coloquios académicos, etc.

Después de realizar la investigación, como he apuntado en los capítulos, puedo confirmar esta hipótesis. A lo largo de este escrito he mostrado que el son barrocho y su escena musical son producto de la convergencia entre las escenas de música antigua y de son jarocho, mismas que en su encuentro producen gestos, productos, instrumentos, repertorios, performatividades y modos de hacer música nuevos. Al hibridar las premisas del son jarocho con los de la música antigua se reestructuran tanto el ámbito sonoro como el social en una serie de transculturas que devienen en el imaginario y la performatividad de la escena barrocha. En esta escena se enfatizan nociones en torno a lo tradicional, lo histórico, lo original y lo auténtico.

En algunos casos se legitima una versión canónica y purificada del barrocho por algunas instituciones de carácter académico u oficial, restando visibilidad a otros productos no hegemónicos del barrocho. Ambos rubros se han abordado en este trabajo. En estos encuentros se modifica tanto la performática de los sonos jarochos como la de los repertorios antiguos, como es el caso del son de la Lloroncita, de la que encontré seis variantes usadas en el contexto jarocho y dos de las cuales explicitan el universo barrocho. Dicho ejemplo ha

evidenciado una pléyade de expresiones jarocho y barrocho en torno a un mismo son, lo que da luz sobre la riqueza de puntos de vista incluso a partir de un solo son del repertorio estudiado. Dentro del análisis realizado a este caso de estudio he podido observar modificaciones estructurales al son jarocho de la lloroncita, especialmente concernientes al pulso en el que se ejecuta, la instrumentación que se utiliza y el contexto de su presentación. Así mismo se han hecho evidentes diversas piezas de los repertorios históricos con las que se religa la lloroncita en sus diversas formas, como Los Ympossibles y Los Payssanos de Santiago de Murcia, Guárdame las Vacas de Luis de Narváez, La Romanesca de Antonio Valente, la Folía de España y La Passacaglia en Mi menor de Dietrich Buxtehude.

En la tabla de la siguiente página muestro una comparación, a manera de recapitulación, de las diferencias que encuentro entre aspectos relevantes de tres escenas: la jarocho, la barrocho y la de música antigua, observando qué características retoma el barrocho del son jarocho y cuáles de la música antigua. Es de mi interés señalar cómo se desenvuelven las ocasiones performativas, cuál es la formación de los músicos y cómo se interpela al público, entre otros aspectos de su dimensión social.

Diferencias y similitudes generales entre las escenas Jarocho, Barrocha y de Música Antigua

Escena Jarocho	Escena Barrocha	Escena de Música Antigua
1. Aprendizaje dentro de la tradición oral, en fandangos y práctica cotidiana directa con otros músicos	1. Aprendizaje en instituciones especializadas y con sistema escolarizado y aprendizaje dentro de la tradición oral, en fandangos y práctica cotidiana directa con otros músicos	1. Aprendizaje en instituciones especializadas y con sistema escolarizado
2. Música para ejecutar, cantar y bailar colectivamente en fandangos, o para ser escuchada en conciertos.	2. Música para ser escuchada en conciertos. A veces ocurre en fandangos	2. Música para ser escuchada en conciertos.
3. Los instrumentistas suelen cantar	3. Algunos instrumentistas cantan.	3. Los instrumentistas no suelen cantar.
4. Casi siempre involucra baile comunitario.	4. A veces con baile en el escenario.	4. Pocas veces involucra baile, y cuando lo hace éste es de tipo "histórico"
5. Todos pueden participar del fandango, como músicos, bailadores o espectadores, y en general todos participan de la organización. Incluso en los conciertos suele haber tarima para bailar.	5. No involucra participación del público más allá de la escucha	5. No involucra participación del público más allá de la escucha
6. Se utilizan instrumentos propios del son jarocho	6. Se utilizan instrumentos réplica de históricos e instrumentos tradicionales	6. Se utilizan instrumentos réplica de históricos
7. La música no se lee, se improvisa música y versada sobre los sonos en fandango, o se ensayan versiones de concierto por los grupos establecidos.	7. La música se lee de partituras. Algunas veces se prepara versada alusiva a la ocasión y lugar del concierto.	7. La música se lee de partituras. Aunque se aspira a improvisar sobre lo escrito, muchas veces sólo queda en lo teórico.
8. Carácter festivo	8. Carácter académico/festivo	8. Carácter académico
9. Usualmente ocurre en espacios públicos	9. Usualmente ocurre en espacios cerrados	9. Usualmente ocurre en espacios cerrados
10. No se suele pagar un boleto de entrada	10. Se suele pagar un boleto de entrada	10. Se suele pagar un boleto de entrada
11. Repertorio de Sonos Jarochos.	11. Repertorio de música antigua. Compositores canónicos. Fuentes históricas. Música Novohispana. Músicas de transmisión oral. Sonos Jarochos y otras expresiones contemporáneas de música de América Latina.	11. Repertorio de música antigua. Compositores canónicos. Fuentes históricas.

Como primer rubro, puedo diferenciar dos aproximaciones al estudio de la música contrastantes: una de manera escolarizada dentro de una institución académica (con formato de conservatorio) enfática en la música antigua, mientras que la oral de conocimientos y prácticas, es lo más frecuente en la formación de los músicos jarochos. Así, en el barrocho conviven ambas aproximaciones al estudio de la música.

