

Diálogos de Campo

[AÑO II, NÚMERO 2, ENERO-JUNIO 2017]

Diálogos de Campo

Año II, número 2, enero-junio 2017

Directores

Dra. Berenice Araceli Granados Vázquez

Dr. Santiago Cortés Hernández

Secretarios de Redacción

Lic. Víctor Manuel Avilés Velázquez

C. Georgina Alanís Núñez

Comité de Redacción

Dra. Cecilia López Ridaura

Mtra. Sue Meneses Eternod

Dr. Ignacio Silva Cruz

Dr. Roberto Campos Velázquez

Dr. Raúl Eduardo González

Dra. Eva María Garrido Izaguirre

Mtro. Héctor Adolfo Quintanar

Dra. Luz María Lepe

Ed. Juan Benito Artigas Albarelli

Dra. Mauren Pavão Przybylski Da Hora Vidal

Auxiliares del Comité

Oscar Iván Sánchez Gómez

Ismael Herrera Romero

Consejo Editorial

Dr. Martin Lienhard

Dr. Helios Figuerola Pujol

Dra. Leidys Estela Torres Samudio
Master Adriana Crolla
Dr. José Manuel Pedrosa Bartolomé
Dr. Luis Díaz Viana
Dr. Jesús Suárez López
Dra. Mariana Masera Cerutti
Dr. Enrique Flores Esquivel
Dr. Antonio Río Torres Murciano
Dra. Mercedes Martínez González

Desarrollo Web

Jorge Raúl Alanís Núñez
Ing. Juan Carlos Villa Arcos

Diálogos de Campo (2015-), año II, número 2, enero-junio 2017, es una publicación semestral editada por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM; Antigua Carretera a Pátzcuaro No. 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta, CP. 58190, Morelia, Michoacán, México.

Tel.: +52 443 689 3500, extensión: 80524; lanmo.unam.mx/dialogos/; correo: dialogosdecampo@lanmo.unam.mx; editor responsable: Berenice Araceli Granados Vázquez; reserva de derechos al uso exclusivo en trámite; ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor

Contenido

Estudios

Investigación de campo para la regionalización del patrimonio cultural inmaterial / Alejandro Martínez.....	2
La fotografía como herramienta en el trabajo etnográfico / Héctor Adolfo Quintanar.....	25
La música grupera y el diseño gráfico / Luis Omar Montoya.....	47

Muestrario

Es mujer porque María es mujer/ Berenice Granados.....	66
--	----

Reseñas

Juan Rafael Coronel Rivera. <i>Taco de ojo: El erotismo popular</i> / Leonardo David Sotelo.....	95
Ana Montilla y Roberto Villaseñor, coords. <i>Uantanskuechap'urepechajimpo. Cuentos en lengua purépecha</i> / Bertha Citlali Reyes.....	96
Antonio Analco Sevilla y Alberto Diez Barroso Repizo, coords. <i>Lectores de la naturaleza. Memorias de un hacedor de lluvia</i> / Yotzin Nekiz Viacobo.....	97
Ángeles Rubio Tapia, ed. <i>Ven a bailar conmigo... El "baile de golpe" en cuatro municipios de Tierra Caliente</i> / Daniel Estrada.....	98

Investigación de campo para la regionalización del patrimonio cultural inmaterial

Alejandro Martínez de la Rosa

Resumen: Durante el siglo xx se circunscribieron ciertos géneros de música tradicional a jurisdicciones estatales precisas de la República, lo cual fue un error de simplificación. La regionalización de estas culturas musicales es compleja y en sí misma pone en tela de juicio aquellas propuestas simplificadoras. A continuación, presentaré algunos resultados de mi investigación y la consecuente propuesta de regionalización. Hablaré además de algunos referentes del trabajo de campo realizado, así como de mis recomendaciones y principios generales para llevar a cabo una investigación similar en otras latitudes, con la aspiración a conformar una metodología.

Palabras clave: Región, patrimonio cultural inmaterial, música tradicional, Michoacán

Title: Field research for the regionalization of intangible cultural heritage

Abstract: During the twentieth century certain genres of traditional music were circumscribed to precise state jurisdictions of the Republic, which was a mistake of simplification. The regionalization of these musical cultures is complex and in itself calls into question simplifying proposals. Below I will present some results of my research and the consequent regionalization proposal. I will also talk about some of the field work carried out, as well as my recommendations and general principles to carry out a similar investigation in other latitudes, with the aspiration to form a methodology.

Keyboards: Region, intangible cultural heritage, traditional music, Michoacán

Durante el siglo XX se circunscribieron ciertos géneros de música tradicional a jurisdicciones estatales precisas de la República, lo cual fue un error de simplificación. La regionalización de estas culturas musicales es compleja y en sí misma pone en tela de juicio a dichas propuestas simplificadoras. Caso concreto fueron las grabaciones que editó el Instituto Nacional de Antropología e Historia hacia la década de los setenta. Es precisamente en estas regiones donde aparecen variantes de instrumentos musicales y de repertorios, lo cual indica subregiones donde algunos rasgos pueden ser afines, pero otras donde pueden ser distintos.

A raíz de tales inquietudes, presentaré algunos resultados de mi estudio y la consecuente propuesta de regionalización. Hablaré, paralelamente, de algunos referentes del trabajo de campo realizado, así como de las recomendaciones y principios generales para llevar a cabo una investigación similar en otras latitudes. Aspiro a conformar una metodología a partir de tres preguntas: ¿para qué sirve el trabajo de campo?, ¿cuál es el tipo de información que se recaba en él? y ¿para qué sirve en la recopilación oral?

Por lo anterior, es indispensable conocer las relaciones humanas en una región precisa y durante un largo tiempo para poder proponer hipótesis sobre la conformación de los géneros y subgéneros musicales que subsisten en la actualidad. Entonces el arpa, la tarima, las formas de baile, entre otros factores, serían huellas de intercambios culturales que muchas veces solo se resguardan en la memoria de los habitantes de las poblaciones. Sin analizar esos indicios, será imposible comprender la complejidad de las manifestaciones en las cuales intentamos cimentar nuestras identidades regionales.

Regionalización musical, ¿un problema?

Uno de los aportes a la reflexión sobre la música como patrimonio es de Aurelio Tello, quien afirmó tajantemente: “En materia de patrimonio musical aún no hay exactitud, ni amplitud de criterio, ni visión de conjunto de los fenómenos sonoros incluidos en el espectro musical de nuestro tiempo”, y se habla de él “de manera parca, por tácita inclusión, de modo tangencial o colateral y, a menudo, dejando lagunas alarmantes” (Tello, 1997: 76). El problema de la música como patrimonio fue primero su *no objetualidad*, lo

que dificultó su resguardo, a diferencia del patrimonio pictórico y arqueológico, por ejemplo. Aún más, la oralidad de la música tradicional implica que no se encuentra en archivos históricos e, incluso, las transcripciones en tablatura y partitura que se hicieron en el pasado no son muy confiables. A manera de definición, Aurelio Tello menciona que la música de tradición oral es:

Toda aquella forma de expresión que no depende de la escritura o notación musical, que ha sobrevivido en la memoria colectiva, que se ha transmitido de padres a hijos y que comprende no solo el repertorio, sino también las formas de emisión vocal, los modos de ejecución de instrumentos y la construcción y fabricación de los mismos. Así como la utilización de formas musicales consagradas por el uso tradicional (Tello, 1997: 82).

A partir de tal definición, Tello divide estas expresiones en música indígena y música mestiza, y de estas se desprenden variantes como el son, el corrido, la canción, la música norteña y las canciones infantiles a lo largo del país. De ellas me interesa citar los tipos de son que identifica Aurelio Tello, “acaso el género más rico de México y uno de los más representativos”:

- a) El son huasteco
- b) El son jarocho
- c) El son guerrerense
- d) El son oaxaqueño
- e) El son michoacano
- f) El son jalisciense y
- g) La jarana yucateca (Tello, 1997: 88-89).

Tal tipología ya muestra una regionalización general que da idea del vasto patrimonio musical de México y lo arduo de su salvaguarda. Sin embargo, aún se asumen ciertas regiones que coinciden con las delimitaciones jurídico-administrativas de los estados de la República, lo cual es un error, pues las tradiciones musicales no se encuentran diseminadas homogéneamente. La regionalización de estas culturas musicales es compleja y en sí misma pone en tela de juicio a los programas culturales que se circunscribieron en el pasado, solamente a un estado en particular. Muestra de ello son los fonogramas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que contienen música “de Guerrero” y “de Michoacán” (Vázquez y Warman, 1970; Warman, 1975), siendo que las tradiciones de arpa grande y de tamborita se presentan en ambos estados, por lo

que no se pueden asumir como de uno en particular. Actualmente se implementan programas regionales que buscan documentar, preservar y difundir la música tradicional más allá de las fronteras estatales.

La creación de una región a partir de la recopilación sonora

Hace aproximadamente cuarenta años, los comentarios al vinilo *Maestros del folklore michoacano vol. 2* mencionaban que la “música mestiza terracalienteña” tenía dos variantes musicales: una arcaica, que se encontraba en los municipios michoacanos de La Huacana y Churumuco, y otra conocida como planeca, que se encontraba en el Valle de Apatzingán (Macías, ca. 1972). Tal afirmación provino seguramente de las reflexiones que algunos años antes hizo José Raúl Hellmer, como lo demuestra el programa de radio que grabó para Radio Universidad (Hellmer, 1962-1964), y el reciente libro del bailarín Enrique Bobadilla (2005), quien además fue jurado junto a Hellmer en los primeros concursos que se llevaron a cabo el 22 de octubre en Apatzingán, a partir de 1956. Si seguimos esta diferenciación, veremos que entre ambos estilos hay una división este-oeste entre La Huacana y Apatzingán, en el estado de Michoacán.

En 1957, segundo año en que se llevó a cabo la fiesta de Apatzingán, asistió el investigador Thomas Stanford, quien años más tarde publicó un artículo titulado “*Lírica popular de la costa michoacana*” (Stanford, 1963: 231-282), el cual es confuso, pues da por sentado que Apatzingán está en la Costa. ¿Por qué Stanford le llamó “de la costa”? ¿habrá hecho trabajo de campo? En esos mismos años, José Raúl Hellmer editó un vinilo con el título *Mexican Panorama. 200 of Folk Songs*, en el que se incluyen dos ejemplos musicales: “El toro rabón” y “La media calandria” (Hellmer, ca. 1957). Lo interesante es que define al primer ejemplo como “un son costeño michoacano” y al segundo como un “son tradicional de las costas de Michoacán”, a pesar de que el conjunto es de Apatzingán, Michoacán, a muchos kilómetros de distancia de la costa. Cabe la posibilidad de que el son “La media calandria” sea un son costeño, pero interpretado por un conjunto de la Tierra Caliente. Pero para el caso de Stanford, es claro que este asume que Apatzingán es parte de la Costa.

Tal vez sea que ambos están partiendo de una división norte-sur entre la música purépecha y la del sur de Michoacán, que incluiría la Tierra Caliente y la Costa.

Ya Arturo Chamorro ha escrito sobre la diferenciación entre “el son de la Tierra Caliente y el son que nace de la tradición purépecha”, aunque él mismo exponga que los sones abajeños son “el resultado de la influencia cultural que recibieron músicos indígenas migrantes hacia las porciones más bajas del Estado de Michoacán, a principio de siglo XX, durante la consolidación de rutas comerciales entre Apatzingán y los pueblos indígenas de la región”, sin embargo, “se reconoce en la ejecución de abajeños un estilo diferente entre los músicos purépechas” (Chamorro, 1981), por lo que existe una división norte-sur.

Más recientemente el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical editaron un disco con grabaciones de Hellmer, en las cuales se agregaron notas de él, “casi en su estado original”. En ellas se menciona que la música mestiza de Michoacán se concentra en dos regiones llamadas Tierra Caliente, la una, con centro en San Juan Huetamo, y la otra “comprende desde Apatzingán, al pie de la Sierra de Uruapan, hasta Aguililla, Arteaga, Coalcomán y la costa” (Hellmer, 1990). Aquí tenemos otra división regional este-oeste entre los conjuntos de arpa grande y los conjuntos de tamborita, pero asumiendo que la música terracalienteña de arpa grande abarca del sur hasta la costa.

En 1964, en el primer disco de la colección *Testimonio musical de México*, del INAH, Thomas Stanford mencionó que “La Costa y la Tierra Caliente michoacanas no han sido ampliamente investigadas; su música, en muchos casos, está emparentada con la de Jalisco, aunque en otros es totalmente diferente” (Stanford: 1964). Aquí se da otra división entre Jalisco, Tierra Caliente y Costa michoacana. Para 1975, el INAH editó otro vinilo llamado *Michoacán: sonos de Tierra caliente*, con notas de Arturo Warman, quien mencionaba que no se sabía hasta dónde se encontraban conjuntos de arpa grande:

Rumbo al oeste y al sur no se han establecido claramente los límites, aunque se presume que existen conjuntos de arpa grande en la costa de Michoacán. Por el norte, la sierra Tarasca establece una frontera clara, rota solo por la presencia ocasional de conjuntos de arpa en Uruapan (Warman, 1975).

Asimismo, proponía que hacia el noroeste “el estilo de la Tierra Caliente se disuelve paulatinamente hasta mezclarse con las formas jaliscienses con las que tal vez en épocas

pasadas formó una unidad”, y hacia el este “hasta la altura del embalse de la presa de Infiernillo, donde ya surge el estilo de Huetamo” (Warman, 1975).

Para el caso de la división entre Jalisco y Michoacán, también en el disco del INAH, *El son del sur de Jalisco*, se menciona que uno de sus límites sería Jilotlán de los Dolores, al oeste —aunque más adelante se afirme que “rebasa los lugares extremos antes mencionados” y llega al estado de Colima y a una parte de Michoacán—, con lo que tendríamos otra división este-oeste (Vázquez, 1976). Para la división norte-sur entre Costa y Tierra Caliente, señalaremos que en 1990 fueron editados los discos: *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca* y *Conjuntos de arpa grande en la región de Occidente*, con grabaciones de Guillermo Contreras (1990a, 1990b), con las mismas notas introductorias en ambos discos. Contreras menciona que utiliza el apelativo planeco “con el afán de distinguir esta región de otras del país en donde también se emplean los términos Tierra Caliente y Abajeña”. En efecto, estos dos últimos apelativos se utilizan en otras regiones del país, por lo que Contreras intenta justificar la categoría planeco de la siguiente manera:

Si bien la Región Planeca cuenta con delimitaciones geográficas precisas a partir de su relación con la Cuenca y el nivel del mar, su comunicación con otras regiones circunvecinas (Colima, Guerrero y Jalisco) ha llevado a su tradición musical más allá de esas fronteras. Actualmente no existen diferencias, o son mínimas, entre la tradición musical de los conjuntos de arpa ubicados estrictamente en la Cuenca del Tepalcatepec y la de los que se desenvuelven en regiones circunvecinas del mismo estado, como los de la Sierra y la Costa; en todo caso, en unos y otros es posible establecer las rutas de influencias que han existido con la música de otras regiones (Contreras, 1990a y 1990b).

Es cierto que el Valle de Apatzingán tuvo, tiene y tendrá comunicación con las zonas aledañas al estado de Michoacán y fuera de él, pero la cita anterior no justifica el término planeco ni delimita la tradición musical de los conjuntos de arpa grande. Es decir, asume que la región planeca coincide con la cuenca del río Tepalcatepec, lo cual puede ser cierto, pero no es correcto imponer una categoría subregional a un género musical que traspasa esos límites, pues existen conjuntos de arpa grande en las zonas aledañas, y no hay fundamento para pensar que estos fueron llevados del Plan a esas otras regiones, o que el género tuvo su origen en el Plan, incluso, los mismos músicos interpretan “versiones” de un mismo son según la subregión en la que se encuentren, por lo que no serían “tan

mínimas” las diferencias. Lo que importa recalcar es que apenas se han postulado límites geográficos al género de arpa grande y sus variantes.¹

Otro intento por delimitar el género y exponer las variantes de los conjuntos de arpa grande fue realizado por Arturo Chamorro y Hugo Villegas en un artículo que lleva por título: “¿De qué manera son musicales las regiones? Redefinición del concepto de región entre el sur y la costa de Jalisco, la costa de Colima, el sur de la cuenca del Tepalcatepec y la depresión del río Balsas” (Chamorro y Villegas: 2004: 57 y ss.). Ambos autores ofrecen una regionalización del sur de Jalisco a partir de la “gran diversidad de pisos ecológicos”, es decir, partiendo de características divergentes en la flora y en la geografía (divisiones no políticas pero sí orográficas e hidrográficas, por ejemplo). Para la cuenca del Tepalcatepec ya no son tan precisos tales pisos ecológicos, pues a partir de ellos se identifica similares a Arteaga y a Apatzingán, cuando ambos pueblos presentan rasgos muy distintos. Para la depresión del Balsas no aporta datos de esta índole. A la región del sur de Jalisco la divide en tres partes: sur, sureste y costa sur, cuando al lado michoacano lo divide en dos: cuenca y depresión, como ya lo había hecho Hellmer, sin mencionar la costa-sierra. En resumen, la descripción ecológica que hace del sur de Jalisco no es repetida para los casos de Michoacán.

Además, en el artículo se menciona que “la denominación regional más ampliamente conocida y compartida” es la de son abajeño, según lo refieren “los propios músicos del ambiente mariachero”; precisamente aquí se encuentra el problema: según los referentes socioculturales de la persona a quien se le pregunte será la respuesta que se obtendrá. Músicos viejos del municipio de Arteaga me han nombrado su variante como “de la costa”, a diferencia del “abajeño” del Plan; así, encontraríamos que no habría dos regiones musicales —cuenca y depresión del Balsas— sino otras más, acaso ¿la Costa no sería abajeño? No, porque la identificación de la sierra con la costa es histórica y de rasgos socio-

¹ La categoría de *conjuntos de arpa grande* no es nueva, en 1928 Rubén M. Campos describe la existencia de: “sones y gustos abajeños, ejecutados por la agrupación denominada “Arpa grande” que es un conjunto de arpa, violín, guitarra y un tamboreador que golpea con las palmas de las manos sobre la caja del arpa. [...] Esta música de sones tiene un carácter típico del calor y entusiasmo, porque procede de la “tierra caliente,” la región de las tierras bajas de Michoacán, y su peculiaridad más original consiste en la enorme arpa que ha dado origen al nombre de “arpa grande” con que es conocida la popularísima agrupación musical (Campos, 1928: 87).

culturales, no de “pisos ecológicos”. Esto sin mencionar la división que se ha señalado arriba, entre Apatzingán y La Huacana, ambos en el piso ecológico de la Tierra Caliente.

Caminos muy pasajeros

Con esta investigación pude delimitar ciertas zonas dentro del género de arpa, que tal vez fueron muy similares en tiempos de la Colonia. En realidad, las diferencias radicaban en el estilo particular de cada agrupación, las cuales eran pocas, pues era una región muy deshabitada. Dichas zonas delimitadas tenían pocas diferencias en las coreografías de los bailes y en las formas de ordenar y llevar a cabo las fiestas, a lo sagrado o a lo divino, mismas que posiblemente eran recreaciones de lo traído por españoles y africanos (negros y musulmanes).

Para el siglo XIX, gracias a la división por haciendas y obispados, así como la pugna entre la élite heredera del poder virreinal y una clase comerciante emergente, se inició el rompimiento y creación de lazos entre las regiones. Se dio la separación de la hacienda y el obispado que comprendía de Tacámbaro, pasando por Coahuayutla, Churumuco y La Huacana, hasta la costa del Océano Pacífico, desde Petatlán hasta Zacatula. Apatzingán fue otra hacienda y otro obispado que se extendía hacia el noreste, cerca de Jalisco. Por ello es distinta la música de esa zona, porque tenía otras relaciones. Con ello, vemos que se puede dividir en dos el Estado de Michoacán y unir su parte noroeste con el sur de Jalisco. No obstante, la costa nahua tendrá otra dinámica histórico-social por su mismo componente indígena (Martínez, 2012b).

Un proceso parecido sucedió en el oriente, pues el antiguo obispado del sur de Michoacán, Tacámbaro, se dividiría precisamente en cuatro zonas: Tacámbaro, La Huacana, Coahuayutla y Churumuco. Esta primera separación vendría a profundizarse con la del obispado y la hacienda, hacia finales del siglo XIX, suceso que provocaría la división de Tacámbaro con La Huacana, Arteaga y Churumuco, y éstas, con Coahuayutla, Petatlán y Zacatula. Así, poco a poco, se darían las escisiones políticas de mediados del siglo XX. A principios de ese siglo se darían las primeras diferencias que ahora podemos rastrear en la década de los cincuenta:

- Apatzingán como centro de influencia sobre Uruapan, Tepalcatepec y Aguililla. El rápido crecimiento de Apatzingán, en la segunda mitad del siglo XX, lo convertiría en el nuevo centro de la zona, que desbanca a Aguililla (además, se relaciona, hacia el noroeste, con el mariachi de Jilotlán de los Dolores).
- La costa nahua quedaría como una zona aislada de los cambios que sucedieron al norte de Aguililla (Apatzingán y Tepalcatepec), por lo que conservará una variante antigua que se ha perdido en su mayor parte (su límite será Colima, donde se mezclará con la música de mariachi de la segunda mitad del siglo XX) (Martínez, 2012b).
- Turicato y Tacámbaro como centros de influencia sobre la Tierra Fría, Ario de Rosales, cuyo límite es la zona purépecha y Uruapan (se relaciona al sureste con los conjuntos de tamborita, Nocupétaro y Huetamo).
- La Huacana y Churumuco como centros de influencia sobre Coahuayutla y Cupuán del Río (Nueva Italia estaría en el límite, mientras al sur, se mezclaría con la antigua música de la Costa Grande).
- Arteaga se separaría de La Huacana, primero por su crecimiento, consecuencia del ferrocarril y la carretera estatal, después por la formación de su propio municipio. Con ello influiría a Morelos de Infiernillo, Tumbiscatío de Ruiz y la Costa (de Lázaro Cárdenas hasta los límites con los pueblos nahuas) (Martínez, 2012b).
- Petatlán y La Unión seguramente influirían en la Costa Grande hasta llegar cerca de Acapulco (y se relacionan al este con la música de Costa Chica).

Por supuesto, todas estas divisiones dependerían de las relaciones concretas entre músicos, pues, como se ha referido arriba, muchos músicos se internaban fuera de su lugar de origen. Los conjuntos de las zonas limítrofes se sabrán varias versiones de un mismo son, según el lugar donde lo oyeron; los músicos que no salieron de su población de origen, tendrán una sola. Con lo que hemos podido observar, a finales del siglo XX la variante de Apatzingán se verá fuertemente influida por el mariachi y la canción ranchera, por lo que sus puntos de influencia lo seguirían. Con todo esto, es fácil comprender por qué algunos rasgos comunes se observan en los repertorios más viejos de distintas zonas, mientras que los grupos que no tienen una larga tradición familiar en el medio retomarán las influencias

más actuales de la segunda mitad del siglo XX, lo que marca una diferenciación más moderna entre los “estilos antiguos” y los urbanos o “amariachados”.