En segundo término, abordo el marco de ejecución de dichas músicas: en el son jarocho existe el ritual del fandango, que no es un concierto, sino una fiesta en la que todos pueden participar, sumándose al hacer música, baile o desde una escucha no necesariamente limitada a un asiento, muy distinta a la de un concierto de música antigua. En el barrocho eventualmente ocurren fandangos con tintes barrochos que responden a una lógica de fiesta

y no de concierto. (Como anécdota personal puedo narrar el desconcierto del Grupo Segrel una vez que me subí a voluntad al escenario a echar glosas con mi gamba en una pieza que ellos habían ensayado sin mí).

En tercer orden, noto que quienes ejecutan instrumentos musicales en el son jarocho, son los mismos que cantan (e incluso zapatean), muchas veces simultáneamente, mientras que en la música antigua la sobre-especialización de los instrumentistas a menudo excluye la posibilidad de cantar en un concierto simultáneamente al tocar: generalmente no se acompañan a sí mismos el canto. En el caso del barrocho, se hibridan estas prácticas. Los mismos instrumentistas cantan, bailan, declaman décimas e interactúan con el público de los conciertos en una manera más holgada, afín al espíritu festivo de un fandango.

En cuarto lugar, ahondo en el elemento del baile, que es fundamental en el fandango jarocho. Sólo se prescinde de éste en algunos conciertos de son jarocho donde no hay espacio para una tarima, o incluso el grupo de son mismo no baila en el concierto, pero esto es muy poco frecuente. En la música antigua, no es muy común que haya danza en los conciertos, a menos que sea un proyecto específico que involucre danzas históricas, o que sea una propuesta coreográfica nueva (más bien perteneciente a la escena de danza contemporánea). En el barrocho la danza está presente con modos híbridos, que mezclan la danza jarocho, las danzas históricas, baile flamenco y a menudo todo sobre una tarima en el escenario.

A menudo en los conciertos de son jarocho, se incorpora una tarima (elemento que se retoma de la fiesta fandango) para que los asistentes también puedan participar bailando, cosa que no ocurre en los conciertos de música antigua o barrocho. En éstos últimos la presencia de baile está acotada en los conciertos a lo previamente acordado por el ensamble.

Como quinto rasgo, sobre otros asistentes que no necesariamente ejecutan los instrumentos: la participación comunitaria, desde múltiples dinámicas de organización y convivencia, es fundamental en el mundo fandanguero jarocho, mientras que en el barrocho y en la música antigua la gente no se para a bailar en los conciertos (aunque muchas veces yo me he quedado con las ganas de bailar), ni cantan desde su asiento: se limitan a escuchar y a aplaudir cuando es oportuno durante los conciertos, un comportamiento de público sumamente acotado. En general todo el aparato organizativo de los conciertos lo gestiona gente de un equipo especializado en producción.

La sexta diferencia es relativa a los instrumentos musicales empleados. Si bien el son jarocho utiliza normalmente instrumentos característicos específicamente llamados “jarochos” (jarana jarocho, pandero jarocho, requinto jarocho) y otros más (marimbol, violín, leona, mosquito), en la música antigua se busca usar réplicas históricas o instrumentos originales, cuando es posible, acordes a la época en la que fue compuesta la música (la antítesis anacrónica sería tocar a Bach en saxofón). El barrocho nuevamente es una *hybris* en la que conviven instrumentos de ambas escenas, e incluso se modifican algunos para amalgamarse, como es el caso de la “jarana barroca” de la que hablo en el apartado de instrumentos (hay guitarras barrocas que quieren ser jaranas jarochas, y hay jaranas jarochas que quieren ser guitarras barrocas, además). Son algunos de los medios expresivos más allá de la forma musical per se.

Una séptima diferencia es que en el son jarocho la música no se interpreta con partituras, sino que los sones se transmiten de manera oral y cada interpretación será única, ya que la versada no es fija y se puede ir alargando la duración, o modificando el carácter según sea el ánimo del fandango. En el formato de concierto de son jarocho, los sones sí suelen ser

“arreglados” en los ensayos del grupo consolidado. En la música antigua es muy frecuente que todas las ejecuciones provengan de una partitura; aunque se enuncie que hay muchas referencias de que la improvisación sería parte de una ejecución históricamente informada, no son muchos los músicos que lo llevan a la práctica.

Un octavo aspecto puede ser el carácter de los conciertos, ya que el barrocho retoma el espíritu festivo del jarocho y confiere una óptica más “amigable” al repertorio antiguo, frente al “academicismo y seriedad” de la música antigua heredada de la etiqueta de conciertos de música clásica.

La novena distinción y la décima van de la mano. El fandango jarocho suele ser abierto a la comunidad, al igual que muchos de los conciertos de son jarocho que ocurren en plazas públicas y foros al aire libre, sin excluir la ocurrencia de algunos de ellos dentro de teatros (para los espacios abiertos grandes, en los conciertos se usan micrófonos y bocinas). En el barrocho y en la música antigua tiende a preferirse una acústica natural, sin amplificación y a menudo se paga un boleto para asistir a ellos.

Como undécimo término, el repertorio del barrocho es híbrido en tanto que mezcla músicas de transmisión oral con las de transmisión escrita históricas.

Gracias a estos elementos puedo enunciar la siguiente tesis:

Tesis

La escena musical del barrocho surge del encuentro entre las escenas de música antigua y la del son jarocho, generando una música híbrida a partir de transculturaciones sónicas, activando una serie de discursos y prácticas nuevas como fruto del encuentro. Al aplicarse conceptos, dinámicas y prácticas provenientes tanto de la música antigua al son jarocho como lo inverso, se hacen múltiples reestructuraciones del ámbito sonoro y social, dígame transculturaciones, que generan esta nueva escena: la barrocha.

La escena se funda en categorías purificadas en torno a lo tradicional, lo histórico, lo original y a lo auténtico, compartidas en algunos ámbitos del son jarocho y en la música antigua, pero a su vez genera campo fértil para la experimentación, variación e inventiva sobre los repertorios musicales abordados, como se explicita en el caso de la lloroncita.

A menudo una esfera letrada legitima ciertas versiones del barrocho, usadas para articular un nuevo imaginario sobre la música del pasado, legitimándolo y dándole visibilidad; operaciones que impelen una identidad contemporánea-barrocha, o novo-novohispana. Al mismo tiempo, una esfera de actores del son jarocho considerados de gran competencia, legitiman al son barrocho por su presencia y participación en este tipo de expresiones.

Es así como ocurre tanto una *barroquización* del son jarocho como una *jarochoización* del barroco. Esta última ocurre como alternativa de aproximación a los códigos legitimados por las esferas letradas, flexibilizando prácticas sonoras y permitiendo que accedan a otros públicos. Así las dinámicas de interacción ocurren de manera equivalente, aunque las que provienen de la música antigua

sean más visibles, frente a las provenientes del son jarocho, que ha sido una música, en ocasiones, subalternizada.

En la escena musical del *barrocho*, los discursos creados por los transculturadores construyen una historia y un imaginario que modifica la *performance* del son jarocho y también la de la música antigua. Tal es el caso de la interpretación del son de *la lloroncita*, que, a la par de tener múltiples variantes en universo musical jarocho (seis abordadas en esta tesis), es parte medular del repertorio barrocho y a la cual se adjudica un origen barroco. En la lloroncita existen diferencias explícitas de ejecución a partir de su hibridación con la música antigua: cambios en la instrumentación, los modos de cantar, las coplas cantadas, el diapason elegido por los intérpretes, el pulso al que se ejecuta, la versión que se ejecuta y la religación con piezas de los repertorios antiguos.

Los aportes de esta tesis conllevan los 36 ejemplos analizados y consignados correspondientes a lloroncitas jarocho que comprenden un periodo de 1914 a 2021, mismos de los que constan algunas transcripciones musicales de los ejemplos más relevantes, la transcripción de sus versadas y modos de cantar, la descripción de su instrumentación, tonalidades y rasgos armónicos característicos. A este respecto destaca la evidencia de la transformación concerniente al pulso de ejecución de las lloroncitas que se ha alentado enfáticamente en su contacto con el imaginario barrocho en los últimos años.

El principal aporte de esta tesis radica en ser el primer trabajo que enuncia una escena barrocha y sus rasgos característicos, así como las transformaciones que ha conllevado su configuración con respecto de las escenas de música antigua y son jarocho aisladas.

Esta tesis cuenta con el invaluable testimonio de 20 actores y actrices entrevistados ex profeso tanto del ámbito de músicas antiguas como de las tradicionales, más una serie de conversaciones informales con los mismos que han sido posibles en mi cualidad de actor tanto del mundo de la música antigua como partícipe del son jarocho. Esta doble cualidad me ha facultado analizar los procesos musicales llevados a cabo para amalgamar y encarnar el barrocho en el ámbito sonoro.

Como frentes abiertos a la investigación quedarán los casos que permitan religar a nivel histórico las lloroncitas con otros repertorios del pasado y con músicas de otras latitudes y tradiciones. También queda abierto un estudio del campo semántico de la llorona, Cihuacóatl, La Cihuatoya, Melusina, la mujer, la ninfa como ser de agua, serpiente, madre y muerte desde una óptica de cosmovisión.

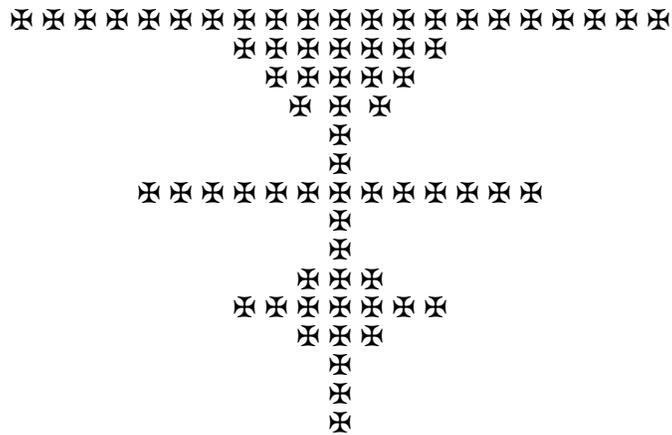
A partir de esta pluralidad de versiones sobre la lloroncita he dado cuenta de un fenómeno vivo y rico en el que la llamada tradición y lo histórico se reinventan a cada instante a través del diálogo entre presente y pasado, permitiendo desdibujar las fronteras entre músicas callejeras y músicas eruditas, hibridando concierto y fandango, haciendo vivir a las piezas de museo, infundiendo vida a la comunidad, al son, al barroco, y ante todo, al diálogo.