El trabajo de campo como fuente de información

Me parece pertinente partir de una aseveración fundamental: la investigación en campo no tiene un método único, se determina a partir de los intereses del proyecto de intervención y de las propias características sociales de los espacios en los que se incurre. Por ello, la aplicación de lo escrito a continuación depende de la circunstancia concreta de cada caso. Además, el trabajo de campo, al no ser una disciplina (con sus métodos y teorías), sino una herramienta de investigación (que se utiliza para recabar información), no podrá derivar en una guía o manual en concreto, sino en una serie de estrategias, técnicas y recomendaciones que tendrán por fuerza que ser articuladas para lograr un mejor desempeño en la recopilación de información. Con base en mi experiencia personal mostraré ventajas y desventajas de algunas técnicas de recopilación, no solo de información verbal o escrita, sino también audiovisual, elementos de gran importancia para registrar manifestaciones culturales inmateriales.

A partir de distintas anécdotas y recomendaciones surgidas en distintos viajes a zonas rurales de México, con grupos indígenas y mestizos, espero mostrar el trabajo de campo como herramienta de investigación y reflexionar acerca de estrategias generales para llevar a cabo tal labor de la mejor manera. Para el caso de la etnomusicología, el trabajo de campo se aplica para recopilar y comprender la música en su contexto. Por contexto entendemos no solo las prácticas humanas concretas que acompaña, sino la forma en que significan algo para un conjunto de personas. A partir de este postulado podremos avanzar en la perspectiva socio-cultural de la música, la cual puede aportar indicadores regionales de identidad.

Las delimitaciones culturales no coinciden con las divisiones estatales casi en ningún lugar. Para definir un estado casi siempre se lo delimitó con un río, que, obviamente, fungía como un mojón claro y difícilmente movable. Pero, al contrario, es ahí donde conviven mejor las tradiciones, porque el río no es una división cultural, sino un núcleo o cuenca

donde se dan relaciones sociales. La mayoría de mis trabajos no pueden ser realizados a partir de las delimitaciones estatales, sino de la visita en terreno para definir hasta qué zonas encontramos ciertas prácticas culturales. En este sentido, me interesa comunicar algunas recomendaciones para lograr un trabajo sistemático de campo.

Cómo definir el lugar de trabajo

Hay dos formas de decidir dónde realizar nuestro primer acercamiento a campo. Una es recurrir a bibliografía para localizar los puntos de interés a partir de estudios previos. Esta referencia, muy recomendada para estudiantes, tiene la ventaja de contar con nombres de lugares, personas e itinerarios planificados anteriormente. La desventaja es que un investigador va al mismo lugar que otros y no podrá comparar el estudio previo versus una variante diferente. De acuerdo con este problema, muchos de los folkloristas e investigadores acuden a lugares donde saben que hay un evento grande y espectacular, fiestas masivas o ciudades importantes de una región, y eso impide realmente encontrarse con variantes musicales. Esto ha provocado que los estudios no avancen sistemáticamente para regionalizar, sino que revisan lo que ya otros han hecho y no conciben interesantes las prácticas que son menos visibles, pero que suelen mantener una comunión más íntima o información menos difundida.

Otra manera que han seguido investigadores más experimentados es buscar los lugares que nadie más ha trabajado, con el objetivo de ser originales en sus estudios. La ventaja es que, por mínimo que sea, cualquier dato será una aportación y, una vez que se compare con los estudios previos, ningún dato podrá verse como aislado. La desventaja es que tal vez no se encuentre lo que se busca, lo cual no es un problema si nuestro objetivo es descubrir expresiones nuevas, pero, cuando se lleva de antemano cierta necesidad de información concreta (por haber sido apoyado económicamente para obtener tal información o porque así lo pide el protocolo de investigación del cual partimos y sería difícil cambiarlo), ir a la aventura puede resultar una pérdida de tiempo y recursos.

Por ello, la definición de por dónde empezar el trabajo de campo no debería estar supeditada necesariamente por el objeto de estudio, sino por los recursos con los que se

cuenta. Si se quiere estudiar cierto género musical y no se tienen muchos recursos, se tendrá que ir al lugar donde seguro estará la información, dado que si no hace esto, será difícil que haya oportunidad de ir a otro lugar. Si se cuenta con recursos y tiempo de sobra, entonces el investigador puede aventurarse a lugares no estudiados con anterioridad y estar atento a las sorpresas.

Sin embargo, para lograr un estudio serio de regionalización con recursos ideales para realizar el trabajo de campo, será mejor empezar por un estudio lo más extensivo y sistemático posible. Por extensivo se entiende: abarcar rápidamente una gran extensión geográfica y hacer solo pesquisas introductorias para definir dónde se realizará la investigación a profundidad, intensiva. Tal investigación deberá tener un orden, no se trata de ir a ciegas. Lo más prudente es tomar como centro de operaciones una ciudad pequeña, y de ahí preguntar por lugares clave, de acuerdo con nuestros intereses. Escoger primero los lugares cercanos y luego los más lejanos, o escoger una ruta hacia cualquier punto cardinal y luego hacia otro (las rutas casi nunca son concéntricas, hay que decidir, con base en la información previa, qué ruta es la más conveniente). Como no necesariamente las poblaciones medias están en el centro de un estado, por ejemplo, se puede partir de una orilla y surcar, hasta donde alcance el recurso y el tiempo, hacia la otra orilla, con lo cual podemos encontrar cómo se van dando las variaciones en las expresiones culturales (dotación instrumental, repertorios, formas de baile, maneras de vestir, etcétera).

Cuánto tiempo estar en el lugar

Una vez que definimos el espacio a estudiar, lo que sigue es el tiempo. Además de tener en cuenta los recursos con que contamos, es importante ir definiendo qué se quiere obtener en un viaje. Suele suceder que los estudiantes de antropología planean hacer una estancia larga en el lugar donde piensan obtener los datos para sus trabajos, pero después de la primera visita nunca vuelven. Esto es pésimo para el trabajo de campo en general, pues tal vez el alumno se titule y logre su objetivo, pero alguien que después quisiera adentrarse en ese mismo lugar enfrentará la desconfianza de las personas con las que aquél haya

trabajado.

Cuando no hay recursos o tiempo, se debe tratar de hacer solo un viaje (en un traslado) con un gasto mínimo en campo; esto a veces también es mal visto, porque el investigador se ve forzado a pedir favores. Por ejemplo, mis primeros viajes los hice acompañado, y pedíamos aventón; luego solía pasar que las personas con las que íbamos se sentían comprometidas a darnos de comer, a dejarnos bañar, a acostarnos en una cama y dejar a otros familiares en el suelo o colocar a varios individuos en una sola cama, todo para hospedarnos a nosotros, los investigadores. Muchas familias lo hacen de muy buena gana, y gracias a ello se logra una relación más cercana, pero para otras familias uno resulta un problema; incluso puede haber conflicto entre quien nos deja quedar (el padre) y los que no quieren que nos quedemos (los hijos o la madre). Tal incomodidad no es buena si queremos hacer un trabajo de campo largo y profundo con esas familias. Recuerdo cómo unos compañeros músicos con los que viajaba se justificaban diciendo que no tenían dinero, que eran estudiantes, pero en el momento de sacar su cámara, las personas les preguntaban: “¿Cuánto cuesta una cámara de esas?”. Hay de pobres a pobres, pero algunos son más pobres.

A diferencia de lo que varios antropólogos recomiendan, suelo hacer varios viajes cortos (debido a compromisos de trabajo no puedo hacer estancias largas), lo que implica más recursos, pues hay que pagar más traslados, pero a cada regreso uno se va ganando más fácilmente la confianza de la gente. No te irás para siempre, regresarás tarde o temprano a visitarlos. La confianza es fundamental.

Asimismo, cuando se investigan expresiones festivas, lo importante es estar en el momento del suceso, el cual muchas veces no se repetirá hasta un año después. El investigador puede ir cuando pueda o quiera a preguntar cuestiones concretas sobre la fiesta, pero uno tiene que ir a las fechas específicas en que esta se desarrolla, lo cual marca una diferencia con los estudios donde se pueden hacer entrevistas en cualquier momento (como en los que abarcan la producción de artesanías, por ejemplo). En las expresiones festivas o rituales que tienen un calendario estricto (fiestas patronales, o que obedecen al ciclo agrícola, por ejemplo) y, más aún, en eventos extraordinarios o repentinos (un fallecimiento o una desgracia natural) no es indispensable quedarse semanas o meses,

sino ir en los días indicados. Claro, con recursos ideales, se podría asistir los días de la fiesta para observar el evento cultural, y después quedarse a realizar las entrevistas a profundidad en los días posteriores a ella. Suele suceder, y más entre los jóvenes que no tienen muchos recursos, que algunos andan tras los datos en plena fiesta, y no hacen más que interrumpir o distraer a las personas mientras estas tratan de realizar una labor fundamental para el evento.

Entonces, se puede decir que durante el trabajo de campo extensivo es importante preguntar por las fechas fundamentales en que se tiene que volver, hacer una jerarquización de la importancia que tiene cada evento para la investigación y, una vez que se decida dónde hacer el trabajo intensivo, planear una visita para registrar el evento a estudiar.

A quiénes se entrevista

La problemática de quién puede ofrecer datos fidedignos es irresoluble. El mal llamado informante es un referente pequeño y tangencial, pero es la fuente de información de nuestro trabajo, es la colaboración que necesitamos. Cuando se está en una fase de trabajo de campo extensivo, no es necesario encontrar al experto en las prácticas culturales, sino alguien medianamente informado. Con estas personas se recabarán datos generales y rápidos. Uno puede llevar escrito en breves líneas los datos fundamentales por los que hay que preguntar. Por varias razones no es recomendable llevar una publicación original con los datos a preguntar. Es preferible que las personas entrevistadas sientan cierta casualidad en las preguntas, dado que aún estamos ubicando lugares y personas a las que sí será pertinente explicar el motivo de nuestra visita. Puede suceder que, al ver un libro y un gran interés, nos pidan dinero o traten de llevarnos a su casa para no permitir que vayamos con otras personas, pues tal vez busquen un beneficio de nosotros. También, cuando se muestra una publicación donde aparece algún conocido, puede ser que nos la pidan y nosotros no estemos dispuestos a hacerlo (porque es difícil conseguirla otra vez, o porque es de una biblioteca). Entonces, habría que esperar hasta encontrar a la persona clave para establecer una relación íntima, ya en una fase intensiva del estudio.

Para el trabajo extensivo está muy bien ir preguntando en el trayecto, en las tiendas, o a la gente que se dedica a algún tipo de comercio. Cuando uno pregunta a personas que van caminando, seguramente estas se están trasladando a algún sitio específico, a una actividad concreta, y entonces nosotros le estamos quitando el tiempo para cumplir con su actividad. En cambio, las personas que se dedican al comercio y se encuentran instaladas en un lugar concreto del cual no se mueven, porque esperan clientes, serán mucho más atentas a nuestras preguntas. Si uno tiene recursos, puede adquirir algún producto, entonces uno ya no es una persona que quita el tiempo, sino un cliente. Claro, no hay que comprar productos costosos porque uno podría quedarse sin dinero en las primeras pláticas informales. Comprar una botana o una bebida pequeña es ideal, se pueden consumir en una tienda y, mientras tanto, se puede preguntar de manera breve sobre actividades culturales que se llevan a cabo en la zona.

En el caso específico de la investigación musical, me ha funcionado muy bien conocer a constructores o reparadores de instrumentos musicales. Al comprar un instrumento puedo llegar a ser un amigo, sin dejar de ser un cliente. Una vez que les pregunto por músicos, me mandan con ellos o, incluso, me acompañan a visitarlos, con lo cual aquellos me tratan bien y tienen interés por quedar bien con el amigo de quien les provee o les arregla sus instrumentos. De otra forma, si uno va con un músico local y dice que es músico, el músico local nos ve como una competencia, y eso es muy malo, porque no nos darán la información que crean más valiosa para ellos. Uno debe tomar en cuenta no solo sus intereses de investigación, sino también los intereses de ellos.

Si uno va en automóvil, se puede ir parando en cada tienda que vea, si no está muy poblado el lugar, o detenerse cada cinco kilómetros a preguntar a un lugareño, por ejemplo. Es mejor detenerse si ve gente mayor atendiendo. Los niños y jóvenes muchas veces no tienen mucha información, aunque puede haber sorpresas: “Mi tío toca y vive allá arriba”. Cuando uno va en autobús, hay que aprovechar para preguntar durante el mismo traslado, más cuando es un traslado de más de dos horas. Ahí las personas no tienen nada que hacer más que dormir.

Cuando uno va a realizar trabajo de campo intensivo en una localidad que visita por primera vez, uno puede utilizar la misma técnica de preguntar en tiendas o a comerciantes

que estén en la plaza o jardín, pero también a personas mayores que no están haciendo algo en particular. Suele haber en las zonas rurales personas mayores que están tomando la sombra o que platican con sus amigos. Ellos son los indicados, y si alguno no sabe, otro sí sabrá algo acerca de lo que nos interesa, aunque también habrá que observar si están platicando de algo muy importante o íntimo, entonces será mejor no molestar. Todo depende de nuestra observación.

Cuando uno ya ha identificado a varias personas que nos podrían ayudar, es importante detectar si hay envidia o competencia entre ellos. Si es así, hay que ser muy cautelosos y no expresar juicios de valor. Y por supuesto, ir definiendo con quién será mejor recabar la información, porque a veces, por más que se trate de evitar, uno entra en un juego de validar a una u otra persona.

Se puede decidir trabajar más profundamente con personas mayores. Suele suceder que, por su experiencia, son los informantes ideales, pero no siempre es así. Esto se va determinando con el avance de la plática. Hay jóvenes que descienden de familias de tradición y están muy bien informados, más cuando las prácticas culturales están ya muy delimitadas a pocas familias. También puede suceder que una persona mayor apenas comenzó a realizar la actividad a edad avanzada, porque vivía en otro lugar y regresó a su pueblo ya mayor. En el trabajo de campo siempre habrá sorpresas y excepciones.

Ciertos protocolos que implementan algunos antropólogos tienen como estatuto el acudir antes que nada a la presidencia municipal o a la asamblea comunitaria para explicar lo que hacemos ahí, incluso solicitar apoyo logístico. Yo lo hago porque muchas veces el pueblo está dividido políticamente y, al entrar en contacto con una facción política en el poder, no obtendremos información o seremos mal vistos por los que apoyen a otra facción. Como en mi tema de investigación no voy a realizar etnografías generales, sino a recabar información específica de personas con conocimientos y habilidades muy específicas, es mejor ir directamente con ellas, y que la comunidad te vea como amigo o invitado de la familia. Al fin y al cabo, es con estas familias con las que trabajarás y no con las autoridades. Cuando uno está en la etapa de trabajo extensivo no es recomendable crear expectativas acerca de nuestro trabajo. Tampoco, cuando aún no se sabe cuál será la población donde trabajaremos, no es recomendable mencionar a profundidad qué

productos se editarán, solamente si ya sabemos que los productos tratarán de esa comunidad, de esa práctica cultural o de esa familia, principalmente porque pueden sentirse defraudados porque nos hayan dado mucha información y no los hayamos incluido en el producto final. Solo cuando ya se ha definido dónde y con quiénes trabajaremos intensivamente, entonces se puede hablar con las autoridades, a sabiendas, de antemano, de las pugnas políticas o familiares en la comunidad.

¿Qué llevar para el trabajo en campo?

Para determinar rasgos musicales es necesario recopilar no solo narraciones, sino también registros sonoros; dificultad ya estimada desde tiempos del compositor Bela Bartok. Desde la aparición del gramófono a principios del siglo XX, se ha desarrollado ya un equipo audiovisual más sofisticado. Sin embargo, cabe hacer algunas precisiones: cuando uno comienza la investigación no es indispensable llevar mucho equipo, solo una libreta y bolígrafo, los cuales deben estar a la mano. Es bastante ridículo sacar ropa (sucio o limpio) y demás enseres personales de una inmensa mochila para finalmente sacar un lápiz. Aunque no haya prisa, es mejor tenerlos a la mano. Cuando uno viaja en autobús es preferible llevar una sola mochila o dos, ya que esto permitirá moverse rápido; de preferencia mochilas a la espalda, una adelante y otra atrás, si son dos. Llevar cosas en las manos, además de ser cansado, no permite escribir o sujetar la libreta. Aunque las libretas ligeras no pesan, es mejor una libreta con pasta dura, de cubierta de plástico y no de cartón, para que no se moje; mejor llevar libretas pequeñas y resguardarlas en casa a los pocos viajes realizados. No hay nada peor que perder una libreta con el registro del trabajo de cinco años, por ejemplo. Ahora que hay dispositivos fotográficos y de video muy ligeros, es importante llevar un teléfono celular, al menos, aunque solo estemos en la fase extensiva del trabajo. Uno nunca sabe cuándo aparecerá algo que jamás volveremos a ver.

Lo mismo sucede cuando se realizará una investigación intensiva. Trasladarse en autobús implica llevar lo mínimo, pero hay que llevar dinero para comprar lo que haga falta en la estancia, más si es larga y lejos de casa. En cuanto a equipo de grabación, hay cámaras que graban video y sacan fotografías de mediana calidad. Tener un solo equipo es

recomendable cuando no queremos cargar mucho. Cargar mucho equipo después de caminar horas no es recomendable. Cuando se han cargado bolsas u otros paquetes con las manos durante largo tiempo, uno tiembla a la hora de grabar. El tripié es una buena herramienta, pero se pierde tiempo al sacarlo, o estorba. Yo prefiero grabar sin tripié en fiestas donde los movimientos de las personas son rápidos e impredecibles, como en ciertos tipos de danza, o donde se enfrentan dos grupos de danza que se agachan y saltan constantemente, y no puede lograrse ni enfoque ni encuadre estable durante varios segundos. Usar el tripié puede ser mejor para una entrevista, aunque también suele cohibir a los entrevistados.

Si el viaje es en automóvil, las cosas cambian. Recomiendo llevar varias maletas, al menos una de equipo de grabación y otras con los enseres personales. Se puede llegar en automóvil con la familia que estaremos algunas semanas, pero seguramente no se pueda ir en el automóvil a todas partes: subiremos un cerro escarpado, cruzaremos un río o nos internaremos en un bosque, entonces llevar una mochila enorme no es lo mejor. Dejemos nuestra ropa en el coche y vayamos con una maleta con lo indispensable para hacer registros.

Podrá pensarse que el equipo puede llevarse colgando para su uso durante el trayecto, pero es mejor llevarlo en pequeñas mochilas especiales. Hay entornos climáticos que afectan al equipo: polvo, calor excesivo, humedad; hay que llevarlo protegido. Algunos dirán que es mejor llevarlo fuera para poder realizar tomas en cualquier momento. No debe ser así, pues uno debe saber de antemano a qué va. He visto compañeros de viaje a quienes se les acaba la batería o la memoria, o se les calienta el equipo por hacer tomas o grabaciones que no eran las importantes. También es preferible llevar guardado el equipo para no darlo a desear y que suceda un robo.

Una vez fui a grabar una representación de los Doce pares de Francia. Mi sorpresa fue que duró ocho horas y no pude grabar ni siquiera la mitad del evento. Al final tuve que revisar las fotografías para decidir cuáles borrar, y poder conservar al menos algunas tomas de toda la representación. Mientras más información obtengamos, mejor podremos planear el equipo y el número de tomas o fotografías que podremos obtener si deseamos contar con un registro general. Los errores mencionados pueden provocar que no

podamos registrar el evento hasta el año próximo, y tal vez ya no podamos asistir, o el proyecto haya concluido.

¿Qué equipo necesitamos?

Hay que revisar cuidadosamente las características del equipo que vayamos a usar durante el trabajo de campo. Por ejemplo, cuando uno va a grabar sonido de un grupo musical fuera del contexto de fiesta es preferible llevar una grabadora de audio y tal vez una grabadora de video. También se debe llevar una cámara fotográfica, aunque tal vez solo sea usada para unas cinco tomas. Fundamentalmente, cuando uno va en autobús no puede llevar tres o cuatro equipos, quizá dos, eso depende de su tamaño. Hoy la tecnología ha permitido que equipos pequeños tengan mejor definición que algunos equipos grandes, pero aún los jóvenes no podrán adquirirlos.

Cuando uno tiene una cita para grabar y ya hay confianza con el informante --y uno va en automóvil--, entonces uno puede utilizar tripiés, varias cámaras, varios micrófonos, muchos cables, contar con la luz eléctrica de la casa o del lugar donde se grabe; pero cuando se va a grabar una procesión, por ejemplo, pues entonces hay que pensar en pilas y en un equipo ligero. Cuando uno graba una danza, suele suceder que hay que estar en una posición sin moverse durante veinte o treinta minutos. Solo el que ha grabado esa cantidad de tiempo sabe lo cansado que es mantenerse en una sola posición corporal, incluso pueden dar calambres o adormecimiento en los brazos. Algunos documentalistas dirán: no tiene sentido grabar tanto si se van a utilizar pocos minutos de imagen para el documental. Pero nosotros no somos documentalistas, somos investigadores, y no buscamos tomas breves ni bellas, buscamos registrar eventos completos para que, en el caso de una danza, por ejemplo, el etnomusicólogo o etnocoreólogo puedan perfectamente escuchar y observar toda la danza, si el equipo tiene esa capacidad de registro.

Si uno registra una danza en movimiento con mucha gente alrededor, tal vez no resulte útil llevar una grabadora de audio encima, sino que sea fundamental contar con una cámara fotográfica y otra de video. El tamaño, ya lo dijimos, depende de cuánto tiempo grabaremos sin hacer cortes. Cuando uno va a realizar entrevistas, también ayuda saber

de antemano qué producto final se tendrá que entregar. Para una tesis relacionada con el parentesco o el sistema de cargos, tal vez no sea imprescindible grabar en video, sino solo en audio, y de ahí obtener la información. Si nuestra hipótesis está basada en determinar la vestimenta o los movimientos coreográficos, hay que llevar indefectiblemente una cámara de video. En fin, hay que reflexionar qué equipo cubrirá mejor nuestras necesidades.

Seguridad y trabajo de campo

Ahora que el país pasa por uno de los peores momentos de inseguridad en los últimos treinta años, tener un protocolo de seguridad es importante. Llevar dos celulares es fundamental, con su cargador, uno se lleva siempre a la mano y otro estará en la mochila, en el hotel o en el automóvil. Antes de subir o bajar de un autobús, se mandará un mensaje a un amigo o alguien que sepa qué hacer en caso de que nos quedemos sin dinero, de que hayamos sufrido un ataque físico o un accidente con lesiones. No es necesario contar nuestras aventuras, sino simplemente mencionar donde estamos, con quién estamos y hacia dónde nos dirigimos. Es importante también señalar la hora que es y a qué hora esperamos llegar a donde nos dirigimos.

Antes de salir de casa es importante buscar noticias recientes, de la semana anterior hasta la fecha de salida, acerca del lugar a donde nos dirigimos y los lugares por donde pasaremos. No está de más preguntar a las personas con quienes nos comuniquemos, tanto en trabajo intensivo como extensivo, cómo está el clima y acerca de la seguridad en la zona. De preferencia hay que saber nombres de personas del lugar, en la medida de lo posible. Si uno es joven, podemos decir que estamos haciendo un trabajo para la escuela.

Varios colegas me han solicitado cartas para justificar que están haciendo una investigación académica. Es bueno contar con ellas, pero uno debe medir cuándo mostrarlas y cuándo no. Yo no suelo llevarlas, solo cargo con mis credenciales para identificarme. Cuando hay problemas políticos no es bueno que sepan que vienes “del gobierno”. Hay relatos de cómo han sacado del pueblo a conocidos porque dijeron que venían hacer preguntas y tenían un financiamiento del gobierno federal, o cómo les piden

dinero porque suponen que se les ha otorgado mucho dinero para hacer trabajo de campo o levantar encuestas.

Relaciones personales en el trabajo de campo

Uno debe guardar cierta distancia emocional con las personas con las que trabaja, sin hacerlas sentir que se les está usando en provecho propio. El afecto no desaparece nunca, pero uno debe medir si podrá unir su vida realmente con las personas con las que trabaja, si no, es mejor mantener una sana distancia. Lograr una amistad es lo mejor, pero esa amistad debe ser una amistad a distancia, porque precisamente estamos distanciados, tanto por vivir lejos, no tener lazos familiares, tener otro nivel educativo, como por tener un objetivo académico específico. Cuando uno se vuelve profesional, es difícil hacer girar toda su vida académica alrededor de una sola familia, una sola localidad o una sola región, incluso. Uno va descubriendo nuevas prácticas a comparar y se irá alejando poco a poco de las personas y las zonas donde estudió primero. Uno debe considerarse un amigo lejano, no entrar a ser el mecenas de la familia o de la comunidad, aunque, cuando se pueda, no negar el apoyo. Hay familias que ya esperan a los investigadores para pedir algún favor. Ello no es malo, pero uno debe saber que no puede resolver los problemas de la familia, porque no tiene el tiempo, porque no tiene recursos o porque el compromiso sería demasiado fuerte.

Recomendaciones finales

En el trabajo de campo, a diferencia de lo que uno puede pensar, no se vive de aventuras, sino de paciencia. Uno debe esperar horas a que comience la fiesta o a que el entrevistado tenga tiempo para nosotros. También se trata de tener paciencia porque ganar la confianza de las personas no es sencillo ni rápido: ¿por qué debería tratar bien a un extraño que dice que quiere saber de nuestra vida? Me han comentado amigos míos que los han visitado investigadores que solo quieren obtener la información que necesitan, por ello desconfían y no les dicen nada importante. Es por esto que se sienten usados. Uno debe platicar con

ellos como con un amigo, porque seguramente lo será. Uno no debe actuar como un policía interrogando a su acusado, sino que debe charlar como cuando vemos a un amigo lejano, porque al fin y al cabo trabajamos para crear lazos de comunicación entre las culturas. Así, el trabajo de campo es la herramienta fundamental para lograr que los seres humanos se entiendan y respeten, todo para construir un mundo mejor. Entonces, la tarea del trabajo de campo se debe llevar a cabo con responsabilidad, porque estamos estudiando a personas con intereses y sentimientos. El trabajo de campo es, en sí, la manera de ser más humanos con otros humanos; nos permite ampliar nuestro hogar y nuestra familia. No hay nada más gratificante que regresar a visitar a nuestros amigos lejanos. Es por ello y por ellos que no me queda más que desearte feliz viaje.

Bibliografía

- Bobadilla, Enrique. (2005). *Las valonas michoacanas 1955-1980*. México: Casa de la Cultura del Magisterio.
- Campos, Rubén M. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: SEP.
- Contreras, Guillermo. (1990a). *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*. México: CONACULTA / INBA / CENIDIM.
- (1990b). *Conjunto de arpa grande en la región de Occidente*. México: CONACULTA / INBA / CENIDIM.
- Chamorro, Arturo. (1981) *Abajeños y sones de la fiesta purépecha*. México: INAH.
- y Villegas E. (2004). “¿De qué manera son musicales las regiones? Redefinición del concepto de región entre el sur y la costa de Jalisco, la costa de Colima, el sur de la cuenca del Tepalcatepec y la depresión del río Balsas”, en *Foro cultural de Tierra Caliente. Memorias*. México: CONACULTA / Secretaría de Cultura de Michoacán.
- Hellmer, Raúl. (ca. 1957) *Panorama Mexicano. 200 años en canciones folklóricas*. México: Vanguard / Gamma.
- (1962-1964). “Sones de Michoacán de Apatzingán a la Costa”. *Folklore mexicano*. México: Radio Educación.

- . (1990). *La música tradicional en Michoacán*. México: CONACULTA / INBA / CENIDIM. 1990.
- Macías, Arturo. (ca. 1972). *Maestros del folklore michoacano, vol. 2 Música mestiza terracalenteña*. México: Peerless.
- Martínez, Alejandro. (2015) “Recomendaciones para el trabajo en campo a partir de mi experiencia personal en la recopilación del patrimonio cultural intangible”, en Lamy, B. *Trabajo de campo: Diferentes senderos desde los estudios sociales*. México: Editorial Ítaca / Universidad de Guanajuato.
- . (2012a) “Música y territorio. Indicadores históricos de conformación regional en el suroccidente de México”. *Memorias de la I Bienal Territorios en Movimiento*. México: Universidad de Guanajuato.
- . (2012b). *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay que le da*. México: INAH.
- Stanford, Thomas. (1963). “Lírica popular de la costa michoacana”. *Anales del INAH*. México: INAH / SEP. Vol. XVI. pp. 231-282.
- . (1964). *Testimonio musical de México*. México: INAH.
- Tello, Aurelio. (1997). “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”. *El patrimonio nacional de México*. México: FCE / CONACULTA.
- Vázquez, Irene. (1976). *El son del sur de Jalisco Volumen 1*. México: INAH.
- y Warman, Arturo. (1970). *Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero*. México: INAH / SEP.
- Warman, Arturo. (1975). *Michoacán: sones de Tierra Caliente*. México: INAH / SEP.

La fotografía como herramienta en el trabajo etnográfico

Héctor Adolfo Quintanar Pérez

Universidad Veracruzana

rangerquintanar@hotmail.com

Resumen: La cámara, desde sus inicios en el mundo de las artes, ha sido una fiel acompañante para la especie humana en su ardua tarea de hacer un registro que pretende ser fiel a la realidad. Es a través de la lente y los mecanismos técnicos de la máquina fotográfica que, desde hace más de dos siglos, en una superficie se pueden representar imágenes de nuestro entorno, ideologías e incluso conflictos. Así, la fotografía se convierte en un documento de carácter no solo documental, sino también cultural. Es en este sentido que la riqueza de una fotografía puede ser aprovechada por la ciencia antropológica cuando, vista como un documento social, otorga diversas dimensiones en las que pueden conocerse elementos simbólicos o históricos de diversos grupos humanos. Desde representaciones sincréticas expresadas en las fiestas tradicionales de los pueblos originarios, hasta el lenguaje visual de los grupos delincuenciales, la fotografía es una herramienta necesaria para cubrir las necesidades de la investigación y la divulgación científica modernas.

Palabras clave: fotografía, fotoensayo, fotoreportaje, Etnografía, documentar

Title: “Photography as a tool in ethnographic work”

Abstract: Since the introduction to the world of the art, the camera has been a loyal companion to the human species in the difficult task of keeping a true representation of reality. It is with the lens and the technical mechanism of the photographic machine, that for over two centuries we have been able to represent on a surface images of our environment, ideologies and even conflict turning a photograph into a document that serves not only as a documental piece but also a cultural one. From syncretic representations expressed in traditional festivities of the original tribes, to the visual language of crime groups, photography is a necessary tool to fulfill the need for research and modern scientific divulgation.

Keywords: photography, photo-essay, photo-report, Ethnography, to document

Para quienes nacimos antes de la época en que los medios digitales comenzaron con la superproducción de imágenes a gran escala, digamos antes del segundo lustro de la década de los 90, era muy común que en algunas celebraciones, como la Navidad, algún cumpleaños u otra fecha de tradición familiar con relevancia simbólica, estuviéramos plenamente involucrados, a través de la fotografía, en el proceso de documentación de dichos acontecimientos, muchas veces sin tener conciencia de estar fomentando nuestra creatividad científica y artística de manera activa/pasiva. No nos parecía raro acudir a la farmacia del barrio o al supermercado para comprar uno o dos rollos fotográficos, los cuales eran exhibidos en los estantes y despachados por tenderos vestidos con una bata blanca, detrás de los cuales había un letrero brillante que decía: “Laboratorio de revelado”. Para algunos, tal vez los menos interesados en el producto que daría aquel rollo fotográfico, la historia terminaba ahí, al comprar el rollo, dejar que la vida siguiera su curso y dedicar la existencia a cuestiones más importantes. Sin embargo, para muchos otros, ese primer paso que significaba comprar el rollo fotográfico marcaba el inicio de una gran expectativa, de ansiedad y de preguntas curiosas que solo podían ser medianamente respondidas días después, tras una larga y tortuosa espera, entre que fueran utilizadas todas las tomas del rollo fotográfico y, lo peor, los cinco o siete días que debías aguardar para tener en tus manos una evidencia impresa en papel de la historia documentada, en tamaño 8x10 o 6x4 pulgadas. Aquella foto quedaría plasmada en un álbum familiar que en la adolescencia sería motivo de vergüenza cuando alguno de nuestros padres preguntara en voz alta frente a nuestro grupo de amigos: “¿Quieren ver las fotos de (tu nombre) cuando era un niño?” O lo que es todavía peor, aun más frustrante y vergonzoso, que las fotografías de tu infancia vistas por tus amigos en la adolescencia, por alguna razón técnica o algún fallo en el revelado, no salieran. Eso sí que era triste.

Siguiendo con este mismo ejemplo de infortunio fotográfico, pensemos ahora en la frustración de cientos de fotógrafos profesionales en la época anterior al año 2000, cuando estos viajaban por el mundo arriesgando su integridad y exponiéndose a peligros y adversidades con el fin de obtener una fotografía que revelara alguna guerra civil en un rincón de la Tierra, o tal vez alguna noticia exclusiva, y en cómo estas imágenes podían ser rechazadas por motivos ajenos a

ellos, por defectos en el rollo o por perderse en el envío. Los rollos que el gran Robert Capa utilizó durante su registro del desembarque en Normandía son un ejemplo muy famoso: pocas fotografías pudieron ser reveladas debido a las pésimas condiciones de los rollos, a consecuencia de haber sido tomadas durante una de las más peligrosas operaciones militares del siglo xx. Esto es indudablemente una catástrofe mayor para quienes utilizan la fotografía como un medio primario de comunicación, pues, aunque un reportaje escrito a manera de crónica posibilita el acercamiento cognitivo a un suceso, una fotografía resulta una evidencia clara que supera los límites de la literatura y se convierte en un documento o fuente de primera mano, que otorga datos gráficos, simbólicos e incluso históricos sobre el hecho específico.

En este trabajo se tiene como finalidad el abordaje, precisamente, del uso de la fotografía bajo un intereses que va más allá del registro con propósitos informativos; interés de promover a la imagen misma como una fuente primaria de datos que facilita información de corte etnográfico. Esta metodología es utilizada, principalmente, por las ciencias sociales en el trabajo de campo y es, en la mayoría de los casos, explotada con fines periodísticos a través de los fotorreportajes o ensayos gráficos. Evidentemente, en esta época de grandes adelantos tecnológicos, la imagen digital y su fácil promoción en diversas plataformas representa una amplia gama de posibilidades para promover investigaciones de tipo antropológico y social.

Así como intentamos ilustrar con el ejemplo del álbum familiar, el ser humano se ha valido de las creaciones del arte y de la ciencia para preservar de manera gráfica, ya sea con el uso de símbolos o iconografía, una memoria de su propio paso por esta vida y de los procesos en que se desenvuelve día con día, ya sea en un cumpleaños u otra fiesta familiar, o un desembarque de la Segunda Guerra Mundial. Es decir, el ser humano siempre ha tratado de salvaguardar un registro de su realidad. Es justamente la fotografía uno de los resultados en la combinación de distintas técnicas y ciencias, y es la que ha permitido dar un soporte físico no solo a los acontecimientos cotidianos, sino también a las expresiones estéticas complejas que comprende el universo artístico, en el cual se pueden realizar abstracciones de la realidad para ser plasmadas. Con el paso del tiempo, ambas categorías, estética y

documental, no resultan ser conceptos separados en la creación de una imagen fotográfica.

Cuando trasladamos la necesidad de documentar gráficamente un acontecimiento al mundo científico, encontramos un sinnúmero de investigadores clásicos que en una primera etapa de sus estudios sociales trataban, a través de la imagen, de dar fe y constancia de su presencia en un entorno ajeno a ellos. Dicha imagen debía causar tal impacto en los lectores, sobre todo en los investigadores rivales, para que no se pusieran en duda las descripciones de las sociedades en las que se había realizado el trabajo de campo. Un ejemplo claro de esta primera etapa de la imagen etnográfica se puede identificar fácilmente en las fotografías de Bronislaw Malinowski que testifican su labor en las islas del Pacífico. Él mismo fue retratado con los lugareños como evidencia de su estancia; gracias a esto podemos observar a un Malinowski notablemente contrastado con el entorno y las personas que lo rodean: se retrató al investigador enfundado en un traje blanco de exploración y largas botas de campo, destaca su estatura, incluso cuando está sentado, sobre la de los nativos semidesnudos y de notable piel morena que lo acompañan. Resalta, pues, el exótico investigador blanco y larguirucho en actitud profesional que aparenta estar completamente adaptado e inmiscuido en la sociedad que le ha permitido realizar su trabajo etnográfico, misma que inmortalizará como investigador de calidad y vanguardia.



Ilustración 1. Malinowski en las islas Trobriand, 1918. Fotografía: Wikimedia Commons.

Lejos de abrir un debate sobre si la fotografía o las fotografías de Malinowski son una fiel representación de una realidad laboral, abrimos este pequeño análisis, ciertamente, por la relevancia de las imágenes en una investigación antropológica. Su uso, sin duda, revolucionó el quehacer etnográfico en las ciencias sociales y marcó un parteaguas a nivel mundial en la producción de imágenes, interesándose de nuevo, como en los orígenes de la antropología, en la exotividad de las sociedades y rebasando los límites de la densa descripción escrita. Este parteaguas en la investigación antropológica representó un fuerte desafío para las obras posteriores a Malinowski: los investigadores se vieron obligados a portar una cámara con un paquete considerable de rollos y llevarla consigo a los rincones más alejados; en casos más benévolos, pudieron contratar a un fotógrafo profesional para que los acompañase en sus travesías y realizara el registro de las mismas.

¿Por qué la fotografía?

Como observamos en el ejemplo de Malinowski, la fotografía no dejó lugar a incertidumbres sobre su estada en aquella remota sociedad polinesia, y funcionó para registrar acontecimientos hasta ese momento poco explotados dentro de la antropología. Si se analiza con más cuidado, en las fotografías se puede ver al investigador dentro de la sociedad, sin embargo, no se muestra en ellas todo lo que el investigador plasma en el total de su obra. Es decir, es el registro de su persona, no el completo registro antropológico de una sociedad.

Esta nueva manera de testimoniar acontecimientos revolucionó, definitivamente, el modo de realizar investigaciones durante la segunda mitad del siglo XX. Ni hablar de las primeras décadas de nuestro siglo, en las que prácticamente todo aquel con un teléfono móvil ha podido acceder a la creación de fotografías de mayor o menor calidad, lo cual incluso ha desplazado a algunos fotorreporteros. La exclusividad para fotografiar un suceso ya no pertenece a quienes tienen una cámara profesional y se desviven por encontrar noticias en las calles. Ahora solo basta tomar el móvil y subir las fotografías a las redes sociales para que formen parte del mundo viral y se sumen a la máxima producción de imágenes en la historia de la humanidad.

La revista *National Geographic*, en su edición de aniversario por sus 125 años de investigación, señala tres características que han hecho que la fotografía explote la totalidad del mundo, de tal modo que nunca volveremos a verlo de la misma manera (Draper, 2013: 56). En primer lugar, tiene la función de atestiguar un suceso u otredades dignas de registro, y acercarnos a ello de manera iconográfica. La fotografía como prueba es la segunda función: la imagen a manera de sustento y que, ante el escepticismo, da certeza de la información --“Ver para creer” dijo Santo Tomás refiriéndose a la imperiosa necesidad humana de probar lo que se dice con palabras--. Por último, la fotografía tiene la capacidad de revelar lo desconocido y posee el poder universal de transmitir un mensaje que las fronteras de la literatura no permiten, pues las barreras del lenguaje presentan difíciles condiciones de entendimiento en un mundo con culturas de tan diversas expresiones lingüísticas. Una imagen fotográfica automáticamente puede trasladarnos a un contexto específico con el simple hecho de observarle; facilita la interpretación de la realidad y agiliza el proceso de comunicación intercultural.

En el México posrevolucionario, las fotografías fueron el principal testimonio y memoria no solo de los acontecimientos de una nación emergente, sino también de las nacientes ciencias sociales. Se trató de una herramienta primordial en la creación de una nueva identidad mexicana, que buscaba unificar a un país devastado por una revolución sangrienta y todo un siglo de guerras internas e intervenciones extranjeras. El discurso fotográfico pasó de ilustrar la lucha revolucionaria a visualizar los distintos grupos sociales y la diversidad étnica presente en el territorio nacional. Fue el intento de crear un nuevo discurso político y científico que incluyera a lo que en 1943 se llamó “el México desconocido” (Martínez Assad, 1989).

En este contexto surgen quizá los primeros fotógrafos que trabajaron hombro con hombro en las investigaciones sociales desarrolladas por Miguel Othón Mendizábal y Francisco Rojas, quienes se inmiscuyeron en comunidades indígenas para conocer sus contextos, usos, costumbres, religiosidad, y plasmaron sus resultados en obras que se han convertido en clásicos de la literatura antropológica. Dos de los fotógrafos que acompañaron a dichos investigadores fueron Raúl E. Discua y Enrique Hernández Morones, pioneros, sin duda alguna, en retratar diferentes cosmovisiones culturales y llevarlas al terreno de las ciencias sociales. En sus fotografías se privilegia el rostro del indígena mexicano y su vida cotidiana, se

ensalza el contexto rural y los contrastes de este con la modernidad de las grandes urbes y los crecientes capitales del México de la segunda mitad del siglo XX. Es necesario recalcar que no solo se aprecia el aspecto físico del indígena mexicano, sino que se hace un acercamiento a su indumentaria, expresiones culturales y demás elementos que subrayan la identidad de cada pueblo, lo cual hoy, sin duda, conforma la memoria de los pueblos indígenas.

Las dos grandes categorías en que algunos pretenden clasificar la fotografía son la artística y la documental. En general, en la primera se da una máxima prioridad a la estética y la subjetividad, mientras que en la segunda se pretende expresar la realidad objetivamente. Esta clasificación cada vez resulta más tortuosa pues continuamente el límite entre ambas categorías es cada vez más difuso y difícil de practicar. Podemos remitirnos a ejemplos clásicos como los trabajos de Don McCullin, fotoperiodista británico que logró hacer retratos en medio de las tragedias bélicas más impactantes del siglo XX, y cuyas fotografías fácilmente cumplen las reglas estéticas convencionales en el mundo del arte: acomodó con gran belleza a sus sujetos en el encuadre, dotándolos de una beldad que resalta entre los apocalípticos paisajes de un Vietnam en ruinas, o entre las calles del Congo Belga en plena guerra. Del mismo modo, y obligadamente, debemos hacer mención del legendario Steve McCurry, fotoperiodista estadounidense, quien, desde una perspectiva y particular visión estética, nos traslada a momentos y sitios específicos a través de retratos de personas singulares. Él transgredió cualquier tipo de clasificación que separase lo documental de lo estético e impuso un estilo que ha servido, al mismo tiempo, a medios de comunicación periodística y a medios de producción estética. Con esto, lo que debemos decir y dejar claro es que esta diferenciación bipartita de la fotografía no debe representar caminos separados, donde lo estético no es real, o no representa la realidad, y lo documental carece de una belleza convencionalmente artística. Por el contrario, el complemento de ambas es precisamente lo que permite acercar el mundo a quien lo desconoce. Una fotografía que cumpla con ambos requisitos se vuelve una mejor herramienta para la creación de datos.



Ilustración II. Del fotoensayo "Abuela Mati". Tejedora de telar de cintura de la Sierra de Zongolica, Veracruz. Fotografía: Héctor Adolfo Quintanar Pérez.

La fotografía y sus creadores nos acercan a la ilusión de que lo que se observa es completamente fiel a la realidad, por eso muchos han abusado de su realización justamente para alterar el resultado de su imagen y promover falsedades que se toman como reales, o para dar cabal autenticidad de sus investigaciones científicas. Sin embargo, a veces se nos olvida que si se limita a la fotografía a ser una simple acompañante del texto con el fin promover su autenticidad, se trunca su potencial informativo-documental y se le acota a ser el registro de un hecho y no el testimonio de una realidad que, como investigadores, tratamos de revelar. Cuando se hace fotografía de registro no se aprovecha al máximo el óptimo o regular dominio de la técnica fotográfica, la cual sirve, precisamente, para convertir una imagen no solo en testimonio de las acciones realizadas por el investigador, sino también en una fuente de información sobre un contexto específico. La gran cantidad de datos observables desde esta perspectiva, en conjunto con un texto y en ocasiones sin él (tal como lo hacen los fotoensayos periodísticos), arrojan valiosa información con la que la realidad entra en debate y que nos acerca a la comprensión o, por lo menos, a la visualización de un complejo proceso de interacciones entre los seres humanos y su entorno.

El investigador Joan Fontcuberta hace una serie de señalamientos sobre la pertinencia de este fuerte arraigo por la “evidencia” en la producción fotográfica, y comenta que es necesario un acto de fe por parte de los espectadores para simplemente creer que por sí sola esta evidencia es una reproducción de una realidad fielmente plasmada por un gran genio de la luz y el tiempo detrás de la cámara (Fontcuberta, 2015: 48). Esto quizá haya llevado a muchos fotógrafos a sentirse verdaderamente unas deidades profundamente dedicadas a ser amos de la verdad absoluta plasmada en papel para impresión. No obstante, y como el mismo investigador señala, este supuesto acto de fe por parte del público representaría una carencia de raciocinio, pues el observador deposita su confianza e inteligencia con la firme esperanza de que aquello que sus ojos ven retratado es una copia fiel de algo que no siempre se entiende: la realidad.

Entonces la fotografía, lejos de ser un espejo de la realidad, es un diálogo entre ella misma, su creador y todos aquellos espectadores que la observan e interpretan a su antojo y conveniencia. Y es justo por eso que tampoco debemos caer en un extremismo purista relativo a su producción. Me refiero a que, al igual que una idea expresada verbalmente, una fotografía va a ser interpretada y reinterpretada de forma incesante y contingente; incluso, como muchos diarios han llegado a hacer, se puede sacar de contexto a la misma para alterar el rumbo de quien la observe y guiarlo hacia intereses específicos. Quizás entonces, el destino de una imagen fotográfica expuesta en cualquier medio, impreso o digital, como cualquier diálogo entre los seres humanos, no representa la esencia de la realidad, sino un medio para cuestionarla.