Coyoacán, Ciudad de México, 6 de Febrero de 2023



Colofón

Se terminó de escribir esta tesis después de una pandemia, tres mudanzas, varios litros de mezcal, muchas horas de conversaciones entrañables, muchas horas de música escuchada, muchas horas de música hecha, desvelos, catarros, ropa lavada y planchada, nuevos guisos aprendidos, viajes, amistades, muchos atardeceres en la azotea, un par de cuerdas desafinadas y muchos libros adquiridos y hojeados. La tipografía es la Espinoza Nova Pro, inspirada en el tipógrafo e impresor novohispano Antonio de Espinoza y en el trabajo del Taller Martín Pescador, que con su poesía visual han dotado a los textos del son jarocho de un barroquismo exquisito y de un papel de los mejores gramajes. Así es como mis deseos de encontrar en alguna librería de viejo un Códex Rzajev 1, emulando la anécdota de Saldívar, me han hecho llenarme de libros, amigos y coplas aprendidas. Sigo sin encontrar ese manuscrito. Buscaba a esa Llorona del siglo XVIII pero me encontré a mí mismo en el camino. En Coyoacán, Ciudad de México, 6 de Febrero de 2023. Gracias al Tao y a Santiago de Murcia, a quienes me encomendé para llegar a buen término. ¡Viva el barrocho!



Bibliografía

- Alegre González, L. (2005). *El Vinuete: Música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua en San Luis Potosí*. Ciudad de México: UNAM, Escuela Nacional de Música. Tesis de Licenciatura.
- Araújo, S., & Cambria, V. (2013). Sound praxis, poverty, and social participation: Perspectives from a collaborative study in Rio de Janeiro. *Yearbook for Traditional Music* 45, 28-42.
- Ariles (2008). Ariles Son Jarocho. Ciudad de México: Producciones Orco, México Sonoro.
- Baqueiro Fóster, G. (14 de 11 de 1948). La Sandunga sin arcano III. *El Nacional*, pág. 10.
- Baqueiro Fóster, G. (1948, 14 de noviembre). *La Sandunga sin arcano III*. México: El Nacional, Suplemento.
- Baqueiro Fóster, G. (21 de 5 de 1950). Este era un Sonecito... *El Nacional*, pág. 10.
- Baqueiro Fóster, G. (1950, 21 de mayo.). *Este era un Sonecito...* México: Suplemento dominical de El Nacional.
- Baqueiro Fóster, G. (19 de 8 de 1951). El Fandango es Español, no Mexicano. *El Nacional*.
- Barona Cárdenas, E. (23 de 12 de 2020). Entrevista sobre barrocho. Enrique Barona Cárdenas. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Bauman, R., & Briggs, C. L. (2003). *Voices of modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*. New York: Cambridge University Press.
- Botton-Burlá, F. (1992). Las coplas de "La Llorona". En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* (págs. 551-572). México, D.F.: Colegio de México.
- Botton-Burlá, F. (1992). *Las coplas de "La Llorona"*, En "*Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*". México, D.F.: Colegio de México.
- Briceño, L. d. (1626). *Método Mui Facilísimo para aprender a tocar la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard.
- Calderón, C. (2011). Piano Xarocho. Fundación Arpamerica.
- Cajigas Langner, A. (1961). *El Folklor musical del Istmo de Tehuantepec*. México D.F.: Imprenta Manuel León Sánchez, S.L.C.
- Camacho Díaz, G. (2007). *La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca. En A. B. Pérez Castro, "Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca" (págs. 166-180)*. México: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- Camacho Díaz, G. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México* (págs. 25-38). México: Culturas Populares de México.
- Camacho Díaz, G. (5 de Marzo de 2021). Entrevista sobre barrocho. (E. Rzajev Lomelí, Entrevistador)
- Camastra, C. (-P. (2020). *Amapolas*. Tacámbaro: Taller Martín Pescador.
- Caña Dulce y Caña Brava (2019). Acentos [Sones Jarochos]. Difusora del Folklore, SA.
- Cao-Romero, A. (21 de 01 de 2021). Entrevista a Adriana Cao- Romero. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Cicero Olivares, M. Á. (11 de 11 de 2020). Entrevista a Miguel Cicero sobre Barrocho. (E. R. Lomelí, Entrevistador)

- Constantinople, Gutiérrez, J. Á., & Islas, T. d. (2007). Terra Nostra. Québec, Canadá: ATMA Classique.
- Continuo, E. (2004). *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco del son jarocho* (CD). Ciudad de México: Urtext Digital Classics.
- Corona Alcalde, A. (Spring de 1995). The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque. *Ars Musica Denver*, 7(2), 39-68.
- Corona Alcalde, A. (1996). La guitarra en el México barroco (Notas al CD homónimo de Isabelle Villey). México.
- Corona Alcalde, A. (29 de 1 de 2021). Entrevista a Antono Corona sobre Barrocho. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Cruz Figueroa, J. (1994). La lloroncita. Tlacotalpan, Veracruz, México.
- Cruz Soto, E. (23 de 11 de 2020). Entrevista con Eloy Cruz sobre Barrocho. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Cruz, E. (1993). *La casa de los once muertos. Historia y repertorio de la guitarra*. México: UNAM; Escuela Nacional de Música.
- Cultura UNAM. (3 de 12 de 2012). *Ensamble Tierra Mestiza en la Sala Carlos Chávez*. Obtenido de Cultura UNAM: <http://www.saladeprensacdc.unam.mx/index.php/direccion-de-musica/item/1560-ensamble-tierra-mestiza-en-la-sala-carlos-chavez>
- De Narváez, L. (1538). *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*. Valladolid.
- Diccionario de Autoridades*. (1739). Madrid: Real Academia Española.
- El Ingenio, S. C. (29 de 5 de 2020). Obtenido de Enrique Barona en el Ingenio: <http://www.elingenio.org.mx/m/index.html%3Fp=5091.html>
- Eblén Macari, E. (2011). De Beirut a Cosamaloapan. Ciudad de México, México: Edición del autor.
- Enríquez, L. (2012). Gustav Leonhardt (s'Graveland, 1928-Ámsterdam, 2012). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXIV(101), 203-209.
- Ensemble Mare Nostrum, De Carlo, A., & Tabush, N. (2012). Nueva España. Roma/Paris: Alpha; Outhere Music.
- Feld, S. (Septiembre de 1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, 28(3), 383-409.
- Fernández Rueda, L. C. (2018). *"Los olvidados": El sistema musical campesino de San Vicente de Chucurí. Tesis de Doctorado*. Ciudad de México: UNAM.
- Fiorentino, G. (2013). *"Folía" El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Frenk, M. (. (1975). *Cancionero Folklórico de México (5 tomos)*. Mexico D.F.: El Colegio de México.
- García de León Griego, A. (2002). *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Mexico D.F.: Siglo XXI editores, s.a. de c.v.
- García de León, A. (2016). *El mar de los deseos: El caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García de León, A. (21 de 12 de 2020). Entrevista sobre Barrocho - ENT013. (E. Rzajev Lomelí, Entrevistador)
- García de León, A. (29 de 5 de 2021). Mensaje (Facebook Messenger) sobre Lloroncita en Radio Educación.

- García de León, A., & Rumazo, L. (2006). *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA; IVEC; Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- Guber, R. (2015). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Gutiérrez Hernández, R. (26 de 1 de 2021). Entrevista con Ramón Gutiérrez sobre Barrocho. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Gutiérrez Silva, G. (27 de 1 de 2021). Entrevista sobre Barrocho. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Guzmán Bravo, J. A. (2013). *Los órganos gemelos de la Catedral Metropolitana de México*. México: Escuela Nacional de Música, UNAM.
- Hellmer, R. (. (1958). *Folklore Mexicano Vol. II Antología del Son Jarocho*. , . México: Coedición Musart.
- Hermes, Grupo; Hinojosa, Carlos. (1993). *México, Música Colonial*. Cuernavaca, Morelos: Luzam.
- Hernández Jaramillo, J. M. (2017). *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (Siglos XVIII a XXI)*. Ciudad de México: UNAM, Facultad de Música, Tesis de Doctorado.
- Hernández Jaramillo, J. M., & Reyes Zúñiga, L. (2018). El soncito del churripampli. Un acercamiento a las prácticas musicales de las clases subalternas de finales del periodo colonial. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos, Instituto Complutense de Ciencias Musicales* (págs. 329-354). Madrid.
- Hernández Salgar, Ó. (Otoño/Invierno de 2007). Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270.
- Hidalgo Belli, P. (22 de 1 de 2021). Entrevista sobre Barrocho. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Hidalgo, A. (1979). Entrevista realizada en los estudios de Radio Educación en la ciudad de México, a mediados de 1979. (A. García de León, Entrevistador) Consultado en: <https://www.lamantaylaraya.org/?p=375>.
- Hurtado, S. (30 de 06 de 2021). *El género musical folclórico México-Latino-Andino*. Obtenido de atiempo.mx: <https://www.atiempo.mx/destacadas/el-genero-musical-folclorico-mexico-latino-andino/>
- INAH. (1969). Sones de Veracruz. *Testimonio Musical de México - N° 6*. INAH.
- José Ángel Gutiérrez; Teresita de Jesús Islas; Salvador "Negro" Ojeda (2006). Unión/Lloroncita. De *The Roses (Dedicated to the Memory of Concha Michel and Tina Modoty*. Winter & Winter.
- Karam, T. (Enero-Junio de 2014). Notas para pensar la "nueva canción" mexicana. De 2Los Folkloristas" a Alejandro Filio. *Humania del Sur*(año 9, número 16), 27.39.
- L.O.C. (s.f.). *Library of Congress*. Obtenido de Felix Mendelssohn: Reviving the Works of J.S. Bach.: <https://www.loc.gov/item/ihas.200156436/>
- L'Arpeggiata, & Pluhar, C. (2006). *Los Impossibles*. Naïve.
- L'Arpeggiata, & Pluhar, C. (2012). *Los Pájaros Perdidos*. Erato.
- Carpentier, A. (1975). *Concierto Barroco*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Lawrence-King, A. &. (2006). *Missa Mexicana*. Harmonía Mundi.
- Lawson, C., & Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press.