*Ilustraciones III y IV. "Quema del mal humor en el carnaval de Tuzamapan, Veracruz". Los pobladores portan una vestimenta similar a los grupos extremistas del K.K.K. para iniciar las festividades.
Fotografía: Héctor Adolfo Quintanar Pérez.*

Fotografía en el trabajo etnográfico: las opciones narrativas

A pesar de que existen puntuales y copiosos estudios de ciencias sociales sobre las imágenes y la fotografía, su uso aún es relativamente poco explotado debido a miles de causas, entre ellas, la propia dificultad de hacerse de un equipo con la formación técnica y artística necesaria, lo cual, por otra parte, no es siempre un impedimento para la producción de las fotografías o el video. De hecho, es prácticamente imposible ver a un estudiante hacer trabajo de campo sin llevar consigo una cámara fotográfica, o explotar al máximo las bondades del teléfono móvil para realizar su trabajo. Sin embargo, en muy pocas oportunidades podemos observar ese cúmulo de fotografías que en muchas y tristes se quedan en la memoria interna del aparato o en las redes sociales, cuando se sube una *selfie* que nos reafirma como investigadores de campo, pero en el producto final quizá solo haya un par de tomas, no las óptimas, sino las que mejor salieron, gracias a la suerte o a que el sujeto no se movía demasiado.

En muchas ocasiones es el aparato el que decide por nosotros qué fotografías mostraremos como producto del trabajo, lo cual sucede por falta de una mínima formación para manipular la cámara, limitándose así el potencial que tiene una fotografía para reafirmar y consolidar los resultados de un proceso de investigación. Aplico el término “consolidar” porque creo que la etapa de las fotografías, como evidencias de la presencia del investigador en el trabajo etnográfico, resulta obsoleta para la producción científica, pues una imagen o una secuencia de ellas debe estar encaminada a la documentación del diálogo entre el investigador, su sujeto de estudio y el público, y debe centrarse en aportar información visualmente narrativa que, incluso sin una densa descripción de un contexto o fenómeno, pueda acercarnos a su comprensión. No vamos a mentir respecto a un dato primordial: es cierto que cualquiera puede ser fotógrafo, de la misma manera que cualquiera se convierte en un astronauta o actor de cine. Primero se debe tener la inquietud o la curiosidad por la disciplina y, posteriormente, desarrollar la formación necesaria para realizarla, pues por mucho que nos acerque, cada vez más, la cámara a la fotografía y a su edición para las redes sociales, esta nunca puede ser utilizada de una manera óptima sin conocer la técnica de funcionamiento y algunas reglas básicas de estética con las que podamos darle encuadre y coherencia a la imagen

que deseamos desarrollar. Asimismo, se necesitan ejes conductores en nuestra investigación para esclarecer los fines con los cuales nuestra fotografía se realiza, de otro modo, únicamente somos simples espectadores de imágenes capturadas con un aparato, en lugar de investigadores que crean sus propios datos haciendo abstracciones visuales de la realidad, misma que pretenden convertir en una narrativa fotográfica.

Existen varios investigadores que han utilizado la fotografía como una herramienta en las investigaciones de corte etnográfico, y que son pioneros en la utilización de la imagen para fines académicos. Los mencionados, Raúl Discúa y Enrique Hernández Morones en la primera mitad del siglo xx, quienes retrataron a la población indígena, son un ejemplo de quienes sentaron las bases para una nueva herramienta en el registro. Es posible mencionar también el trabajo del matrimonio Stresser-Péan, conformado por el llamado “Huastecologo” Guy Stresser-Péan y la investigadora Claude Stresser-Péan, quienes conformaron un enorme acervo de fotografías y videos recopilados y editados en formato de documental para su divulgación en la última década del siglo xx. Sus trabajos no solo son una enorme referencia en el terreno de la etnología y el estudio de los pueblos indígenas de México, sino también un ejemplo de cómo la interdisciplinariedad y la apertura en el diálogo entre las ciencias sociales enriquece el conocimiento, pues tanto su metodología etnográfica como el uso de técnicas fotográficas favorecieron en gran medida el entendimiento del mundo indígena. En las obras de ambos investigadores se incluyen, además de los suyos, trabajos fotográficos de Bodil Christensen, Anne Chapman (Stresser-Péan, 2012).

En el desarrollo posterior del trabajo antropológico son varios los autores que han conformado un acervo de registro fotográfico que se incluye en las investigaciones, aunque la imagen no ha sido privilegiada en el discurso científico y siga siendo parte secundaria de la investigación. Es por eso que aprovechar al máximo esta herramienta es cada vez más importante, como lo han demostrado distintas disciplinas que han logrado imponer la imagen fotográfica como su mejor recurso de interacción con la comunidad.

Una de las disciplinas que, sin lugar a dudas, muestra las distintas potencialidades de la fotografía es el periodismo, con sus distintas vertientes de producción. El fotorreportaje es la herramienta narrativa más utilizada para la

promoción de un suceso noticioso con fines informativos (Smith, 1948: 209). Una de las principales características que tiene el fotorreportaje periodístico es la gran cantidad de público que tiene acceso a él y la influencia que posee sobre la opinión del mismo. Esto obliga al fotógrafo a tener un cuidado especial en la comprensión del contexto que está cubriendo, pues aventurarse a fotografiar un suceso incomprensible para él, merma la calidad del producto. Es por esta razón que en las agencias periodísticas, generalmente, ya está clara la línea, o “especialidad”, que cada fotoperiodista cubre, aunque existen sus excepciones, como el fotógrafo turco Burhan Ozbilici, ganador del premio World Press Photo. Él, a pesar de dedicarse a cubrir actos artísticos y culturales, vivió por coincidencia la experiencia de fotografiar el triste y célebre asesinato del embajador ruso Andrei Karlov, a manos de un extremista islámico; así, dejó para la posteridad una imagen que, en palabra de los premiadores, “refleja el odio de nuestros días”.



Ilustración V. “Un asesinato en Turquía”. Fotografía: Burhan Ozbilici.

En cuanto a la problemática metodológica, desde su origen, el fotorreportaje presenta una secuencia de imágenes sobre un acontecimiento, en muchos casos momentáneo, que estructuralmente tiene como finalidad brindar información noticiosa, sin poses, en el momento. Mientras más exclusiva sea la escena, mejores resultados tendrá el fotógrafo, quien puede comenzar a cotizarse mejor que otro que

haya llegado tan solo unos segundos después. A pesar de su carácter informativo, el fotoperiodista no está exento de realizar una estrategia etnográfica dentro de su entorno, incluso en el periodismo de investigación, las fotografías, usualmente, se acompañan de entrevistas a testigos que fungen como fuentes primarias de información y dan sustento al trabajo realizado.

Resalta la secuencia fotográfica del fotorreportaje, a veces modificada por la plataforma, el medio de difusión y el criterio de los editores, pues no siempre es posible presentar entre cinco y diez fotografías a color en los medios impresos. Por esta razón es viable la fotografía general o el retrato que presente de manera muy sintética la abstracción de todo un suceso, tal como lo hacen las portadas de las revistas o las primeras planas, donde la fotografía es cuidadosamente seleccionada por el impacto visual y psicológico que pueda tener en los lectores. Pero en la selección de la fotografía también influye la riqueza de los elementos materiales, simbólicos y, sobre todo, humanos que se hallen en el encuadre. Como ejemplo, uno de los grandes exponentes del género, que se mueve entre el periodismo y el campo de la sociología de las represiones, la violencia y la reclusión: el fotógrafo mexicano Ignacio López "Nacho". Este autor no duda en transgredir las líneas de la noticia para convertir su obra en la memoria de diversos procesos, hechos violentos y contextos marginales de la historia mexicana; es, hasta nuestras fechas, el referente visual del México posrevolucionario.

Desde una fotografía impactante hasta una serie de diez imágenes, el fotorreportaje es una opción de representación fotográfica, no solo en los procesos informativos noticiosos, sino también en la investigación social, donde se puede aplicar para la creación de datos etnográficos visuales, máxime si es necesario dar información que trascienda el espacio descriptivo y hacer relaciones con el contexto estudiado. De igual forma, es una manera de resolver ciertos problemas metodológicos en campo, en espacios en los que el etnógrafo no siempre tiene la oportunidad de acceder y registrar los hechos con la cámara. Recordemos que, como observadores participantes, no estamos exentos de romper las reglas de privacidad de un entorno sacralizado o, incluso, de que se nos niegue el permiso a realizar el registro. En este caso puede recurrirse al fotorreportaje si en algún momento se diera la oportunidad limitada de registro y se debiera aprovechar al máximo el tiempo dado, con todos los impedimentos que esto conlleve.



Ilustración VI. "Soldado caminando sobre escombros". Fotografía: Héctor Adolfo Quintanar Pérez



Ilustración VII. "Rescatista". Fotografía: Héctor Adolfo Quintanar Pérez

La fotografía resulta un arma de doble filo, pues, del mismo modo en que el investigador debe respetar la privacidad del contexto o de los sujetos de estudio, una buena capacidad etnográfica y profesionalismo permiten el acceso a los lugares más recónditos e inseguros para tomar fotografías y realizar entrevistas, aunque buscando siempre el trato adecuado con los participantes y las condiciones óptimas para realizar el trabajo. Sin duda, este es un elemento que podemos extraer del ejercicio periodístico para llevarlo hacia la investigación etnográfica; es un hecho que un trabajo de campo confiable debe estar perfectamente ilustrado con imágenes

que patenten la confianza entre el investigador y sus informantes. Como ejemplos sobran casos en el periodismo moderno, nacional e internacional. Están los trabajos del hondureño Tomás Ayuso, quien se ha infiltrado en las fuerzas armadas clandestinas para realizar una serie de análisis y retratos de gran valía, no solo en el ámbito artístico e informativo, sino también en el campo antropológico y social que tienen a la violencia moderna como problemática central. Existe también el trabajo de la fotógrafa Verónica Gabriela Cárdenas, quien prácticamente ha realizado toda una etnografía visual sobre la travesía que los inmigrantes ilegales hacen hacia Estados Unidos. Su trabajo constituye una valiosa denuncia sobre la vulnerabilidad que los viajeros, sobre todo centroamericanos, padecen en territorio mexicano. Su trabajo se convierte en un referente de acciones y testimonios vitales para la comprensión de todo un paisaje de violencia; obra que debe ser visualizada para mejorar el debate sobre las políticas migratoria en Latinoamérica y Estados Unidos.

Una segunda herramienta, quizá derivada del fotorreportaje, que permite relatar de manera gráfica un contexto y forjar una narrativa de mayor longitud es el fotoensayo. Este género ofrece más libertad al investigador, pues sus fines no son informativos y no están expuestos al criterio de un editor y a una línea de trabajo o ideología bien trazada, sino que representan el ejercicio de una forma discursiva, visual, coherente y muy diversa (Vázquez Escalona, 2011: 4). El fotoensayo puede ser, a grandes rasgos, un discurso conformado por una serie de fotografías relacionadas unas con otras, sin que necesariamente representen una secuencia cronológica, aunque sí deban mantener una coherencia contextual. Por mucho, el fotoensayo representa lapsos de tiempo que superan la premura de una exclusiva noticiosa, por lo que exige a su creador la observación participante, estratégicamente planeada, en la que la técnica y el arte fotográfico se empalmen con el discurso narrativo sobre la realidad que se pretende mostrar.



Ilustraciones VIII, IX y X. Del fotoensayo "Abuela Mati". Tejedora de telar de cintura de la Sierra de Zongolica, Veracruz. Fotografía: Héctor Adolfo Quintanar Pérez.

La autonomía del realizador permite, sobre todo, ejercer una observación detallada del sujeto o las acciones a fotografiar y generar un proceso donde el cuidadoso detalle del encuadre y la capacidad técnica fotográfica y etnográfica posibilitan la creación de imágenes con un amplio potencial antropológico y documental. En esencia, estas imágenes nos acercan a la interpretación que la cultura tiene de sí misma y nos alejan de la idea de que una fotografía nos lleva a una verdad absoluta. La fotografía posibilita una diversidad discursiva, de formas de concebir el mundo, es decir, nos acerca a distintas cosmovisiones.



Ilustración XI. "Baile de Carnaval en Alto Tío Diego, Veracruz". Fotografía: Héctor Adolfo Quintanar Pérez.

La libertad del investigador o fotógrafo también le confiere libertad al sujeto retratado, lo encamina a actitudes genuinas (dicho esto, no se pretende entablar un debate sobre la "veracidad" de una actitud fotográfica, pues incluso los retratos en pose son valiosos en la documentación visual). El registro fotográfico por medio del fotoensayo permite inmiscuirse en diversas líneas de investigación académico-sociales en las que pueden verse relatadas, visualmente, las realidades de la vida cotidiana entre las sociedades, su diversidad, sus discursos y valores culturales establecidos. Incluso, la fotografía puede ser un importante medio de difusión para la denuncia de las diferencias sociales que existen entre los seres humanos en este mundo. Su carácter puede resultar del mismo modo que en una investigación: deductivo e inductivo, pues en una serie puede desarrollarse en todo un escenario simple y complejo, como lo sean los objetivos a estudiar.



*Ilustración XII. De la serie "Las marcas de la masculinidad". Chimalhuacán, 2018.
Fotografía: Héctor Adolfo Quintanar Pérez.*

Del mismo modo, la fotografía es una herramienta vital para el registro de expresiones culturales y tradicionales, conceptos muy importantes en el estudio antropológico y social, pues nuestro país es profundamente rico en manifestaciones sincréticas que, a partir de ejercicios de ritualidad y prácticas sociales, realizan las diferentes etnias y culturas que habitan el territorio. En ese sentido, ahora se puede realizar una etnografía visual que no solo funge como una ilustración vaga y general que acompaña a una descripción. El uso correcto de la narrativa del fotoensayo confiere al espectador la capacidad de adentrarse en un desconocido cosmos de estudio, con una coherencia lógica para el entendimiento. También evita las dificultades del lenguaje técnico (no apto para los no acostumbrados a términos académicos) en la divulgación científica, y aprovecha la ventaja que tiene la imagen para, indudablemente, captar mejor la atención que un texto copioso.

La fotografía etnográfica o etnofotografía es un término aplicable a las imágenes fotográficas creadas con el fin de ilustrar procesos culturales, las cuales son parte de las herramientas y estrategias del método etnográfico. En nuestro presente digital, resulta ser un instrumento con un gigantesco potencial de uso científico y artístico, explotable en diferentes ámbitos.



Ilustración XIII. "Niño enmascarado", Carnaval afromestizo de Almolonga, Veracruz.

Fotografía Héctor Adolfo Quintanar Pérez

Conclusiones

Durante prácticamente toda la historia de la divulgación científica, la comunidad académica ha privilegiado el uso del lenguaje escrito para comunicar sus esfuerzos dentro de cada disciplina. Sin embargo, las nuevas tendencias de comunicación, sobre todo las nuevas tecnológicas que privilegian un nuevo lenguaje visual, presentan una nueva posibilidad de crear datos valiosos para la investigación, no solo en el proceso de esta, sino también en el proceso final, que es su divulgación.

La cámara es un medio para explorar los distintos contextos en los que el ser humano se desarrolla, por lo tanto, en la fotografía y en sus diferentes opciones narrativas encontramos una excelente posibilidad de crear abstracciones de la realidad, o un enmarcamiento de la misma, con las que el investigador crea un discurso bajo otro enfoque, distinto del tradicional escrito. Con una imagen es más fácil abrir un diálogo sobre contextos y situaciones retratadas que merecen ser visualizadas como noticia o como parte de una investigación social.

Con los diferentes ejemplos de opciones narrativas se ha expuesto la libertad del investigador-fotógrafo de publicar su propio discurso visual con base en estrategias que pueden ser útiles a la observación participante. En este mismo sentido, se expuso que tal libertad para crear imágenes es también la oportunidad para cuestionar la propia interpretación, la técnica y el encuadre, con el fin de enriquecer el debate sobre el estudio de las distintas realidades que experimentamos y, en este caso, que podemos observar.

Obras citadas

- Draper, Robert (2013). "El poder de la Fotografía". *National Geographic* XXXIII-4.
- Fontcuberta, Joan (2015). *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, Gisèle (2015). "La Fotografía, instrumento político". *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, Michel (2009). "Fotografía, destino cultural". *El imaginario fotográfico*. México: Fundación Televisa SerieVE.
- Mandoki, Katya (2004). *El índice, el ícono y la fotografía documental V-9*.

Martínez Assad, Carlos (1989). *Signos de identidad*. México: UNAM.

Ritchin, Fred (2010). *Después de la Fotografía*. México: Fundación Televisa SerieVE.

Smith, Eugene (1948). "Fotoperiodismo". *La estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Stresser-Péan, Claude (2012). *De la vestimenta y los hombres: una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México: FCE.

Vázquez Escalona, Alejandro (2011). *El ensayo fotográfico, otra manera de narrar*, VIII-16.

La música grupera y el diseño gráfico

Luis Omar Montoya Arias

Universidad Pedagógica Nacional (UPN 111 Guanajuato)

Resumen: En las siguientes páginas intentaré acercarme a la música grupera (norteña mexicana y banda de viento sinaloense) desde un enfoque novedoso. No me interesa gastar mucha tinta en historias de músicos, intérpretes y compositores, sino en develar algunos elementos asociados con el uso del diseño gráfico en la publicidad que masifica bailes y jaripeos, así como en atender la importancia de fuentes hemerográficas para la escritura de la historia social de la música grupera. Demostraré que la publicidad usada en ferias regionales también es importante.

Palabras clave: Música grupera, música norteña, banda sinaloense, jaripeos, bailes.

Title: *“The grupera music and graphic design”*

Abstract: In the following pages I will try to get approach to the grupera music (northern Mexican and Sinaloan wind band) from a novel approach. I am not interested in spending much ink on stories of musicians, performers and composers, but reveal some elements associated with the use of graphic design in advertising that massify dances and jaripeos; as well as to attend to the importance of hemerographic sources for the writing of the social history of grupera music. I will show that advertising used at regional fairs is also important.

Keywords: Grupera music, Norteña music, banda sinaloense, jaripeos, dances.

En la Academia se ve con sospecha a quienes se interesan por temas actuales, como las bandas de viento sinaloenses, la norteña mexicana y la música grupera. “Todavía no haces historia”, “eso no es historia”, “eso es sociología o antropología”, “no hay seriedad en lo popular” y “la música es de los que estudiaron en conservatorio” son algunas de las sentencias pregonadas por la gente culta. No se requiere de un título universitario para hacer música. Difícilmente, en los escenarios populares, encontraremos músicos formados en conservatorios. La música popular es la que está afuera, en las calles, la que consumen las mayorías.

Desde que cursaba mis estudios de licenciatura, hace varios ayeres, me interesé por el estudio de las músicas populares mexicanas, como la norteña, la banda sinaloense y la grupera. Los académicos no deberíamos sentir miedo ni asco por las expresiones populares. Es en lo popular donde están las claves para acercarnos a la comprensión de los grandes problemas nacionales. Es en lo popular donde está la identidad de los pueblos. Si hablamos de identidad, es mejor tenerla que carecer de ella. México ha sido una nación expansionista con identidad definida, circunstancia que le ha permitido colonizar Iberoamérica. Si Estados Unidos es la potencia militar y económica de América, México es el gigante cultural que impone modas.

En otro momento se puede discutir el término “cultura” desde la historia conceptual. Para muchos, *El chavo del ocho*, *La India María*, *Chabelo* y *El chapulín colorado* no son cultura, sino productos comerciales. Lo concreto es que miles de humanos asocian a México con estos personajes populares. Apelando a la identidad, fenómenos como la banda de viento sinaloense, la norteña y la música grupera deben estudiarse. Por varias razones, la gente se refugia en estas músicas para narrar su existencia. La tarea de los científicos sociales es buscar explicaciones a fenómenos populares como los evocados.

Importancia de los periódicos para la historia de la música grupera

Catalogar a toda música mediática de raíces rancheras como “grupera” es responsabilidad de Televisa y sus tentáculos comerciales. “Grupera” es una categoría inventada por la industria musical para vender una sumatoria de repertorio e intérpretes. “Grupera” es una

música de las mayorías. Es una barbaridad que Los Tigres del Norte sean catalogados como gruperos, sin atender la coyuntura histórica en la que surgieron. Guste o no, lo que impera son los intereses económicos. La “música grupera” es un bolso donde cabe todo lo que huele a rancho. Es una etiqueta masificada a principios de la década de los noventa que invisibiliza fenómenos regionales como el conjunto de arpa grande michoacano, representado por La Raza Obrera.

La música grupera aglutina propuestas que se incrustan en tradiciones regionales que la industria del entretenimiento mexicano ignora. No es mi objetivo problematizar estas diferencias, sino abordar el fenómeno como un espacio plural de encuentro. Me sitúo en la importancia que tiene la publicidad. La música grupera también es un fenómeno económico.

Los periódicos son parte de las estrategias publicitarias capitalizadas por los músicos. Son un medio eficaz que difunde sus historias, sus conciertos, sus grabaciones y homenajes. En febrero de 1968, por ejemplo, la prensa capitalina publicó una noticia sobre la música norteña. De acuerdo con Irene Pintor: “la música norteña es la más sencilla y alegre que existe dentro del folklore nacional” (Pintor, 1968). Esta autora fue también la intérprete de música norteña que dio vigencia al salterio. En 1988, desde el noroeste de Mazatlán, Sinaloa, relataba la historia de Cruz Lizárraga y su banda El Recodo.¹ Un año después, en 1989, se anunciaba el acontecimiento: Flor Silvestre (Guillermina Jiménez), oriunda de Salamanca, Guanajuato, México, graba con banda La Costeña, de Ramón López

¹ “Hijo de Teófilo Lizárraga y Concepción Lizárraga. Nació el 1 de julio de 1918. A escondidas de su padre, encargó a la ciudad de México un clarinete que le costó setenta y cinco pesos. Quince días después de haber comprado su clarinete, Cruz Lizárraga se incorporó a la banda de la región. En 1938 le regalaron unos platillos turcos. La tambora la mandó hacer con José Cordero, de El Quelite. Su primera presentación con su pequeña banda fue en Magdalena, Sonora, el día de San Francisco. La banda se desintegró y formó el Conjunto Musical Mazatlán, con el que grabó *El callejero*, su primer disco. Entre los reconocimientos recibidos: Alcalde de San Antonio, Texas (1984), Ciudadano Honorario de Tucson, Arizona (1987), Hijo Predilecto de Durango (1984). En 1972, Radio Corporation of America-Victor (RCA- Victor) le brindó un homenaje por su trayectoria musical. ‘En los comienzos la gente me criticaba, decía que tocaba muy fuerte, bronco, ranchero; hoy están acostumbrados’. ‘Agarré la banda desde abajo; la música ranchera con sabor a banda espantaba a la sociedad, me criticaron por ello; ahora todo mundo quiere grabar con banda’. Hoy, la música de banda ha logrado abarcar casi todos los géneros musicales: bolero, cha cha chá, pasodobles, mambo, danzones, polka, clásico, danzas, románticos y cumbia. Próximamente grabaría al lado de María de Lourdes, Humberto Cravioto, Miguel Aceves Mejía, Alberto Ángel *El Cuervo* y Los Hermanos Almada. Anteriormente había acompañado a Lola Beltrán y a Ferrusquilla. También trabajó con Luis Pérez Meza y con José Alfredo Jiménez. Banda El Recodo ha grabado desde hace 38 años con RCA. Enrique Noriega, director general de RCA-Ariola” (Pintor, 1988).