- León Portilla, M. (1989). *Historia documental de México*. México: UNAM.
- Lévi-Strauss, C. (2015 [1968]). *Mitológicas 1; Lo crudo y lo cocido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lislevand, R., & Ensemble Kapsberger (2000). Santiago de Murcia: Codex N°4. Naïve.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- López Cano, R. (2012). *Música y Retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- Loredo Ramírez, A. (21 de 12 de 2020). Entrevista sobre barrocho a Alejandro Loredo. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Los Otros, & Friends (2008). La HaCha. Comunidad Europea: Deutsche Harmonia Mundi.
- Los Temperamentos (2014). De la Conquista y otros Demonios. La Tirana SL (Lindoro).
- Magis, C. H. (1969). *La Lírica Popular Contemporánea: España, México, Argentina*. México D. F. : El Colegio de México.
- Mare Nostrum, Tabush, N., & De Carlo, A. (2010). Nueva España [Grabado por A. d. Carlo]. Alpha Productions.
- Marín López, J. (2016). Performatividades Folklorizadas: Visiones Europeas de las Músicas Coloniales. *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, nº1, 291-310.
- Michel, M. (2021). *EARLY MUSIC AND LATIN AMERICA: TRANS-HISTORICAL VIEWS ON THE COLONIALITY OF SOUND*. Santa Cruz: University of California Santa Cruz.
- Monteverdi, C. (1638). *Madrigali Gverrieri, et Amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo chi saranno per brevi Episodii frà cantarsi senza gesto. Libro Ottavo*. Venecia: Alessandro Vicenti.
- Morales Abril, O. A. (2021). *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: Una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad (Tesis doctoral)*. Ciudad de México: UNAM.
- Murcia, S. d. (1995). "Códice Saldívar No. 4", Edited by Craig H. Russell. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Murcia, S. d. (2016). Cifras Seleccionadas de guitarra [Grabado por P. & Pitzl]. Accent.
- Musica Temprana (2008). *Avecillas Sonoras: Villancicos from 18th century Latin America*. Coda BVBA.
- Ochoa Gautier, A. M. (2012). Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. En J. (. Sterne, *The Sound Studies Reader* (págs. 288-404). Oxon: Routledge.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ochoa, A. M. (2005). García Márquez, macondismo, and the soundscapes of vallenato. *Popular Music (2005) Volume 24/2*, 207-222.
- O'Gorman, E. (2010). *La invención de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Orozco, G. (1946). *Tradiciones y Leyendas del Istmo de Tehuantepec*. México: Revista Musical Mexicana.
- Palafox Méndez, A. Z. (26 de Abril de 2020). *Cultura Tradicional*. Obtenido de <http://www.culturatradicional.org/musica/jarocho/HELLMER%20-%2007%20-%20La%20lloroncita.mp3>

- Pan de Jarabe (2015). *Al compás de los afectos: los sonidos del barroco novohispano del siglo XVIII*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco.
- Pascoe, J. (2019). *La Mona*. Xalapa-Enríquez, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Pascoe, J. (2019 (segunda edición, corregida)). *La Mona*. Xalapa-Enríquez, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Pérez Monfort, R. (1996). *Tlacotalpan: La Virgen de la Candelaria y los sones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Monfort, R. (2000). Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco. En R. Pérez Monfort, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos* (págs. 117-149). Ciudad de México: Centro de Investigación en Humanidades del Estado de Morelos; Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Pérez, R. ". (31 de 12 de 2022). Mensajes sobre Barrocho. (E. Rzajev Lomelí, Entrevistador)
- Prieto Dorantes, L. (2009). *El son jarocho y sus actores: identidad y cambio en las prácticas. Tesis de Licenciatura*. Ciudad de México: UNAM.
- Rama, Á. (1998 [1984]). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Reboloso, L. (17 de 12 de 2020). Entrevista a Laura Reboloso sobre Barrocho. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Reyes Zúñiga, L. (2011). *La Petenera en México: Hacia un sistema de transformaciones*. Ciudad de México: UNAM, Escuela Nacional de Música, Tesis de Maestría.
- Reyes Zúñiga, L. (2015). *Las Malagueñas del siglo XIX en España y México: Historia y Sistema Musical*. México D.F.: UNAM, Facultad de Música.
- Russell, C. H. (1995). *Santiago de Murcia's "Códice Saldivar No. 4", A treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico. Edited by Craig H. Russell; Volume 1: Commentary*. Chicago: University of Illinois Press.
- Schafer, M. (1969). *The new soundscape, a handbook for the modern music teacher*. New York: Associated Music Publishers.
- Salinas, F. (1577). *De Musica Libri Septem*. Salamanca.
- Santamaría, F. J. (1952). *Antología Folklórica y Musical de Tabasco. Arreglo y estudio musical de Gerónimo Baqueiro Fóster*. Villahermosa, Tabasco: Publicaciones del Gobierno del Estado de Tabasco.
- Sanz, G. (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española...* Zaragoza.
- Savall, Jordi; Tembembe Ensemble Continuo; Hešperion XXI (2012). *El nuevo mundo: folías criollas*. Alia Vox.
- Segrel, G. (7 de julio de 2011). *Youtube*. Recuperado el junio de 2020, de Fandango de la Independencia. Grupo Segrel: https://www.youtube.com/watch?v=NzJFRUOT6_Y
- Segrel, G. (2013). *Un Sarao en Chalco: Manuscrito de Joseph María García, Año 1772*. México: CONACULTA, INBA.
- Son de Madera (2004). *Las Orquestas del Día*. México D.F.
- Son de Madera (2009). *Son de Mi Tierra*. Smithsonian Folkways.
- Straw, W. (Automne de 2004). *Cultural Scenes. Loisir et Société*, 27(2), 411-422.
- Tembembe. (29 de Mayo de 2020). Obtenido de http://www.tembembe.org/curriculum/enrique_barona.pdf