Alvarado.² Gracias a la publicidad difundida por la prensa escrita sabemos que el fenómeno sociomusical que Helena Simonett bautizó como “tecnobanda” fue diferenciado por la industria cultural mexicana con el nombre de “banda sintetizada”.³

Los periódicos representan un espacio de promoción para los músicos populares. Desde las ciencias sociales, son importantes porque se erigen como referencias que nos permiten reconstruir momentos históricos. Notas que fueron creadas para potenciar ganancias económicas, hoy sirven para acercarnos a la vida cotidiana y a la historia conceptual. Fenómenos sociales como la grupera mexicana necesitan de las fuentes hemerográficas para ser estudiados. La actualidad, vigencia y cercanía temporal de la música grupera mexicana dificulta su indagación. De forma reiterada se afirma que los temas actuales son dóciles e irrelevantes (no vale la pena invertir recursos en ellos). Con desdén, son catalogados como antropológicos o sociológicos, como si la Antropología y la Sociología fueran ciencias sociales de segunda categoría. El mensaje es contundente: los periódicos son fuentes para la historia.

² “Tenía mucho miedo de grabar con tambora, se me hacía demasiado sonido, mucho aparato, pero cuando grabé me encantó, me sentí feliz, y más por tratarse de la banda de don Ramón López Alvarado. Grabamos *Los mirasoles*, *La rama* y *Quiero que sepas*. Nuestro objetivo es divertir, que el público se olvide de sus problemas y disfrute de nuestro trabajo, con películas campiranas, hasta cierto punto ingenuas, que afortunadamente son más comerciales que las de cabaret. El rechazo a las películas de cabaret tenía que darse porque no llevan mensajes positivos. Esas películas no deberían haber nacido, ni los artistas que las hacen’. El mismo día se anuncian en cartelera las películas *El rey de las ficheras*, con Alfonso Zayas, Roberto Flaco Guzmán, Manuel Flaco Ibáñez, Carmen Salinas como *La Corcholata*, Pedro Weber Chatanuga; también el *Galáctico* con Michael Jackson. El palenque de Mazatlán anuncia a Carmen Salinas ‘La mejor imitadora y cómica de México’ (“Flor Silvestre grabó con la tambora”, 1989).

³ “Los famosos promotores del regional (conocido a nivel internacional) baile del caballito, la banda sintetizada El Mexicano (Germán, Jorge, Pancho y Casimiro), amplían su influencia musical a los Estados Unidos, donde realizarán una gira. Irán a la Unión Americana a cantarles a nuestros paisanos, expresó el popular *show man* Casimiro, vocalista de El Mexicano. La manera de ejecutar los contagiosos números tropicales al estilo de la banda sintetizada, les ha dado mucho trabajo. Con temas como *Pelotero*, *La bola*, *La negrita* y *Las nachas*, grabados en Discos Guía, han logrado popularidad nacional. Casimiro informó a *Disco Show* que el 7 de marzo intervendrán en un magno evento, a celebrarse en el casino Río Nilo, de Guadalajara, al lado del grupo Bronco, Joan Sebastian, Sonora Santanera y Vaqueros Musical, ídolos del momento” (“El Mexicano”, 1992).

Feria Regional de San Felipe, Guanajuato (1961-1962)

Los repositorios del Archivo Histórico Municipal de Salamanca, Guanajuato, resguardan publicidad alusiva a la Feria Regional de San Felipe, del mismo estado abajeño, que corresponde a los años 1961 y 1962. Los documentos corroboran la importancia económica que la Compañía Manufacturera de Cigarros El Águila tuvo para el Bajío mexicano. Los afiches retratan símbolos sobre los que giraba el nacionalismo mexicano durante la década de los sesenta. En los carteles se representa al charro y a su china, peleas de gallos, corridas de toros, coleaderos, barajas, dados, consumo de tabaco, el colorido de plazas y atrios de iglesias católicas, la belleza de la mujer y la valentía del macho mexicano. La Feria de San Felipe era un evento tradicional que reproducía estereotipos asociados con la mexicanidad. En el afiche de 1961 se lee:

Feria Regional en San Felipe, Guanajuato. Del 25 al 30 de septiembre de 1961. Lo invitamos a San Felipe, Guanajuato, a su tradicional feria del Señor San Miguel, algo con sabor muy antiguo que trasciende, leyenda única en su género. Simulacros de combates, cargas de caballerías, marchas de infanterías con su artillería, todo eso a la usanza y reminiscencia del siglo XVI. Miles de gentes en un escenario natural. Y en la Plazuela de la Reforma habrá ruedas de la fortuna, sillas voladoras, olas giratorias, carpas teatrales, serenatas, tapadas de gallos, carreras de caballos, coleaderos, fuegos artificiales, mariachis, danzas y demás juegos permitidos por la ley. Romerías de varias partes de la República harán su entrada triunfal el día 28 por la mañana y tarde. Actuación especial de la Asociación de Charros con deportes típicos bajo programa especial. Viaje redondo en los Ferrocarriles Nacionales, a precios reducidos. Alojamientos cómodos e higiénicos en hoteles y casa de huéspedes. Se suplica al vecindario, especialmente del Barrio de San Miguel, adornen los frentes de sus domicilios durante la feria (AHMS).

La referencia textual da cuenta de tres elementos que las imágenes dejan fuera: las carreras de caballos, las serenatas y los mariachis. El mariachi y las festividades que se recrean con él hablan de un nacionalismo musical mexicano. Se habla de precios especiales a todos aquellos viajeros que adquieran su pasaje redondo en Ferrocarriles Nacionales;

consideremos la asociación que el ferrocarril guarda con la modernidad y el desarrollo económico de México.

Por otra parte, el afiche que correspondiente a 1962 habla de la presentación de la Caravana Corona, de la Cervecería Modelo, en la Plazuela de San Miguel, y las fondas “con grandes conjuntos folklóricos y exquisitos platillos nacionales”(Ídem). La Caravana Corona y las fondas, conocidas también como terrazas, fueron importantes en la difusión de la música norteña mexicana.

El Gallo de Oro, película mexicana estrenada en 1964, dirigida por Roberto Gavaldón y protagonizada por Lucha Villa, Ignacio López Tarso y Narciso Busquets, se construyó sobre el nacionalismo musical mexicano. La Feria de San Juan del Río, Querétaro, es una escena recurrente en la cutícula mexicana. Paisajes coloridos, peleas de gallos, cohetes, carreras de caballos, el tren como medio de transporte, mariachis, rancheras, corridos, palenques y cantadoras del Bajío (Bernarda Cutiño “La Caponera”, por ejemplo) son elementos que encontramos a lo largo de la cinta. *El Gallo de Oro* tiene en el centro de su discurso la representación del México tradicional y la exaltación del nacionalismo mexicano. La publicidad analizada es de 1961 y 1962, *El Gallo de Oro* se difundió en 1964. Coinciden en temporalidad y discurso.



Imágenes procedentes del Archivo Histórico Municipal de Salamanca, Guanajuato, México.

Es un error afirmar que Lucha Villa o el mariachi nacionalista (que usa trompeta) son “música grupera”. Hablo de Lucha Villa por ser la protagonista de *El Gallo de Oro*. Hoy vamos a cualquier tienda *Mixup* y encontramos espacios con el nombre “música grupera”. Si la música grupera, como categoría de mercado, tuvo su eclosión en la década de los noventa, es un anacronismo que la obra de Vicente Fernández, ícono surgido en la década de los sesenta, se venda bajo esta etiqueta. La música grupera, como fenómeno comercial, no respeta historia, estilos, corrientes, compositores ni intérpretes. Toda música que involucre arreglos rancheros, sombreros campiranos, hebillas vistosas, colores mexicanos y bigotes abultados se vende como grupera. Es un atentado metodológico contra la historia de la música popular mexicana.

Riesca Publicidad

El miércoles 9 de mayo de 2012, Juan Fernando Rivera, dueño de Riesca Publicidad, me atendió en sus oficinas de la Ciudad de México, a minutos del Aeropuerto Internacional Benito Juárez. Rivera nació el 1 de abril de 1977, siete años antes de que su padre inaugurara Riesca Publicidad, en 1984. Comenzaron promoviendo ferias de pueblo, para luego incorporarse al movimiento sonidero de la Ciudad de México. Riesca se encargaba de montar publicidad para eventos realizados en los salones California, Los Ángeles, Tropicana y La Maraca. En la misma época fueron invitados para integrarse a la estructura promocional de Rigo Tovar, El Súper Show de los Vázquez, Chico Che, Mike Laure, Los Ángeles Negros y Los Pasteles Verdes.

La música gruperera llegó al DF de la mano de los migrantes que se establecieron en ella durante el siglo XX. En Ciudad de México vive gente de todos los Estados de la República, “por eso fue fácil organizar bailes gruperos en la capital” (Rivera, 2012). Los diseñadores que trabajaban para La Changa, Polymarchs y Cóndor dieron personalidad visual a la música popular. A La Changa lo identificaba un gorila; a Polymarchs, rasgos egipcios, y a Cóndor, Ernesto *Che* Guevara.

Los Rivera primero trabajaron con recortes, luego con cámaras de exposición; después se imbuyeron en programas de computadora y filmadoras. “Fueron los sonideros defeños quienes introdujeron los carteles como herramienta promocional de eventos musicales durante la década de los ochenta” (Ídem). Los gruperos imitaron tardíamente la campaña publicitaria que los sonideros defeños materializaron desde la segunda mitad de la década de los ochenta.

Para que el público pueda ver un cartel gruperero anunciando el baile de sus intérpretes, debe suceder lo siguiente: se elabora un diseño con base en cuatro colores, se obtienen las láminas, sale de las máquinas y se pega en los postes de luz. “En la era de los carteles sonideros te podías llevar tres días en diseñar un cartel; hoy puedes terminar cinco en veinte horas” (Ídem).

La clave para que el transeúnte se sienta atraído por un cartel pegado en el centro histórico de cualquier ciudad de México está en el manejo de colores. “No es lo mismo un

cartel hecho para el Distrito Federal que uno pensado para Yucatán o Quintana Roo”.

Fernando Rivera detalla el proceso:

Debes captar la atención de personas que viven en entornos diferentes. Debes tomar en cuenta que hay lugares con climas severos, por lo que es posible que los colores elegidos no resistan. La cartulina se pega un mes y medio antes del evento para informar, entonces debes considerar cuáles serán las condiciones climatológicas a las que estará expuesta. La experiencia te permite saber qué colores sirven para que las cartulinas duren el tiempo correcto. Por supuesto que hay publicidad que se pega en lugares cerrados. Si es un cartel para Veracruz, lo llenas de verde, amarillo y rojo, porque tiene que ver con la gente del lugar. Si vas a hacer un cartel para el Auditorio Nacional necesitas algo sobrio, porque la gente que irá estará sentada; habrá pagado por un sitio numerado. Tienes que pensar en lo que estás diseñando y en qué material saldrá impreso. En el Bajío hay mucho jaripeo, por eso necesitas elementos como montas, algo que tenga que ver con la cultura ranchera de la región y mencionar a los grupos que van a amenizar. Para los bailes en Monterrey necesitas un fondo negro, azul y rojo, en plastas. En las zonas industriales la gente anda apurada, piensa en ir al trabajo; el objetivo del cartel debe ser que las personas se enteren quién va a estar y dónde actuará. Los carteles son rematados con las bardas, por eso se te queda grabada la información. Es un trabajo de equipo, trabajamos la radio, la imprenta, las bardas y el perifoneo. Los carteles o cartulinas se hacen en papel bond (Ídem).

Los carteles forman parte de una estrategia publicitaria que es complementada por microfoneo y bardas pintadas. Éstas replican, en dimensiones mayores, la información vertida en los carteles. Las bardas y las cartulinas son publicidad horizontal y vertical, respectivamente; las primeras miden 10x4 metros y las segundas 57x87 centímetros. En las bardas se pinta el logotipo del foro donde se hará el baile, se menciona la fecha y se enlista el nombre de los grupos que tocarán. En los carteles se coloca lugar, fecha, los puntos de venta, cuánto costará la entrada, el grupo principal y sus alternantes. El trabajo de los carteles es aportado por diseñadores gráficos, sus computadoras y programas. “Antes las cartulinas se elaboraban con papel mandarina, hacíamos recortes, lo ponías a la placa, lo quemabas, lo enviabas a impresión y a repartir” (Ídem).

Cada vez que se realiza un baile o jaripeo, el empresario contrata a los intérpretes que actuarán y obtiene permisos en la Secretaría de Hacienda y Fiscalización. Con la papelería legal en orden resuelven la promoción del evento. Por ley, los espacios deben estar cercados, disponer de lonas, contratar una planta de luz, tener 500 elementos de seguridad y convocar a vendedores de comida, dulceros, cigarreros y fotógrafos. Los bailes gruperos son una industria de la que viven miles de familias mexicanas. Si el masivo es en Ecatepec o León, se necesitan 30 mil cartulinas; si el concierto es en un pueblo pequeño, se distribuirán 3 mil.

Grupos como Los Tigres del Norte adquirieron personalidad gráfica a partir del diseño de carteles. El trabajo de Riesca permite que los gruperos sean identificados con una imagen. Captar la atención visual de las mentes mexicanas, recurriendo a símbolos, colores e imágenes, es tarea de Fernando Rivera. Riesca transforma colectivos musicales en marcas (productos comerciales identificados con formas). “Es más fácil digerir una imagen que un texto” (Ídem).

La idea de publicitar bailes gruperos con carteles que tapizan las calles nació en el Distrito Federal. Los carteles de Riesca Publicidad, Impresos Moctezuma e Impresos Ocampo brindan personalidad a los gruperos. “Nosotros jugamos a representar a los artistas mediante imágenes. Los proyectamos. Conciliamos al grupo con la gente, al pueblo con el pueblo. Nos gusta innovar. Somos un equipo de trabajo, una familia de conceptos y pensamientos” (Ídem).

Existe una variante que limita la creatividad de Impresos Moctezuma, Riesca Publicidad e Impresos Ocampo. Se trata de la censura que imponen Grupo Modelo y Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma. Los dos emporios cerveceros tienen lineamientos, indican un patrón, una estructura (colores, tamaño del logotipo, encabezados y fotos). El nombre del grupo estelar ocupa la parte superior y los alternantes se escriben (en letras pequeñas) en la parte inferior. “Te mandan siete ejemplos. Pones el nombre del grupo encima, porque la marca está involucrada en la difusión del grupo. Ahí no puedes jugar mucho, pero aportas” (Ídem).

El apoyo cervecero se manifiesta a través de la Cuauhtémoc Moctezuma y Grupo Modelo. La primera se convirtió en el patrocinador de duetos y conjuntos norteros; la

segunda ha respaldado a bandas sinaloenses como El Recodo. “El objetivo es abrir mercados y hacer que se consuma su producto en nuevas regiones. Los bailes gruperos son clave en esto”.

La música norteña y la banda sinaloense (gruper) lograron que las marcas cerveceras se posicionaran en regiones donde antes eran desdeñadas. Los tráileres gruperos son rotulados, acción que los convierte en publicidad móvil que transita carreteras de México y Estados Unidos. “Donde toca el grupo patrocinado, tiene que venderse tu producto. Si vas a Monterrey y llevas a la banda El Recodo, se venderá Cerveza Modelo. Son lineamientos” (Ídem).

La Caravana de Estrellas Corona

Patrocinios cerveceros a espectáculos musicales mexicanos surgieron en 1956 con la Caravana de Estrellas Corona (1956-1982) (Chao Ebergenyi, 1995: 28). En la década de los cincuenta, la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma tenía bloqueado comercialmente a Grupo Modelo en regiones como el Golfo (Ibid: 16). Si Nemesio Díez y Guillermo Vallejo, creadores de la Caravana Corona, eligieron Minatitlán para llevar a cabo su primer espectáculo (con Pedro Infante Cruz a la cabeza), fue debido a la importancia económica que Veracruz tenía para la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, su competidora (Ibid: 23). Minatitlán fue elegida por la Caravana de Estrellas Corona gracias a su naturaleza migrante y a la bonanza económica que le trajo el petróleo en la década de los cincuenta (Ibid: 21).

La Caravana regaló cerveza como una estrategia para posicionar su marca en zonas de México donde imperaba la competencia (Ibid: 27). Fue “un espectáculo artístico que actuaba en todo México a precios populares y a la vez fue un medio para promover los productos del Grupo Modelo” (Ibid: 15). La Caravana surgió, pues, como una herramienta mercantil; comenzó en Minatitlán (Veracruz) y siguió en La Laguna (Durango y Coahuila) (Ibid: 31). Asimismo, tomó como referente a las compañías de zarzuela: sus giras se dividían en Pacífico, Golfo, Sureste y Bajío (Ibid: 44). En una época donde la radio era todo, ayudó a que cantantes populares se mantuvieran vigentes. RCA-Víctor, a través de su vicepresidente internacional, Mariano Rivera Conde, pagó para que la Caravana

promoviera a sus artistas (Ibid: 27). Por todo esto, fue un proyecto que hizo circular millones de dólares.

En 1973 falleció Guillermo Vallejo, y La Caravana quedó bajo la dirección de Martha Badager, su esposa. Uno de los principales cambios que ocurrieron con la muerte de Vallejo fue la programación de dos caravanas por día en diferentes ciudades de México (José Alfredo Vallejo Badager se hizo cargo de una y su hermana mayor se responsabilizó de otra). Martha Badager se concentró en la administración del Teatro Blanquita, en el DF (Ibid: 28).

Carteles

Como consta en *La Caravana Corona. Cuna del Espectáculo en México*, libro editado en 1995 por Imprenta Madero, desde la primera caravana celebrada en 1956, la familia Vallejo comunicó eventos musicales a través de carteles diseñados en dos colores: rojo y azul (mismos que sobresalen en el logotipo del Grupo Modelo). Las cartulinas usadas eran horizontales (el azul se colocaba del lado izquierdo) y verticales (el rojo ocupaba la parte baja del cartel). Los sonideros defechos no fueron los primeros en utilizar carteles como herramienta promocional.

En la parte superior izquierda, los carteles del Grupo Modelo colocaban el nombre del patrocinador (Cerveza Corona). Al lado derecho figuraba la leyenda: "Presenta su Imponente Caravana de Estrellas Mundiales". Debajo del encabezado se mostraba el nombre de los alternantes con una imagen de solistas y agrupaciones. En la parte inferior, justo en el centro, se colocaban fecha, lugar, precios del boleto y horario de las funciones. A ojos del presente, los carteles usados por La Caravana no eran estéticos, pero sí efectivos.⁴

⁴ "Si algo hay que agradecer a los diseñadores de los carteles de La Caravana Corona, es su especificidad. El diseño no solo contempla la exaltación de las virtudes artísticas de los integrantes del elenco, sino que con todo detalle dejan para el recuerdo el lugar, el año, la fecha, el día y la hora en que se presentaría el espectáculo. También indican el precio de la entrada y el número de funciones que se darían. Los carteles de La Caravana Corona son una crónica en sí misma, gracias a la colección de Martha Badager, autora de muchos de ellos, sobre todo de los realizados en 1973 (año del fallecimiento de Guillermo Vallejo) y 1982. Se identifica el mismo estilo gráfico, la misma impresión en cyan y magenta, así como el logotipo que

“Acordeones vs Violines”

En La Caravana Corona participaron duetos y conjuntos de música norteña mexicana. El libro escrito por Guillermo Chao Ebergenyi (1995) ayuda a situar los años en que la música norteña mexicana se hizo presente. El domingo 19 de enero de 1964, en el Cine Colonial de Celaya, Guanajuato, actuó Eulalio González “Piporro” junto con Los Braveros del Norte; el viernes 23 de enero de 1970, el dueto Kiko y Chuy, conformado por Kiko Montalvo y Jesús Scott Reyes, trabajó en el Cine Guanajuato de la capital abajeña; el domingo 14 de enero de 1973, en la Plaza de Toros Victoria, de Ciudad Victoria, Tamaulipas, estuvo Lorenzo de Monteclaro con Juan Gabriel, Celia Cruz y Toña La Negra; el domingo 11 de febrero de 1973, también en la plaza de toros de Ciudad Victoria, Tamaulipas, cantó Juan Salazar; el jueves 5 de febrero de 1976, en la Arena Coliseo, de Guadalajara, se presentaron Las Hermanas Huerta, Chelo Silva, Cornelio Reyna, Los Dandys, Juan Gabriel, El Palomo y El Gorrión. Además, Chao Ebergenyi comparte el programa de una caravana que tuvo lugar el domingo 13 de febrero de 1972 en la Plaza de Toros El Progreso, de Guadalajara, Jalisco. Fue un homenaje a Silvestre Vargas, líder del “Primer Mariachi Mexicano Internacional”. La familia Vallejo bautizó el concierto como “Acordeones contra Violines”. El recital inició a las 4:00 de la tarde y culminó a las 8:30 de la noche. Desfilaron por el escenario Cuco Sánchez, Las Jilguerillas, Pedro Yerena, Juan Salazar y Juan Montoya.⁵

Las Hermanas Huerta

Originarias de Tampico, Tamaulipas, Las Hermanas Huerta (Luz y Aurora) fueron de las artistas más constantes en La Caravana Corona, desde su nacimiento en 1956, hasta su inaniación en 1982. Guillermo Vallejo las conoció de pequeñas, cuando se ganaban la vida

usaba la Cervecería Modelo de México. Hoy los diseños de carteles se hacen por computadora; la tipografía ya no se dibuja, sino que se extrae de archivos electrónicos” (Chao Ebergenyi, 1995: 195).

⁵ Los interesados en consultar la publicidad del evento, pueden remitirse a la siguiente dirección: https://www.academia.edu/32535868/Acordeones_vs_violines.pdf

vendiendo paletas en el puerto tamaulipeco (Ibid: 51). Luego de quedar huérfanas de madre, Luz y Aurora Huerta ganaron un concurso de aficionados organizado por la XEFW de Tampico, usando el nombre de Luz y Lucerito. Por órdenes de su padre adoptaron el nombre artístico de Las Hermanas Huerta (Ibid: 52). Guillermo Vallejo fue quien las integró al elenco de la XEQ y la XEW, en Ciudad de México; también les ayudó a grabar en CBS y a cantar por televisión (Ídem).