- Tembembe.org. (29 de Mayo de 2020). Obtenido de http://www.tembembe.org/curriculum/enrique_barona.pdf
- Tierra Mestiza, E. (2008). *Las Idas y Las Vueltas*. México: Fonarte Latino.
- Tierra Mestiza, E. (2012). *Folía y Son*. Fonarte Latino.
- Urgellés, A. (ca. 1870). *Álbum de Baile para piano*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.
- Utrera, T. y. (31 de 1 de 2021). Entrevista sobre Barrocho. (E. R. Lomelí, Entrevistador)
- Vera, A. (May de 2007). Santiago de Murcia's Cifras Selectas de Guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar. *Early Music*, 251-270.
- Vera, A. (2008). Santiago de Murcia (1673–1739): new contributions on his life and works. *Early Music, Vol 36 No 4*, 597–608.
- Villey, I. (. (1996). La guitarra en el México barroco (ca.1732), Obras provinientes del Códice Saldivar IV. México: Quindecim Recordings.
- Wagner, M. L. (Abril-Junio de 1927). Algunas apuntaciones sobre el folklore mexicano. *The Journal of American Folklore*, 40(156), 105-143.
- XEEP-Radio-Educación (Notas de Ricardo Pérez Monfort). (1994). *Encuentro de Jaraneros Vol. 4*. México D.F.: Ediciones Pentagrama.
- Zacamandú (1995). *La Lloroncita, en Antiguos Sones Jarochos* (CD). México D.F.

Un meme de regalo que sintetiza mi sentir por el barrocho



Ilustración 65 Bendito internet. Hallado en Instagram. 2 de diciembre de 2021. Violin Memes. "No lloro, nomás me acuerdo" Otro título posible sería "Emil escuchando los Ympossibles"

Ilustraciones contenidas en la tesis

Ilustración 1 Portada y contraportada del CD La guitarra en el México barroco. 1996	72
Ilustración 2 Portada de Antiguos Sonos Jarochos del Grupo Zacamandú.....	76
Ilustración 3 Portada del CD Antiguos sonos jarochos del Grupo Zacamandú	77
Ilustración 4 "El espíritu barroco del son jarocho" Conviven en la portada del disco una guitarra barroca y una jarana jarocha.....	78
Ilustración 5 Cartel de concierto. Tembembe en el Museo de Culturas Populares, Coyoacán, CDMX, 2013	79
Ilustración 6 Portada del CD El Nuevo Mundo, CD de Alia Vox. Savall y Tembembe juntos.	84
Ilustración 7 Programa de mano, concierto 29 de Octubre, 2019, Capilla Gótica del Centro Cultural Helénico, CDMX	86
Ilustración 8 Rosetón de una jarana abarrocada hecha por Andrés Flores. "Al gusto del cliente... Tiburones Rojos de Veracruz". Captura de Instagram, muro de Andrés Flores.	89
Ilustración 9 Llorona de Veracruz transcrita por Max L. Wagner.....	94
Ilustración 10 Llorons de Wagner, armonizada con el modelo 1	95
Ilustración 11 Patrón armónico de Lloroncita de Tlacotalpan.....	97
Ilustración 12 La Lloroncita. Pedro Alfonso Vidaña.....	98
Ilustración 13 Excepción armónica Pedro Alfonso Vidaña	99
Ilustración 14 Afinación de jarana jarocha por primera menor.....	99
Ilustración 15 Patrón Armónico La Llorona Jarocha - Nicolás Sosa	102
Ilustración 16 La llorona jarocha. Nicolás Sosa. Para arpa.	103