Cancioneros

El diseño gráfico aplicado a las músicas populares mexicanas no comenzó con los sonideros defeños, en la década de los ochenta, ni con La Caravana Corona en 1956, sino con unos cancioneros editados en 1952 en el Distrito Federal. El Archivo Histórico Municipal de Irapuato resguarda el fondo de Margarito Calero Martínez, “El acordeón del Bajío”. En él se pueden consultar más de 600 cancioneros editados desde principios de la década de los cincuenta en el Distrito Federal (sobresalen *Cancionero El Norteñazo* y *Cancionero Norteño*). Las portadas de estos cancioneros muestran la combinación de dos colores: rojo y azul, blanco y azul.

Los cancioneros formaron parte de una estrategia difusionista que incluía rocolas o traganíqueles, sillas y mesas cantineras, postales, calendarios, llaveros, publicidad radiofónica y charolas. Si el cancionero estaba especializado en un repertorio para ser ejecutado por mariachi, aparecía el charro con rasgos faciales delineados; si se trataba de un repertorio para música norteña mexicana, la obesidad, el sombrero de palma y las camisas con botonaduras de metal eran elementos puestos a cuadro. Los dibujantes, pues, reprodujeron estereotipos regionales ligados a las músicas. Ilustrar canciones rancheras, boleros y corridos era parte de la estrategia comercial (Ídem).⁶

⁶ Los interesados en conocer las portadas de esos viejos cancioneros, pueden consultar la siguiente dirección: https://www.academia.edu/32536090/Portadas_de_cancioneros_mexicanos

Conclusiones

Demostre que un fenómeno social vigente, como la música grupera mexicana, puede ser abordado desde perspectivas frescas, poco trabajadas al interior de la academia mexicana. El común denominador es pensar en historias de vida cuando escuchamos el nombre de cualquier músico (popular o culto). En las publicaciones periódicas sobre rock, por ejemplo, siempre se habla desde la historia oficial. En programas de televisión, especiales radiofónicos y puestos de revistas difícilmente encontraremos análisis complejos sobre fenómenos musicales. Para satisfacer nuestras aspiraciones intelectuales está la etnomusicología, la musicología, la historia social de la música, la antropología de la música, la pedagogía musical y la filosofía estética.

En febrero de 2014, el Grupo Intocable, de Zapata, Texas, publicó su video: *Nos faltó hablar*. El tema fue grabado un año antes. El discurso visual es utilizado para criticar a la música de Caballo Dorado, al *slam* asociado con el rock, al tribal y a la banda sinaloense. Una postura soberbia, pretenciosa, intolerante e ignorante. El video remata con la leyenda “Las modas son pasajeras, la buena música es para siempre. Intocable 2013”. Es verdad que, en términos musicales, el proyecto Intocable es excelente, también es cierto que, socialmente, están muertos hace años: su música ya no dice nada; han abusado de la cursilería, la saturación de armonías y la incorporación de arreglos y sonidos que poco tienen que ver con la tradición a la cual representan. Intocable es un proyecto apolítico sin compromiso social, y aunque en noviembre de 2016 estrenaron *Día 730*, de la autoría del colombiano Wilfran Castillo, tema en el que hablan de las muertas de Juárez, su crítica política no es consistente. Es muy posible que los integrantes de este proyecto musical chicano ignoren que la música nortea mexicana, espacio al cual pertenecen, es, ante todo, una tradición. No tengo duda de que estos señores texanos desconocen que la banda sinaloense se enmarca en una tradición con más de doscientos años de antigüedad. Hablar de “buena música” es relativo, sobre todo si no se entiende de tradiciones musicales.⁷ Hay

⁷ Para los interesados en los registros audiovisuales enunciados, remito: “*Nos faltó hablar*” (Intocable 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=VOtFLBJMeSI>; “*Día 730*” (Intocable 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=hOHol-s6VFg>

artistas mediáticos-populares latinoamericanos, como el venezolano Ricardo Montaner, que muestran un compromiso político consistente. Así lo corrobora su obra: *Aunque ahora estés con él* (2016)⁸ y *Un hombre normal* (2017)⁹. Ambas melodías son creaciones de mexicanos-sinaloenses: Edén Muñoz (*Aunque ahora estés con él*) y Espinoza Paz (*Un hombre normal*). De hecho, el disco *Ida y Vuelta* de Montaner, distribuido en octubre del 2016, es un homenaje a México y sus artistas.¹⁰

Los narcocorridos, también conceptualizados como “corridos de gomeros” o “corridos de narcotráfico”, son parte importante del panorama y configuración actual de la música grupera. La realidad sociomusical ha rebasado a las categorías del mercado. Hoy existen temas románticos que contienen mensajes complejos asociados con la promoción de una forma de vida que llamamos narcocultura. Los críticos de los medios masivos de comunicación son indiferentes ante la importancia que detentan las estructuras musicales en la definición e impacto social de un corrido. Hoy los narcocorridos no tienen que sonar “enfermos y arremangados” para lograr sus propósitos. En la actualidad, artistas sinaloenses como Regulo Caro (que nació en California, pero que culturalmente es sinaloense) y grupos como la Banda MS (de Mazatlán, Sinaloa) encontraron en la balada un camino efectivo para llevar sus mensajes al público femenino (el mayor consumidor de sus producciones discográficas y conciertos). Tres ejemplos contundentes que nos invitan a replantear el fenómeno del narcocorrido son los siguientes: *Amor enfermo* (Regulo Caro 2011),¹¹ *El patrón* (Banda MS 2012)¹² y *Cicatrices* (Regulo Caro 2016).¹³ Los tres temas podrían ser abordados como baladas por tener en el centro historias de amor

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ybuXarmsb-U>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=hBsSOws1gmc>

¹⁰ Desde hace 6 años, gobiernos estatales mexicanos y administradores públicos de naciones centroamericanas como Honduras brindan todas las facilidades a grupos nortños y bandas de viento sinaloenses para que graben sus videos en paisajes naturales y zonas arqueológicas. Está claro que los administradores políticos se sirven de los videos gruperos para promocionar espacios turísticos. Hay pues, un uso político de la música grupera. En seguida un par de ejemplos: Video de Banda Los Sebastianes en Tulum, https://www.youtube.com/watch?v=p0e_zqxsAOE; Los Tucanes de Tijuana en Honduras, <https://www.youtube.com/watch?v=y7zTgbUISjs>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9s95txa2hjc>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=KNJBDJWF6-k>

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=jtwCTxE-pIQ>

convencional. Es una envoltura que camufla su principal objetivo: destacar, promover e instaurar valores del mundo del narcotráfico.

La de hoy es una sociedad “asinaloada”, no solo por el consumo de narcocorridos, sino por la incorporación, en regiones como el Bajío y la Península de Yucatán, de términos como “pariente”, “fierro”, “al cien” y “puropadelante”. Los narcocorridos son un vehículo difusor de los valores del Cártel de Sinaloa y asociados. El hecho no debe mirarse como algo negativo o decadente: los problemas sociales deben ser estudiados, analizados y reflexionados, no satanizados. Es un fenómeno económico con ramificaciones culturales, académicamente fascinante y atractivo.

La “música regional mexicana” es una categoría de mercado inventada por Emilio Estefan y la industria del entretenimiento latino, afincada en Miami, Estados Unidos. Fueron los cubanos radicados en Florida quienes decidieron, unilateralmente, jerarquizar a la música grabada de origen mexicano como “regional”. El uso de esta categoría de mercado evidencia harta ignorancia de los Estefan. Toda música es regional. Ojalá que se den tiempo de leer al guatemalteco Arturo Taracena Arriola para que clarifiquen sus mentes y comprendan qué es una región y cómo funciona. Entiendo que con “música regional mexicana” se remiten a registros discográficos, pero no les queda claro que el ochenta por ciento de la música grabada de origen mexicano basa su existencia en tradiciones musicales. La banda sinaloense, la música norteña (acordeón y bajosexto) y la música sierrreña de Angostura, Sinaloa (Miguel y Miguel, Los Alegres de la Sierra y Ariel Camacho), están sustentadas sobre la tradición. Si se opina sobre música mexicana sin asimilar que la tradición juega un rol protagónico, entonces los conceptos que surjan de dichas opiniones se alejarán de la objetividad. “Música regional mexicana” se masificó en el 2000, año en que los *Grammy Latino* vivieron su primera edición en Los Ángeles.



Fuentes consultadas

Archivo Histórico Municipal de Salamanca, Guanajuato (AHMS). Sección: Gobierno. Serie: Diversiones públicas, donativos. Volúmenes: 9 legajos. Cronología: (1831-1979)-(1858-1964).

Chao Ebergenyi, Guillermo. (1995). *La Caravana Corona. Cuna del Espectáculo en México*. México: Imprenta Madero.

(1992). "El Mexicano. Un golpe musical de Banda Sintetizada". *Noroeste*. Mazatlán, Sinaloa, México., jueves 20 de febrero, .

(1989). "Flor Silvestre grabó con la tambora de Don Ramón López Alvarado". *Noroeste*. Mazatlán, Sinaloa, miércoles 1 de febrero.

(1950). "Júbilo popular en Salamanca al recibirse el primer petróleo". *Guanajuato. Diario del Bajío*. Irapuato, sábado 8 de julio.

Pintor, Irene. (1968). "La música norteña es la más popular". *Hemeroteca Nacional de México-UNAM*, México, D.F., lunes 26 de febrero.

----- (1988). “Don Cruz Lizárraga y la Banda El Recodo, portadores de la música sinaloense ante el mundo”. *Noroeste*. Mazatlán, Sinaloa, México., domingo 6 de marzo.

Entrevistas

Rivera, Juan Fernando. Ciudad de México. 12 de mayo de 2012, por Luis Omar Montoya Arias.

“Es mujer porque María es mujer”

Demetria Antonio Guzmán

Isla Pacanda, Michoacán

Datos de la entrevista

Fecha: 06 de septiembre de 2015

Duración: (1:03:09)

Personas presentes: Itzi Palomares, Berenice Granados, Georgina Alanis, Adela Rascón, Yunuén Barbosa, Yotzin Viacobo, Abraham Montañés, Santiago Cortés, Quetzal Mata Lugar (espacio concreto) en el que se llevó a cabo: Casa de Demetria

Medio de grabación: Sony HXR NX70

Datos del narrador

Nombre: Demetria

Apellidos: Antonio Guzmán

Sexo: Femenino

Año de nacimiento: 1943

Lugar de nacimiento: Isla Pacanda, Mich.

Lengua materna: Purépecha

Otras lenguas: Español

¿Sabe leer y escribir? (especificar): No sabe leer ni escribir

Estado civil: Casada

Transcrito por: Georgina Alanis, Berenice Granados, Bianca Pizano, Adela Rascón

Fragmento conversacional

(00:00:00)

DEMETRIA: Nada más que yo orita ando previniendo para bañar, [ah] eso es que lo andaba haciendo ya, sí.

BERENICE: A ver, no nos, no nos tardamos mucho.

DEMETRIA: Ajá, sí.

BERENICE: ¿Quién va a preguntar?

GEORGINA: Pues, si quiere empezamos con su nombre [mjm] ¿Cómo se llama usted?

DEMETRIA: Yo me llamo Demetria.

GEORGINA: Demetria.

BERENICE: ¿Y cómo se apellida? ¿Demetria qué?

DEMETRIA: Antonio Guzmán [mjm].

BERENICE: ¿Y cuántos?

GEORGINA: ¿Y cuántos años tiene?

DEMETRIA: No, pos ya tengo setenta, setenta y dos.

ITZI: ¿Y nació aquí en la Pacanda?

DEMETRIA: Sí, aquí, somos de aquí pues, nativos, sí.

GEORGINA: ¿Su esposo también?

DEMETRIA: Sí, también él, también sí, también ya está grande pues también él. Él lleva más, ganó, este, 4 años, me gana a mí. [Oh] Sí, sí.

La pesca y el trabajo

(00:01:18)

Fragmento narrativo

YOTZIN: ¿A qué se ha dedicado en, en su vida?

DEMETRIA: Pos no, aquí pues nada, puro así ya como... compramos allá en ese terreno con, este, donde está andando él ahí, sembrando [mjm]. Y andamos los dos, sino nada más que...

yo pues no lo dejo siempre él, sino nada más que me, no sé qué me pasó ya y ya no podía caminar, [ah] ya me quedé asina y ya no podía andar, y ya me curé pues así ya, provisionalmente, y ya, gracias a Dios ya, ya estoy andando otra vez. [Qué bueno] Sí, ya estoy andando otra vez. Por eso él nomás anda, anda allá pues, y ya le dije ya:

-¿Qué tas haciendo?

Ya nomás lo pregunto y me está diciendo ya:

-Ya estoy echando tierrita a la milpita ya, pero ya.

Ya como que quería ya, este, echar de perder ya, porque ya no llovía, [ah] y luego ya estaba creciendo más zacate que milpa, [sí] y yo por eso ya estaba pensando “a lo mejor nos vamos ya la de perder, a lo mejor nos vamos a, nos va a ganar”, y él ya como anda allá solito, ¿pues quién le ayuda, pues ya? [mjm]. Y ya así andamos ya, y ya ese es el trabajo de nosotros. Y él pesca, [mjm] él cuando viene ya, yo... cuando termina ya luego va a pescar, luego va a pescar y luego viene y ahí saca unos cinquitos, siguiera pa la, pa el gasto pues [sí]. Y luego pues ya cuando cosechamos ya, pues ese sirve ya para todo el año [mjm] comer ya y no compramos pues maíz también ya, porque sembramos pues de ahí poquito, [sí] sí.
ABRAHAM: ¿Siempre se ha dedicado a la pesca su esposo?

DEMETRIA: Siempre dedica desde que él es ya pos ya dedicamos... aquí no hay trabajo otro pues, por eso él otra vez me estaba diciendo:

-Que va a haber trabajo Yo le dije:

-¿Dónde?

-Que aquí en el camino.

- Áhi siquiera que va haber pues pa que siquiera que te ocupan a ti.

-No sé pues, me estaba diciendo, no sé pues si me van a ocupar o no me van a ocupar. Porque hay trabajos y luego no lo ocupan [sí] y bueno, ya ta así, ¿qué vamos a hacer pues?

-Pus ya déjalo pues, si no te dicen ya, pues ya ni modo, ya déjalo pues ya. Y ya, así vamos a pasar pues ya, vas a ir a pescar o... o ya no vas a pescar, le digo yo, porque ya tás grande, también. Ahí vas un repente a ahogar y ¿quién te va a sacar?, le digo.

Y me dice:

-No, pero yo siempre me voy. Y va. Así, así está andando.

Por eso nombraron Pacanda

(00:04:00)

Fragmento narrativo

GEORGINA: Oiga, ¿y usted sabe por qué se llama así la Pacanda?

DEMETRIA: Este, pos sí. Porque dicen mis abuelitos, porque... mis abuelitos eran más grandes, pues ya, [mjm] sí, y nos contaban que Pacanda le disi... se nombraron Pacanda porque es último, [mh] es el último ya. Como decir ya es, es el último isla ya [mjm]. Sí, por eso nombraron Pacanda, [mjm] el último ya [sí]. Sí y ahí en Yunuén, Tecuena, Janitzio, son... el Janitzio es el primero, pues [y aquí ya es el último] aquí es el último, por eso nombraron Pacanda.

Ellos vivían aquí

(00:04:50)

Fragmento narrativo

BERENICE: ¿Sus abuelitos también eran de aquí de la Pacanda?

DEMETRIA: Este, mi abuelito era de Janitzio y mi abuelita que es que era de aquí, [era de aquí] sí. Pero, vivían ellos allá en Janitzio, pero siempre venían, ¿no ve que ellos son que tenían esos terrenos más grandes? [mjm] Ellos vivían aquí [mjm].

Decían que había encanto ahí

(00:05:15)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Y eso nos contaban pues mi papá, porque nos contaban que ese el lagunita que está aquí [sí] que este estaba más bien más antes. Sí, que, que no tenía tanto tierra, [ajá] que taba más hondo, [ah] y que andaban patos como este tiempo, que andaba, que estaba chuspata allí, [mjm] y que andaba una como así, de medio día salía, salía, este, un, una charolita así, que tenía dinero, por eso decían que había encanto ahí [mh]. Sí, pero no, eso sí no, no vimos nosotros. Sí vimos pues el charquito ya cuando, este, estaba, porque él tenía agua así lleno [sí] siempre, siempre, siempre estaba agua así lleno. Pero no sé, ya así nomás empezó ya a secarse, a secarse.

Y ora ya cuando el día del cuaresma ya se seca, todo. Y por eso le dice ya la gente “podemos sacar la, la tierra otra vez” pero ¿quién va a sacar pues tanto ya? Así, porque ¿no ve que está grande también? [Sí] Sí, no alcanza. Sí sacan pues ya, pero así de poquitos ya, para ocuparse ya, llevar en sus terrenos por lo que ¿no ve que aquí no hay tierra? Aquí es puro tepetate. Como este, este es puro tepetate. Había puro, este, así, ¿cómo te lo dijera? la... nombramos nosotros *k'erenta*, [k'erenta] sí, ese, ese piegrita que es como piegra, [mjm] salía aquí.

De cómo construyeron su casa

(00:06:58)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Yo le dije ya ahí, porque mi hija está malo [mjm]. Ta malita y no puede caminar [ey], no puede caminar y anda con la sillita. Y ya este, por eso yo le dije a mi esposo pues:

–Pos vamos a trabajar y vamos a echar tantito cemento porque él no puede andar allí en el, tantito en el patio, porque está bien fio [sí].

Taba bien fio pues, la estaba así los, la ese pues, la piegra ese [qué bueno]. Sí, y ya, este, ya quitamos ese, tantito allá, y ya echamos el cemento, poquito, de a poquito, y ya así terminamos. Por eso estoy diciendo otra vez ya:

–Aquí lo vamos a echar otra vez ya.

–Sí pues ya, nomás que vamos a tener unos dineritos vamos a traer cemento, y como tenemos arena ahí, y ya vamos a echar esto pa que no va a estar así, porque ta fio pues así.

Así estamos pensando pero no sé ya qué está diciendo Diosito [mjm]. Si nos deja otro día o ya nos lleva ya, y ya así dejamos ya las cosas.

Murió pues la gente allí

(00:08:12)

Fragmento narrativo

GEORGINA: Oiga, y así como le contaban del charquito, ¿qué más le contaban sus abuelitos?

DEMETRIA: Pos, decían pues que había, andaba un rey allí [ajá]. Una, unos turistas andaban, no era, no era, este, así, así naturales como nosotros purépecha, [ajá] no eran, sino que eran unos turistas que andaban allí [mjm]. Que allí también, allí, acá, en esta parte [sí], allí en el campo santo para allá, que allá también andaba una turista [mjm] que, que andaban pues bien, bien vestido, que te, que decía pues ese señor que tenía mucho dinero, allí [mjm]. Pero eso nomás lo llevaba la gente y se... murió, murió pues la gente allí. Andaban ya tantito que andaban borracho o juicio, así de noche que llevaba y que allí nomás, allí, ¿no ve que allí ta una, una cuevita, así? Y ahí se, se caían [mjm] y se murieron ahí, la gente.

Se ahogaron en el charquito

(00:09:28)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Allí también, aquí también, murieron mucha gente aquí también en el charco [¿sí?]. Ahí también murió mi cuñada, hermana de don Delfino [ajá]. Una señorita así ya como tú, así de grande ya, sí. Y ella andaba mucho conmigo, y así cuando yo me casé con su hermano [mjm]. Él andaba, no me dejaba, y así andábamos ya. Él dijo ya, este, temprano amaneció ya, y me dijo ya, porque aquí no había agua, [mjm] aquí puro hasta la orilla, [ajá] hasta ahora es ya que tenemos nosotros agua ya aquí de llave, [ajá] sí. No tiene mucho ya que tenemos agua ya aquí. Pero nosotros sacábamos de la orilla para tomar, sacábamos en la orilla para lavar los trastes, pero pa bañar íbamos pa allá, pa lavar los ropas allá, en la orilla, [ajá] puro allá y aquí no pues, pos, ¿dónde pues aquí? [mjm] No había agua.

Y por eso, este, pos eso decía mi abuelito que allí andaba pues ese señor. Y ese, la mi cuñada venía así ya amaneciendo, apenas taba amaneciendo cuando me dijo:

-Voy a lavar yo el nixtamal allí, aquí, pues, [mjm] en el charquito.

Y allí donde tiene el escaloncito, así un escaloncito tiene allí de la piegra pues, de la misma... [mjm] sí. Y allí es que se calló, y ese charquito tenía agua, lleno, así como está ahora [mjm] sí. Y él, yo creo que se fue la, la canastilla que lavaba la, este, [ah, el nixtamal] sí, del nixtamal. Tonces lo dejó y él andaba agarrando ese y él se fue para allá más así y pos se hogó allí. Sí, [mjm] allí sacamos ya, pero muerta pues ya, [sí] ya, ahí está él. Luego murió un niño también, que él también andaba jugando, pero no se, que no se acordó su mamá a ver qué horas se salió allí en la casa; allí nomás se hogó. Ahí hay pues muertitos ahí también. [Mjm] Sí, allí.

BERENICE ¿Y quién sacó a estas personas, a la muchacha y al niño?

DEMETRIA: Pos mi suegro pues ya, ¿no ve que taba mi suegro y la suegra y nosotros no vivíamos allá?, nosotros vivíamos allí en la casa... don Delfino es de allí en la casa que está ahí en la plaza que es de, que es de dos pisos [mjm]. Sí, allí es que tábamos nosotros [ah], ahí es que vivía su papá de mi esposo [mjm]. Y allí, aquí nos dieron pues ya este ya pedazo:

–Allá van a vivir ustedes Aquí vivimos ya nosotros.

Mi abuelito platicaba mucho

(00:12:37)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Y ese pues, mi abuelito pues platicaba mucho. No, mi abuelito, mi abuelito, mero mi abuelito: el papá de mi mamá [ajá]. Él platicaba mucho porque ellos sabían mucho de esos pues historias, pero, pero como ya pues nosotros ya también, como ya, ya se murió ya mi abuelito y ya, ya ni damos cuenta ya de eso, [mjm] pero él nos platicaba todo [mjm]. Sí, cómo es y cómo era, y así, y así andaban, como, como, este, nosotros pues ya que no, porque yo no sé leer [ah]. No, yo andaba en la escuela porque no, no pues, no pues, yo creo que no había maestros o no me dejaban o no sé, [mjm] pero no pues, [mjm] yo no andaba en la escuela. Y él decía pues así:

–No, ustedes que no andan en la escuela...

Mi abuelito cuando venía siempre me decían así a mi mamá:

–Mándalo a la escuela si hay, si vienen los maestros y pa que no va a andar como nosotros, como nuestros mamás andaban así: no podían hablar y venían esas gentes pues que podían hablar el castellano, no sé de dónde eran y nosotros no podíamos a responder pues a nada, no sabíamos pues.

Eso decía mi abuelito. Y nosotros más decíamos “no, él no, ellos nos van a pegar y nos van a asustar, y bueno, vamos a esconder”, nosotros luego luego, toda la gente se, se cerraba las puertas, allá pues en Janitzio que ansí andaba la gente [mjm].

Janitzio tiene pilares de oro

(00:14:21)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Así platicaba que veía un, una turista también que andaba... este, así como andan esos que andan adentro del agua, ¿cómo se dicen esos? [buzos] Eso: ¡buzos! Sí, que eso también nos avisaba eso: que venía un señor, no sé de dónde era pues ese señor que venía pues así, pero que era turista, [mjm] que iba, que se buceaba pues, y que decía:

–No, pos este Janitzio está bien, este tiene pilares puro de oro [mjm].

Que así decía y que luego decía pues que aquí también, y este también que esta, este Pacanda estaba más bien y que allí, este, Yunuén para ir allá, que hay, este, ¿cómo te lo dijera?, que hay un como dice unos... esos pues *kauaros*, como dicen esos que hay allí del monte. Que esos grandes, grandes esos pues, como... ¿cómo te dijera?

SANTIAGO: ¿Túneles? [¿eh?]

GEORGINA: ¿Túneles?

DEMETRIA: Sí, [ah] sí, que hay allí, para hasta llegar hasta allá en la punta del, de María, donde dicen María, [sí, sí] allí en, en Ucaz,[ah, ajá] en Espíritu [ajá].

El rey visitaba a María

(00:15:56)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Sí, allí nos decía él, y por eso él y María y, este, ¿cómo se llama el otro?, ¿cómo se llamaba el otro?, este que está en Zirahuén, que ese era hombre, este, que estaba rey, un Zirahuén, [ajá] y que él venía a visitar a María [ah]. Sí, que él traía mucho pescado, por eso ese tiempo estaba mucho pescado pues aquí. Mucho charalito agarraban así: chiquitos como arroz, mis papás pues, esos agarraban, [mjm] cuando yo estaba chiquita. Y esos secábamos así con el petate, íbamos a vender, ellos pues ya, iban a vender y nosotros

cuidábamos. Bueno así, así andábamos nosotros cuando éramos chiquitos [mjm], ya mi abuelito venía y luego nos decía pues:

–Cuidan eso, ese pescado porque ese, un día, o va a haber un tiempo que va a ir, cuando ya el rey ya no va a visitar a María.

Decía, eh, pero rey siempre va a venir a visitar a María [mjm]. Eso nos contaba pues mi abuelito, [mjm].

Ellos no estaban pobres

(00:17:14)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Y él sabía, este, él nos decía pues:

–Yo sé ve..., yo sé leer, yo sé, yo cantorié allí en Pátzcuaro, en la basílica.

Así me decía, porque mi abuelito, este, se llamaba Félix Guzmán, eh, así llamaba mi abuelito, y su papá es que llamaba Jorge Guzmán, eh, así se llamaba su abuelito, su papá pues de mi abuelito [mjm, sí]. Sí, eso decía pero, no sé, pero ellos, ellos taban rico, ellos no estaban pobres, nosotros somos que estaban pobres. Aquí mi mamá pues, porque mi mamá casó con un pobre pues, que no tenía tierra, que no tenía nada, por eso mi abuelito le dieron tierra aquí, allá y aquí arriba, bueno, así pues.

Historia de vida

(00:18:18)

Fragmento narrativo

BERENICE: ¿Y por qué ahora ha dejado de venir el rey? Zirahuén.

DEMETRIA: Pos, eh, pos la gente pues es que ya, este, la gente ya se asusta, eh, porque que aquí también ta, andaba pues ese. Aquí andaba, porque aquí cuando nosotros veníamos aquí, aquí, aquí ya cuando nosotros éramos ya recién casaditos y veníamos ya a vivir aquí, cuando nos dio ya mi suegro aquí y nos dijo ya que aquí vamos a vivir, aquí tenía mucho

zacate, ¡pero zacate!, pero así de palos grandes así, así, taba así como ese, como este, pero bien tapadito, [ajá] todo, todo aquí, este, y no vivía nadien, por eso yo me tenía mucho miedo, yo decía, “donde me lo...”, y así lo decía yo a mi señor:

–Donde... es malo tu papá porque tu papá tiene tierra, allá, en la plaza, y mira hasta dónde nos mandó aquí, y tanto que sufrimos nosotros, tanto que trabajamos nosotros allí con él, y tanto años que tuvimos.

Yo, nosotros teníamos diez años ahí con viviendo con ellos, y de diez años nos cambió para acá. Y ya, este, y yo como no tenía yo también familia, yo no tenía familia, y tuvo yo cinco años allí sin familia, [mjm] sin nadien, [mjm] y cuando ya, ya venimos aquí, pues ya tuvimos dos hijos, tres hijos y así ya, y ya.

GEORGINA: ¿Cuántos hijos tiene?

DEMETRIA: Tengo, tenía yo ocho, ocho hombres y dos mujeres, pero de ocho murieron cuatro y cuatro se quedaron, y ya. Tamos ya, orita tamos nosotros nomás [mjm] ya hasta pensamos: “ya, mm, pus ya no nos valió lo que nosotros tanto decíamos: la familia y la familia. Igual nos quedamos ya los dos nomás”. Pues ya ni modo, pues así es, pues siempre ya o no sé, pero así estamos viendo la gente que así se queda siempre, ya, así tamos pues.

Me enseñaban en tarasco

(00:20:40)

Fragmento narrativo

SANTIAGO: Señora, ¿usted cuándo aprendió a hablar español?

DEMETRIA: Pos así pues, poco a poquito, poco a poquito escuchaba a la gente yo, y yo pensaba: “ay, ellos cómo platican tan bien”. Bueno yo también no, no, pero así pues ya no muy bien, yo conozco muchas cosas pero yo no puedo decir pues así ya, a decir a ustedes esto y esto, porque cuando yo iba a saber leer pues yo te lo decía: ve esto y esto o así o así, y es que nos decía mi abuelito, pero, mi abuelito me decía en tarasco [mjm], me enseñaban en tarasco, y, y nosotros sabíamos pues en tarasco, pero en tarasco pues no es lo mismo como

es castellano, [mjm] sí, pero ya, ya entiendo yo también un poquito de castellano y así.
SANTIAGO: Mucho, más bien, todo [sí].

La Campana

(00:21:39)

Fragmento narrativo

ABRAHAM: Oiga señora y ¿demás encantos que le cuenten de la isla o del lago?

DEMETRIA: Pos ya, eso es, no ve que dice, decía pues mi abuelito cuando, cuando esta, eh, esta, como esta hora o las doce del día que tocaba una campana, aquí donde llamamos campana, porque aquí le dicen una, una orillita así: campana [mjm]. Por eso yo le digo, o le decimos a los muchachos pues “allá vente allá” o “tíralo esa basurita allá en la campana”, pero no sabemos, no no lo vimos, pero mi abuelito decía que tocaba pues ese hora, como a la doce del día, tocaba la campana allí.

GEORGINA: Y ese era encanto.

DEMETRIA: Era encanto, que era encanto pues, que era un rey también, eso decía. Pero decía mi abuelito:

–Ese no va a ser nada, cuando lo van a ver ustedes nomás pídele ustedes Diosito, eso no lo van a pegar a ustedes, ni lo van a matar pero ustedes no van a seguir a eso, van a seguir ustedes siempre con Diosito.

El toro

(00:22:53)

Fragmento narrativo

Así nos decía, y así pues ya, [mjm] y ya, porque también hay aquí también una piegra que lo nombren torito [sí] allí, y... y dicen pues que más pues cuando taba así de tanto zacates y tanto palo, tanto así, pues, árboles, taban, este, y nosotros apenas llegamos aquí y no teníamos casita, nosotros teníamos una así nomás como este, una pero no de tabique,

sino puro de piegra [ajá], y luego tapamos allí con unos palitos así, arriba, y allí dormíamos, y yo apenas tenía el hijo, el mayor, asinita, y el menor, este, el menor así, chiquitito [mjm], yo dormía nomás con ellos y yo me asustaba, pues, y mi esposo decía:

–Yo te voy a hacer una cerca con las piegritas en la puerta, y tú vas a dormir ya ahí, y yo cuando voy a venir ya, yo voy a dormir temprano, porque te voy a quitar esas piegras pa que te vas a levantarte, ya pa que vas a ir al molino o vas a ir a hacer quehacer ya [mjm].

Ya así, y así andábamos, yo escuchaba ese toro así como de noche pues ya. Y no ve que ese tiempo nosotros sembramos todo hasta ahí, hasta en la punta y allá, este, todo, este, ya milpita como ta así [mjm]. Así como este tiempo ya allá estaba elotes aquí, y así, porque nosotros pues andábamos fuerte pues también, porque podemos, y ahora ya poco ya no podemos tanto pues ya, pues ya no.

Y ya andábamos así, yo pensé ya: “Ay ¿dónde es que tanto está oyendo el toro? A lo mejor un señor trae ese toro y ya se está comiendo la milpa de nosotros, y ¿cómo voy a hacer yo?”. Y yo nomás me paraba y me daba la vuelta ahí en ese casita pues, así chiquitito, [sí] y yo decía “Hijo, y tanto y mis hijos, estos ¿qué van a hacer?, mis hijos tan chiquititos, no voy a salir, ¿cómo voy a salir?”, y como tiene la cerca ahí a la puerta, no teníamos la puerta, nomás cercaba [sí]. Y ya, este, yo pensaba: “sí y cómo, no, no, mejor no me voy a salir”. Y ya sentaba yo en un banquito chiquito, así, sentaba, así. Y ese animal como que se pasaba ahí, como que se oía bien fuerte pues, en la milpita pues. Y ya yo pensaba: “Híjole, ya, toda la milpa está ya echando a perder”, yo estaba pensando. Y que esos, esos pues ya, mi esposo dice que andaba, porque ellos cuando van de noche a pescar, ellos se dan la vuelta [mjm] a la isla, [mjm] y que estaban aquí en la orilla de nosotros [sí]. Y que estaban ellos también oyendo ese animal. Que ellos también pensaban: “Hijo de la... ¿Cuál es ese animal? Ya me está comiendo la milpita ahí en la punta”. Que lo dijo ya a los peones pues ya, y ¿no ve que ellos andan de cuatro peones con la red de allá? [sí]. Y que le dijo ya:

–Hijo de la...¿Y cómo?

Y que le dijo ya el muchacho pues ya:

–Si quieres vas, vamos, vamos a ver, y luego vamos a asustar o vamos a agarrar y

vamos a amarrar a un lugar donde no está milpa y luego vamos a venir otra vez.

Y que le dijo él ya:

–Vamos pues.

Y ya que venimos, que vinieron pues ya, ellos ya. Y que andaban ahí ya, y que él dijo, dice pues mi señor:

–No, ¿qué animal era ese?. Él nos veía y tenía un cuernotes grandes –dice– y estaba saliendo de la milpa, y nosotros parábamos ahí en la punta, y nomás así, nomás estábamos viendo, y como animal gritaba, no gritaba como los animales pues así de voz chiquito, sino de voz fuerte pues, también, se oía bien recio pues [mjm].

Y ya, que le dijo ya el muchacho:

–No, este no es animal. No sé, don Delfino vámonos a bajar mejor, porque este nos va a
pegar [mh].

Y mejor lo bajaron. Y ya se fueron “vamos a, vamos a pescar, siguiendo. No sé qué es este” y ya se fueron. Y que él ya llegó ya allá, allá donde dicen “el Toro”, que el otra vez ellos iban para allá [mjm], era otra vez ya, y que allí se taba ya, este, gritando pues el animal otra vez allí [ajá]. Y ya que se asomó en la, este, en la, en una piegra, ¿no ve que allí está una piegra así como la mesita? [ajá], ahí, en la orilla [ajá]. Y que allí subió ese toro, que ahí él estaba, ellos estaban viendo, y estaba la luna, pues, que taba “jijo de la... no, este no es toro, este no, no es ya, ¿qué es ya?, pero vete. Diosito llévatelo donde lo llevas”. Y él se, se, este, se brincó para ir a la, a, a la laguna pues ya [mjm]. Y que se fue para allá, que salió en el Puácuaro, a lo mejor se salió en el Puácuaro, porque se fue para allá. Por eso me decía:

–Nunca andes levantando así.

Yo le estaba diciendo pues ya así ya, avisándolo pues ya: –Así estaba yo oyendo.

–Nosotros estábamos andando aquí ya, no tiene miedo porque nosotros siempre, luego ya cuando escuchamos algo, luego nosotros venimos ya. Así a, a ver pues, a ver qué es lo que anda [mjm], y no es nada, no, a lo mejor es encanto pues ya, se jue para allá.

Pero tenían unos ojos grandes, pero como lumbre. Decía él, mi esposo: como lumbre, tenía no ojos así como animal, sino como lumbre [como lumbre]. Sí, así se veía los ojitos. Ya, yo le dije “Ay, vete ya, vete ya” Y se fue, se fue. Por eso yo siempre así.

Y ahora pos ya, ora ya casi nada, no hay ruido ya de eso, hay ruido, yo no pero los muchachos, que toman y que andan por ahí, y bueno, ya así [mjm] caminando y así. Pero así ya no, ya no, ya no, ya. Y ya empezó ya a vivir la gente aquí, allá y otros acá y otros acá. Este no tiene mucho que vive aquí, el vecino. Y este también, este más ya, apenas está viviendo ya ahí, la señorita que vive. Y ya no, ya ora ya pos stamos haciendo más ya, más gente pues ya.

BERENICE: Ya no se escucha.

DEMETRIA: Sí, ya no se escucha el ruido, no se... ya no nos da miedo. Por eso, así stamos.

El monte de Akúmara

(00:30:37)

Fragmento narrativo

BERENICE: Bueno, pues muchas gracias señora, mire, pues nosotros vamos a, vamos a regresar en noviembre [mjm] y en noviembre le traemos el disco de lo que grabamos hoy [mjm]. Como quiera le dejo ahí nuestros datos por cualquier cosa, [mjm] y si se acuerda de más cosas que le contaran sus abuelitos, por ejemplo de la akúmara o de cosas así.

DEMETRIA: Ay, sí, eso sí, eso sí, porque decía mi abuelito:

–Las akúmaras no vienen todo el tiempo, las akúmaras se vienen ahí donde dicen la, la, este, el monte de Akúmara. Ahí de Chupícuaro, [sí] ahí arriba. Ahí, ahí están, ahí también es, este, akúmara, no también es ese así, sino es también ese traen esos, los reyes, decía mi abuelito.

Y ellos se vienen así, porque hay también ese *kauarito*, como es que la nombraban pues ese él ya en castellano, pero nosotros lo llamábamos *kauaros*, esas zancas grandes que están ahí en el monte. [ajá] Sí, y ya, este, ya decían:

–No pues esos, van a venir esos ahí.

Y vienen y ahí se llegan en Chupícuaro y ahí se van ya pa las islas, para ahí, para que agarren toda la gente, para que se aproveche toda la gente. Ei, así decía de ese de la akúmara [aja] también, sí.

Como se brinca el pescado

(00:32:14)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Yo sí lo vi ese también, porque nosotros un tiempo tábamos aquí y vino un señor que nos dijo:

-¿Qué no van a ir a pescar?

-¿Dónde?

-Allá hay *uaparati*, aquí en la *Uirintekuarhu*, aquí en [Oponguio]Aponguio? [ajá]

Y yo le dije a mi esposo:

-¿Qué vamos a hacer?

-Vamos, si ustedes traen rede y traen una buena canoa y, y vamos.

Yo le dije:

-¿Qué vamos a hacer?

Me dijo mi esposo:

-Vamos, pues. Vamos pues entonces.

-¿Y los peones ya?

-Pues allá los vamos a buscar, y si se quieren ir de aquí, pos vamos a llevar aquí, de aquí, pues, y si no quieren ir de aquí, pos vamos a, vamos a buscar allá en Aponguio o ahí pues, hay gente ahí.

-Ándale pues, vamos.

Y, este, una semana no hay pescado, no había nada de pescado, y iban a pescar, salían de a poquito, charalitos, así. Yo le decía:

-Ay, nosotros así nomás venimos aquí, no vamos a agarrar pues nada.

Decía:

-No, pero todavía, todavía no es tiempo. Esta semana que va a venir ya el akúmara.

-¿Quién te dijo?

-Pues así está diciendo la gente que, que ya va a venir.

-Ándale, pues. Pues vamos a esperar, pues. Y sí vamos a esperar esta semana, y si no va a llegar mejor vamos, ire, pa la Pacanda.

Yo así le dije:

-Ándale, pues.

Pos ya, sí, esa semana llegó ya, yo taba allá en la orilla y como nosotros vivíamos ya en la orilla allí, nos dieron ahí en la orilla, por eso nosotros hicimos una casita así nomás también, un chiquito, y ahí, y como era cuaresma pos no llovía, pues nada. Y este, ahí tábamos ya nosotros, y yo estaba haciendo tortilla, y así pues ya, pa que vamos a almorzar y que dijo:

-Ya va... hazte ya el almuerzo porque va a venir ya los peones y vamos a ir ya a echar...

Yo le dije ya:

-¿Y qué es esto?

Taba silencito la laguna. Yo le dije:

-¿Qué está ese que está oyendo tanto?

-¿Dónde?

-Pus ahí en la laguna.

Y brincaban, y se brincaban y se brincaban como se brinca el pescado, pues. [ajá] Y ya no más estaba viendo. Ya le dije:

-¡Ay, gracias a Dios siquiera que vas a venir! ¡Siquiera que eres, eras pez akúmara!

[mjm] Sí.

Y ya, ya llegó un señor y me dijo:

-¿Qué está escuchando, este, señora qué está escuchando ahí en la laguna?

Yo le dije:

-A lo mejor son pescados.

-Ah, sí, ¿verdad? Sí, es pescado. ¡Vamos don Delfino! ¡Vamos a echar la rede! Y vamos a, y vamos...

Y les dije:

–Espérense un ratito dejen que se arrime otro poquito y luego se van.

Sí, sí, si crees o no lo crees, en una lance se agarraron una canoa, [mjm] pero una canoa de akúmaras, pero akúmaras así de grandes. Y luego se iba un pescado grande pero así, pero era también akúmara, y yo estaba así, pues en un piegra, estaba ahí parado viendo: “madre santísima”. Y él apenas caminaba, así ¡bien bonito que se caminaba ese en la laguna! y se iba en, a la orillar, así y se iba para allá y se iba, y más akúmaras chiquitas, más se estaban ya como, más se estaban dando, pues así ya como aquí se oyen en el charquito, cuando estaba haciendo el sol, aquí así se oye así. Y ya se fueron en un lance se agarraron una canoa.

–¿Y ora ya qué vamos a hacer?

Nos dijo el señor:

–No, pues yo conozco unos, unos rescatones y yo lo voy a, yo lo voy a avisar allá, allá en, aquí en san Andrés y luego uno de allí de san Jerónimo y orita van a venir.

Ellos vinieron con el caballo, así, con burros y allí juntaban. Ese tiempo no, no estaba caro las akúmaras [ajá] apenas nos pagaban como cincuenta peso el ciento [cincuenta pesos] sí, cincuenta peso el ciento nos pagaba el señor. “Cincuenta peso” y llenaban los cajas así, los botes, y se iban con los burros, con los caballos. Se iban a llevar [ajá]. No sé dónde llevaban ellos. Yo le decía a mi señor: “hijo de la...”. Y era también dinero, porque no estaba caro nada todavía, [ajá] todavía estaba barato. Como era ya pos ya un refresco diez pesos, quince pesos por no, también no echar mentira también. Por eso, no, sí es cierto pues que las akúmaras sí están bien peces, pues [mjm] y, y nomás taba llegaba el... cuando llegaba el lunes, taba lunes y martes, miércoles y ya, se descaseaba y ya se iba otra vez. Ya no regresaba, ya nomás quedaba su hueverita ahí en los orillas y hasta que limpiaba ese hueverita otra vez, entonces luego venía otra vez [ajá] y así es que anda la akúmara [ajá]. La akúmara no es como pescado uiripo, como pescado blanco, pescado blanco también es como uiripo: anda todo tiempo, anda así [mjm]. Pero ya ora yo creo que ya ni hay, porque cuando había mi esposo iba a pescar y siempre agarraba así, pescado blancos así, o así, o así de chiquititos y así traía [mjm]. Y ora ya cuando va, pos, casi ya puro de ese ya... más ya que

echaron este ya, carpa ya, [mjm] ya se... Y él, la carpa es que está comiendo muchos pescado [mjm] ya comió, ya se acabó la, este, ¿cómo se llama ese?, la achoque, [mh también] la uiripo y la akúmara y todo el pescado come ese. Yo digo “ese es como puerco, no tiene llenadera” les dije. Y así estamos.

BERENICE: No pues muy bien.

El Charro

(00:39:26)

Fragmento narrativo

QUETZAL: Oiga, ¿y sus abuelos le llegaron a contar algo sobre el charro?

DEMETRIA: Pos sí, pero ya ni me acuerdo, ya ni me acuerdo ya ya también bien [ajá]. Ya ni me acuerdo ya yo, también bien [ajá]. No, pos el charro también decían pues que andaban aquí, pero gracias a Dios yo nunca lo vi, pero eso dicen pues, que andaba el charro aquí también. Que aquí caminaba, que andaba con una caballo blanco, que quién sabe qué. Pero yo nunca lo vi pues, eso sí, sí, eso sí yo nunca lo vi, pero así decía la gente pues, más antigüitas pues, de que se murieron, desde antes.

–¡No! aquí, ¿cómo vas a vivir tú aquí? –me decían– aquí anda un señor con un sombrero grande y con un bien vestidito, puro del charro pues vestía y que, que andaba botas hasta aquí y que andaba así pues, bien que atraía mucho dinero pues también y que [mjm] así. ¡No! Tú no vas a poder vivir aquí.

Y yo me daba, me asustaba pues yo decía: “hijo de la..., siquiera que no me vas a asustar” [risas]. No, no, gracias a Dios nunca lo [¿no?] vi yo, nunca.

ABRAHAM: ¿No sabe qué le hacía a la gente ese señor?

DEMETRIA: ¡No! Este, que lo, que lo asustaba pues él [ajá] a ellos, no lo ellos no hacían nada porque él estaba grande pues [ajá] sí, y cami, cuando caminaba, caminaba hasta aquí para allá y que estaba grande pues, [risas] sí. Y que traía una señora güerita, que ese señora güerita como uste pues [mjm] sí pues, y que no vestía, la señora no vestía así [ajá] sino vestía como nosotros [mjm, ajá] así con una anagua bien, y que una dona de esas que

nosotros llamábamos este, esos que las di, regalábamos a las nueras ahorita, este, ese dona, ese, de así de la, de plata [ah, ajá, ¿como un dije?] sí, y luego así, y luego los aretes como, no, no como estos, sino como esos [ajá] sí, y luego con un collar bien lleno, que, que andaba pues ella, ellos pues que andaban así aquí.

Había policía, no había santos

(00:41:57)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Como este templo, decían que este no era templo, [ajá] que esta era una, ¿cómo es que se dicen pues? No me acuerdo pues ya, como una...

BERENICE: ¿Un cuartel?