Ilustración 17 Lloroncita en Radio Educación, Arcadio Hidalgo y Antonio García de Leon (1)	104
Ilustración 18 Lloroncita en Radio Educación, Arcadio Hidalgo y Antonio García de Leon (2)	105
Ilustración 19 Afinación de jarana jarocha "Por Dos"	110
Ilustración 20 Tío Arcadio y Toño allá por 1970 [?]	110
Ilustración 21 El grupo Zacamandú allá por 1991. Foto recuperada del muro de Facebook de Antonio García de León. Aparecen de izq a der Leopoldo Novoa, Lucas Hernández Bico, Adriana y Wendy Cao-Romero, Pedro Arcadio García de León, Armando Herrera, Francisco García Ranz, Antonio García de León y una jaranera a identificarse. Falta Ernesto Anaya.	111
Ilustración 22 Lloroncita del Grupo Zacamandú (1)	112
Ilustración 23 Lloroncita del Grupo Zacamandú (2)	113
Ilustración 24 Armonía de la Lloroncita del Grupo Zacamandú	114
Ilustración 25 Figura melódica del Contrabajo de Don Fallo Figueroa. Lloroncita Grupo Siquisirí	118
Ilustración 26 Lloroncita Grupo Siquisirí. Primer verso y primer estribillo.	119
Ilustración 27 Patrón armónico de los Ympossibles	122
Ilustración 28 Códice Saldívar 4. Ff 12v-13r.....	123
Ilustración 29 Códice Saldívar 4. Ff 13v-14r.....	124
Ilustración 30 Transcripción de Los Ympossibles por E.R.L. (1).....	125
Ilustración 31 Transcripción de Los Ympossibles por E.R.L. (2).....	126
Ilustración 32 Lloroncita Ensamble Continuo Copla 1.....	132
Ilustración 33 Lloroncita Ensamble Continuo Estribillo 1	133
Ilustración 34 Lloroncita Ensamble Continuo Coplas 2a y 2b entreveradas.....	134

Ilustración 35 Lloroncita Ensamble Continuo Eñtribillo 2	135
Ilustración 36 Lloroncita de L'Arpeggiata.....	137
Ilustración 37 Patrón Armónico de Paysonos-Lloroncita. Constantinople y Al Golpe del Guatimé.....	139
Ilustración 38 Armonía: Payssanos de Santiago de Murcia	140
Ilustración 39 Primera copla de Paysonos-Lloroncita	141
Ilustración 40 Los instrumentos de Al Golpe del Guatimé son los más Barrochos. José Ángel Gutiérrez, Teresita de Jesús Islas y su hijo Enrique Gutiérrez Islas con los instrumentos hechos por el maestro laudero Edson Roca en Tlacotalpan. Fotografía tomada del muro de Facebook de Teresita de Jesús Islas.	143
Ilustración 41 Melodía Guárdame las Vacas.....	144
Ilustración 42 Incipit de la 1ra Diferencia. Guárdame las Vacas de Luys de Narváez.....	145
Ilustración 43 Lloroncita Ariles Copla 1 y Eñtribillo 1.....	146
Ilustración 44 Los Imposibles-Lloroncita de Mare Nostrum.....	149
Ilustración 45 Transición de Lloroncita a Buxtehude de Los Temperamentos.....	156
Ilustración 46 Modelo de la Folía por E.R.L.	158
Ilustración 47, Llorona de Wagner con armonización del modelo 2 (Boca San Miguel).166	
Ilustración 48 Patrón armónico de Lloroncita del modelo Boca de San Miguel.....	167
Ilustración 49 Lloroncita de Son de Madera. Ramón Gutiérrez Hernández.....	171
50 Dance de las Hachas tablatura del rasgueo. Gaspar Sanz, Zaragoza 1674.....	173
51. Interior del disco de los Utrera: Wendy toca jarana barroca.....	176
Ilustración 52 Llorona de Los Vega (1)	180
Ilustración 53 Llorona de Los Vega (2)	181
Ilustración 54 Jaranita barrocha con rosetón y bigotes. Hecha por Andrés Flores. Tomado de su muro de Instagram.	184

Ilustración 55 Patrón armónico de la lloroncita de Patricio Hidalgo y El Afrojarocho	185
Ilustración 56 Modelo 3: Llorona de Boca del Río. Patrón Armónico.	188
Ilustración 57 Llorona Boqueña - Ramón Gutiérrez Hernández.....	191
Ilustración 58 Patrón armónico del modelo 4. Llorona de Tuxtepec.	192
Ilustración 59 ¡Modelo 5! de Playa Vicente. Sus patrones armónicos.	198
Ilustración 60 Pág 348 del De Musica Libri Septem de Francisco Salinas (1577)	216
Ilustración 61 Otra vez Los Ympossibles, Códice Saldívar No.4, f.12v. Nótese la exquisita caligrafía de Santiago de Murcia.	225
Ilustración 62 Eloy Cruz ejecutando su jarana barroca. Foto: Festival "Los Fundadores" S.L.P. Tomado de su muro de Facebook.....	227
Ilustración 63 La jarana de arco de Alejandro Loredó Ramírez, músico y laudero. Tomado de su muro de Facebook.....	228
Ilustración 64 Fuente novohispana con una sirena jaranera. Museo de la Ciudad de México, ex casa de los Condes de Calimaya, del siglo. XVIII, foto del autor.....	235
Ilustración 65 Bendito internet. Hallado en Instagram. 2 de diciembre de 2021. Violin Memes. “No lloro, nomás me acuerdo” Otro título posible sería “Emil escuchando los Ympossibles”	250