DEMETRIA: ¡Eso! [ajá] Que ese era cuartel, que allí había policía, no había santos [ah] sino que había policía. En ese todos, ese todo parte que está allí, hasta allí en la escuela donde ora ya hicieron cabañas y quién sabe qué cochina hicieron más [risas] yo le digo. Luego sí le digo pues, sí pues, ¿no ve que eso estaba pues así más bien con esos palos bien grandes? Que tenían, que había tata Lázaro Cárdenas, que ese es que, que se hizo ese [ajá] sí y más gentes pues y ahí había grandes pues ya, sí. Y este, pos había bien, taba bien, y que ahí en el patio, ahí ahí todo el patio, ¿no ve que era todo el patio ese? [mjm] ¡Y ahora ya, dividieron ya, hicieron unas cuantas casas, otros escuelas, otros y ya! [risas] Por eso yo le digo ¡ya, más hicieron más cochinas hicieron y ya! Jajaja [risas].

No queremos drenaje

(00:43:18)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Mire, ya como tan diciendo otra vez ya que van a, este, a hacer ese, ¿cómo es que dicen? Ese, tanto que no puedo pues ya, este, ese que llevan... como tienen esos janitzios, que llevan, que sacan ahí en el baño si esos llevan y esos...

YUNUÉN: ¡Ah! El drenaje.

DEMETRIA: Esa, la drenaje [mjm] y ese es lo que no, mm, no queremos nosotros [aaah] ¿no ve que el drenaje se llega toda el... suciedad a la laguna [a la laguna] [ajá] y se echa a perder al lago [sí]. Por eso digo yo: tanto tiempo vivimos nosotros aquí y como estamos y ¡cómo tomábamos nosotros agua de allá! [ajá] [sí] y lavábamos y tomábamos porque estaba, el corriente llevaba siempre allá ese y así. Y no nos hacía daño. Y ora ya también como esos ya de los janitzios como hacen, esos cuando muere un puerco, cuando muere un perro, se echan a la laguna [ay, no. Ah]. Y no, pos ese puerco viene hasta para acá [ajá]. Sí, porque por el viento se viene y no, ese...

La gente de la Pacanda todo lavamos

(00:44:40)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Por eso el otra vez yo así le dijo a la doctora, que vino una doctora y me dijeron:

–Ustedes señoras, cuando van a levantarse van a lavarse las manos bien. Yo le dije:

–Ah, sí. Sí doctora.

–Y van a lavar los dientes.

– Sí señora, eso vamos a hacer señora doctora, le digo.

– Y, este, y esos manos no lo van a lavar aquí nomás, me dijo.

Yo le dije:

–Sí, doctora, le digo, nosotros cuando levantamos primero lavamos los dientes, nosotros cuando levantamos lavamos los manos. Nosotros cuando lavamos, yo no puedo lavar con este así, porque me mojo [ajá].

Y me...y más ora ya me hace daño. Y yo nunca ponía mi suéter, yo nunca ponía así. Yo ponía puro blusas así [mjm] y así pues, o no. Pero ora ya como ya estoy grande o no sé, tengo frío [mjm] y, y no puedo mojarme también bien, sí. Y, y pero yo no me, yo no me lavo aquí nomás los manos aquí, porque yo hago tortillas, yo hago, yo lavo los trastes, yo lavo los mis cobijas, le dije, yo lavo todas las cosas y no me puedo yo lavar aquí nomás, no. Le digo

yo a la, a la doctora, eso sí, doctora, no o no sé, pero yo creo que toda la gente aquí de la Pacanda todo lavamos, todo hacemos, todo. Porque primero lavamos nixtamal, primero hacemos las tortillas, primero hacemos tantito atole, si nos alcanza, y bueno, eso es lo que comemos nosotros, [mjm] nosotros no comemos así una cosa... así pues, otra cosa o así, no. Sino nosotros somos pobres pues y como no hay también tiendas aquí pa comprar eso o aunque había, iba a haber, si no tenemos dinero, ¿con qué vamos a comprar? Nosotros ya con unos pescaditos y limpiamos y lavamos bien y hacemos un caldito de pescado y así [mjm, sí].

No te regaño, te aviso

(00:47:09)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Por eso así le estaba yo diciendo la otra vez las que hacían así allá la comida. Y yo fui allá a ver a... ¿No lo conocen? A doña Este, Estela, ahí es la señora que no puede caminar.

BERENICE: No la conocemos.

DEMETRIA: Ah, y yo fui allá y ¿no ve que la nuera, este, andaba ahí haciendo la comida? [mjm] Y yo fui a ver allá, ¿no ve que ese es mi concuña? [ah, ajá] Sí, y yo fui a ver tantito y le dije a don Delfino:

-Yo voy ver a tu cuñada tantito.

-Vete, pues.

- Y voy a llevar unas tortillitas allá.

-Ándale pues, vete pues.

Y me jui y ya. Y ahí estaba su nuera pues y yo estaba viendo pues ya allí dije:

-Mira hija...

Ah, yo llevé yo unos pescados y le dije:

-Vas a hacer un caldito a tu suegra.

Me dijo:

-Ay, ¿qué horas?

Yo le dije:

-A ver, entonces me das tantito agua, echa la cazuela y lávalo primero la cazuela y echa el, el agua, échalo y lava la verdura y echa la verdura allí, pero lávalo y échalo allí.

Y quería nomás... sacó en la canastita una cebolla y allí nomás se quitó y ya quería rebanar pues ya pa echar, yo le dije:

-Tú, hija...

Dulce se llama ella [mjm]. No sé si lo conocen pues ahí o no sé [no. no].

Le dije:

-Dulce, tú hija, este, esa verdura tienes que lavar, esa cebolla tienes que lavar, toda la verdura que vas a echar ahí en la cazuela lo lavas y lo echas, así. Tu suegra está malo, ese ta delicado, [mjm] y ese, y todo lo vas a lavar y así lo... ¿O cómo hacen allá donde hacen, donde hacen la comida a las turistas, así lo hacen? ¿No lo lavan las cosas?

Le dije, así nomás quedó ya, sí así nomás quedó allí.

-No te regaño, hija -le dije- no te regaño sino te aviso pa que así vas a hacer [mjm, sí], no te estoy regañando, hija, pa que no tú vas a pensar: "mi tía vino o ella vino, la señora o la vieja esa o así -sí, yo así le dije pues- esa vieja vino y así me taba diciendo",

así lo vas a decir a mi sobrino, lo vas a decir. No, sino tú lo lavas así y allí también así lo

van a hacer la comida. Lo van a lavar, lo van a lavar eso y eso y los platos y no un plato lo van a ocupar para comer todo, sino un vaso nomás, no, sino, y lo vas a lavar todos y así lo vas a hacer [mjm]. Pa que ellos, también las turistas van a decir: "ah qué sabroso hacen eso la comida o qué sabroso está lo comido o qué sabroso está eso", o así, pero si ustedes nomás llegan y, o la comida nomás se limpian o echan y así pos no, no también. Eso no saben hacer comida o no sé, a lo mejor esos saben más que nosotros, digo yo, porque esos son de los razones y nosotros somos pobres, le digo yo, pero de pobres tenemos que hacer de todo también nosotros bien [sí] .

Mi mamá me enseñó a mí

(00:50:42)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Porque mi mamá así me enseñó a mí, desde que yo era chiquita, así estaba yo, yo me acordaba bien y mi mamá ya me decía:

–Vete a hacer las tortillas. Vete a hacer esto. Limpia eso. Lávalo ese traste. Lávalo ese. Vete, saca y...

Como no teníamos allá pues, así más antes pues, no teníamos de cemento, no teníamos de así, teníamos de puro tierra [mjm] y me decía:

–Lo vas a sacar tantito tierra y lo vas a echar allí.

No, ¡qué la casa de nosotros no iba a estar así como esta!, sino que estaba así bien así como tengo yo allí [mjm]. Sí, bien así, bien lisito y yo lo hice así allí [mjm] pero más antes pues ya, pero ahora ya porque me hace daño luego ya cuando agarro tierra, ya luego me hace daño. Ya, por eso yo le digo ya a mi hija:

–Yo ya no puedo y ya ni sirvo, le digo.

–Sí, ¿cómo no, mamá? –me dijo–. Sí, ¿cómo no? Pues ya lo que puedes también pues ya, que ya estás grande, me dice ella.

–Sí pues hija, pero yo no me siento bien de estar así ya, ¿pues cómo pues ya? ¿Pues cómo pues ya? Pos siquiera me voy a poner a barrer y así.

Tamos viviendo ya así. Ey, por eso.

Es mujer porque María es mujer

(00:52:12)

Fragmento narrativo

ITZI: ¿Y sus abuelitos no le contaban nada de que el lago es mujer? ¿No?

DEMETRIA: Este... el lago, este, este, es mujer porque María es mujer [ah] y María es que está, tiene la lago [mjm. sí]. María es que manda este todo. Porque, ¿no ve que un tiempo había que iba a venir, este...? ¿Cómo es que decían ese que iba a venir? Es tanto que no me acuerdo pues. Que iba a venir una, que iba a sacar el agua, que iba, este, hasta ser una carretera para acá, aquí en Ucas para acá y que aquí en Puácuaro para acá y que iba a hacer una carretera como en Jarácuaro hizo ya. Y, y que María se fue, allá. Y siempre ya tiene tiempo pues también. Y María se fue allá en México y que llegó allá en, en donde está el gobernador y que le dijo el mero ese, que le dijo:

–No lo vas a hacer eso, yo no quiero. Lo vas a echar a perder el lago [mjm] y yo tengo mis hijos.

Por eso decimos nosotros: “María no es una gente malo”, como decir un, un, una cosa pues malo o, o así como le dicen los padres, pues, o no, “ese es un judas” o “eso es un así”, no. Yo creo que no, yo creo que no, yo eso me imagino [mjm] porque, porque María ¿Cómo se jue allá a defendernos a nosotros? Que no lo iban a echar ese aquí, que no lo iban a sacar agua, que para qué. Porque esta agua es de nosotros y nos, ese que le dijo María ese al gobernador:

–Mira, no lo vas a hacer eso, porque yo no voy, yo no voy a aceptar eso, ¿sí? Porque mis hijos ¿dónde se va a mantener? [Claro]. Yo tengo muchos hijos, yo tengo: Yunuén, Janitzio, todo, todo la ribera, todo, [mjm] son mis hijos. Yo soy que estoy manteniendo ellos y tú lo vas a sacar, este, agua entonces se va a secar todo, entonces ¿qué vas a hacer? Toda la gente se va a morir o ¿o qué va a hacer? No, no vas a hacer eso. Y si vas a ...

Y ese y ya después estaba haciendo ese carretera. Y que le dijo María:

–Mira, yo no quería que ibas a hacer carretera aquí en ese, que vino el carretera aquí. El, este, que llega aquí en, ¿cómo se llama ahí? En, ¿cómo se llama?

BERENICE: ¿Ukasanástakua?

DEMETRIA: No, aquí a, este, adelante de, de Espíritu, para allá.

BERENICE: ¿Ihuatzio?

DEMETRIA: No, es, este, aquí en esta parte, ¿cómo se llama este? Ah, ¡Tzintzuntzan! [¡Ah!] Sí, en Tzintzuntzan. Y que le dijo:

–Ah, entonces no entienden. Ya hicieron la casa, ya hicieron la carretera, pero este carro se va a voltiar ahí.

Y por eso se volteó el carro, porque la María estaba ahí parado y que no lo dejaba que se pasara. Que le dijo María:

–Si pasas, pásate, [mh] pero me vas a pegar a mí.

Que le dijo María, [mh] pero que María no viste pues así, pantalones con... sino viste así como nosotros y bien una, unas naguas pues que más antes usábamos [mjm]. Yo tenía ese, yo tengo esas naguas así de esos de que nombrábamos telares, ¿cómo es que nombrábamos esos? Sí, y este, esos usaba ese y así pues, y bien vestidita pues con un delantal hasta aquí [mjm] adornado y así. Y que le dijo a ese señor pues, al chofer:

–No vas a pasar y si vas a pasar me vas a matar a mí, pos márame pues.

Por eso él se... por no querer, este, que lo iba a matar a la señora, tonces se fue un lado, se fue para abajo [sí]. Y ya, hasta ahí. Ya no, ya no quiso María pues que... que así, claro, clarito dijo así. Y es cierto, y es cierto. No, yo no estoy echando mentiras [mjm].

Yo los crecí a doce hermanos

(00:57:26)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Porque mi esposo más antes, nosotros no teníamos rede, [ajá] cuando me dejaron mis suegros, y mis suegros siempre me, nos maltrataban a nosotros, y nosotros traba, trabajábamos con ellos, pa que... y él tenía cuatro, cinco hombres, no me acuerdo bien, yo creo que eran cinco. Y yo hacía tortilla para ellos, para ellos comer, toda la comida yo hacía caldo, cuando ellos llegaban, yo hacía ya todo, atole, comida, una cazuelota de pescado, pero pescado pues blanco o así [ajá]. Y yo hacía y luego me decía mi suegra:

–Mira, tú vas a hacer así como hacías allá en tu casa.

Porque yo era solita allá en mi casa [ah]. Y yo te tenía muchos hermanos, doce hermanos. Y yo los crecí a doce hermanos, porque mi mamá andaba curando, porque mi mamá sabía curar del parto, del, de ese de, del viriuela, del dese pues, dese pues enfermedades grandes [ajá]. Y él curaba mucho enfermo muy bien, procuraba él la gente. Y de aquí de la Pacanda nunca se iban a Pátzcuaro a, a curarse, a, a este, a operarse como ora. Cuando él murió ya, ya, ya, ya se iban para Pátzcuaro, ya se iban a con los doctores, ya se andaban así [mjm]. Y en, y la gente, unos se salvan, otros se vienen a aquí así pues ya, ya lo no se sienten bien o así. Y ese cuando ella curaba, no sé cómo lo hacía él y yo estaba chiquita pues y me decía:

-Tú vas a hacer tortilla, tú vas a hacer comida, tú vas a lavar a tus hermanos allá.

Y me mandaba pues todo. Y por eso ora yo pienso eso, yo eso le digo yo a mi hija:

-Mira hija, a mí así me trataba mi mamá a mí, si me trataba mal o me, o me trataba bien, en veces yo me imagino que es, pues o no, un bien para mí también: yo enseñé a hacer todas las cosas, la cocina, yo hago todas las cosas.

Y, y también pues ya, ya, ya pues ya, pero yo lo que pues dificulta pues a mí porque yo no sé leer. Ese es lo que yo me pienso pues así: "si me dejara mi mamá, que yo iba tantito a la escuela pues yo conociera una letra" o así pues. Ya, ya ahora por eso vienen las que vienen también y nos dicen:

-Ya nosotros te vamos a enseñar y los van a enseñar a los que no saben y...

Comerciábamos más antes

(01:00:32)

Fragmento narrativo

DEMETRIA: Ya, ni digo yo, tantas años ya que estuvimos ya y sí nos, sí nos robaron allá donde íbamos a vender las akúmaras o las pescados o así. Porque nosotros comerciábamos más antes [ajá] con mi esposo, íbamos a Paracho, a Cherán, a allá pues por sierra. Comerciábamos nosotros, llevábamos akúmaras así de cajas, de chiquihuites, llevábamos

nosotros, *kuiripos* de costales, así llevábamos. Por eso nosotros compramos este terrenito que teníamos allá y otro comprábamos ahí. Yo pienso pues eso ya y le decía yo a mi esposo:

–Siquiera pa mis hijos.

Pero como ellos pues ya también ya no están aquí, ya, ya nosotros nomás. Ya le digo:

–Ya ora, ya ora sí ya.

Ni nos quitó o ni nos dijeron tantito o no nos dice tantito “nosotros vamos a aprovechar lo que ustedes trabajaron”, pues ya ni modo. Si ya no van a venir porque ya no, ya ni modo. Y si vamos a venir pos ya, qué bueno, que mis hijos van a estar aquí conmigo. Y si mis hijos van a decir:

–No, pos nosotros estamos a gusto aquí ya.

Porque eso dicen pues ya, que la nuera están a gusto allá, porque no hacen tortilla, porque no hacen. Yo le digo:

–Porque son flojas [pues sí]. Porque no quieren hacer nada, por eso le gustan allá.

Y ya, ya así le digo yo a mis hijos pues ya también:

–Porque son flojas sus esposas, por eso viven allá. Ya hijo, ya siquiera que van a vivir cuando yo voy a morir. Y nos van a enterrar y no lo van a dejar, y no me van a dejar, siempre nos van a ver.

Les digo yo. Y me dice mi, este pues, don Delfino:

–¡Qué!, ¡que si orita no nos vienen a ver, menos ya cuando vamos a morir!

Ya ni modo pues ya, al cabo yo voy a estar ya muerta ya ni lo voy a saber ya. Así estamos ya.

(01:02:53)

Fragmento conversacional

BERENICE: Bueno doña Demetria, muchas gracias por la entrevista [ajá, sí]. Le traemos nosotros después el disco [mjm] y bueno, lo que estamos haciendo también es tomar fotografías. Yo ahorita le tomé dos mientras hablaba, si quiere se las muestro y... [Fin del videoclip]

Juan Rafael Coronel Rivera. *Taco de ojo: El erotismo popular.*

México: CONACULTA, 2014; 296 pp.

Por: Leonardo David Sotelo Chávez

Recuerdo que en la casa de un tío paterno se encontraba colgado en la pared, justo al centro de la habitación, un cuadro en donde se podía ver representado el mito de los volcanes: una mujer recostada, como herida, acompañada de su amado que doliente la observaba. Ambos estaban caracterizados como supermodelos de cuerpos muy bien torneados, y como fondo de su escena se encontraba el Popocatepetl e Iztaccihuatl. Sobra decir que la casa de mi tío, aún en pie, está ubicada un poco más allá de la Sanfe, ya en el Edo. de México. La San Felipe de Jesús es una de las colonias más populares ubicada sobre la frontera norte de la CDMX. Siempre que recuerdo aquella casa viene a mí, a parte de aquel cuadro, un saborcito de tequila y nostalgia acompañados de una canción de los Cadetes de Linares que inicia:

No, no te preocupes por mí,
aquí todo sigue igual,
como cuando estabas tú...

Al parecer, sin saberlo, a los seis años ya eran parte de mí una serie de códigos que configuran un concepto importantísimo para el imaginario de cualquier cultura: lo popular. Algo tan inherente a nosotros que se manifiesta desde nuestra voz, nuestra ropa, nuestros gestos. Juan Rafael Coronel --curador, historiador del arte, fotógrafo, poeta y bastantes cosas más-- lo sabe perfectamente, y sabe también que no hay algo más popular y común denominador de la población mexicana que la sexualidad. De ahí que la idea de traer a la parte institucional una mezcla tan interesante y basta sobre este tema popular --no poco trabajado, y que personajes como Foucault han desentrañado-- es una propuesta necesaria y digna de llevar a cabo, más en una sociedad que siempre ha tenido tantos matices y contradicciones al respecto.

Definido por Rodolfo Rodríguez, Director del MNCP: “Echarse un taco de ojo’ significa ver sin tocar, deleitarse, extasiarse: es un placer individual que se relaciona con los sentidos y la imaginación”. Y en realidad lo es, por ello nació, en el Museo Nacional de Culturas Populares, esta exposición con piezas que expresan el erotismo popular en México desde la época precolombina hasta la época contemporánea. Más tarde, para que el público pudiera adentrarse de manera remota a la exposición, se gestó el libro con fotografías. Su lectura es un deleite en el que todos pueden identificarse con una pequeña risa de pena y una imposibilidad de negar que a todos nos entra lo popular.

Ana Montilla y Roberto Villaseñor, coords. Alfredo Pérez Guarneros, ed. *Uantanskuechap’urepechajimpo. Cuentos en lengua purépecha.* México: CONACULTA, 2015.

Por: Bertha Citlali Reyes Baltazar

El “Concurso Regional de Cuento en Lengua Indígena” fue el primer paso para que se realizará el libro *Uantanskuechap’urepechajimpo*, una recopilación de textos hechos por escritores de comunidades purépechas. Apoyado por un programa para el reconocimiento de la escritura en lengua hñähñu, jñatrjo, náhuatl y purépecha, y por el esfuerzo de distintas instituciones, el libro forma parte de la Colección de Literatura Indígena.

Se compone de siete relatos en español y en purépecha: “Japinkuajirinantani” (“En busca de la riqueza”) de Elizabeth Pérez, de Zipiajo, Coeneo; “Iuritskiritsitsiki” (“Flor de Orquídea”) de Jesús Santiago, de Ichán; “No ampakitijucharip’ichu” (“Nuestro amigo el diablo”) de Pedro Mariano; “K’eriMitikua” (“Saber supremo”) de autor desconocido; “Niuakarikanumpek’uanatsini” (“Irás y no regresarás”), escrito por Raúl Román, de Cherán; “Jiuatsika tata Tra”, (“Jiuatsi y tata Tránsito”) de Áurea Ortiz y Juan Carlos Cortés, de Santa Fe, y “Nana Rosita Iurhixioanapu” (“Nana Rosita de Tarecuato”), escrito por Alicia Mateo, de Tarecuato. Estos relatos sitúan al lector en un ambiente rural, en

un tiempo anterior al nuestro, pero con una perspectiva del presente y, en algunos casos, del futuro. Textos que describen los trabajos realizados por las personas de las comunidades purépechas y cuyos personajes son los abuelos, el diablo, la mirinkua, los niños y las mujeres; todo contado con un lenguaje cotidiano que remite a las pláticas que surgen alrededor de una fogata, o en las reuniones con los amigos.

Antonio Analco Sevilla y Alberto Diez Barroso Repizo, coords.

Lectores de la naturaleza. Memorias de un hacedor de lluvia.

México: Secretaría de Cultura, 2016; 107 pp.

Por: Yotzin Nekiz Viacobo Huitrón

Este estudio, dividido en seis capítulos, abre con las palabras de “la figura del hombre del conocimiento”, Antonio Analco Sevilla, tiempero de San Nicolás de los Ranchos, en Xalitzintla, Puebla, una de las comunidades ubicadas en las inmediaciones del volcán Popocatepetl. Su relato comienza en la infancia, cuando tuvo su primer encuentro y comunicación onírica con el volcán, Gregorio Chino Popocatepetl, y con la volcana, Rosita. Desde ese momento, el sueño fue el medio para aprender el saber ancestral.

En los episodios siguientes, cinco especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia y de la Escuela Nacional de Antropología e Historia analizan la labor de Antonio como mediador entre las entidades naturales y Xalitzintla, pero también su labor en los pueblos aledaños a don Goyo, donde la siembra necesita la lluvia. Mediante una etnografía del ascenso a “el ombligo” del volcán, la ofrenda y ceremonia comunitarias, las plegarias, la comida y la fiesta, de acuerdo al ciclo ritual agrícola, somos testigos de las fechas importantes vinculadas con las entidades de la tierra, en las que el pueblo celebra al volcán.

Un pasaje del texto está dedicado a la Matlalcueye o “Malinche”, para poner de manifiesto que la veneración a los cerros pervive en el valle poblano-tlaxcalteca y forma parte de la cosmovisión mesoamericana. Incluye también una breve historia de la religión mesoamericana concretizada en el evento de petición de lluvias en la huasteca

veracruzana, un dossier fotográfico que ilustra, entre otras cosas, algunos episodios de la ceremonia, monumentos, trazos arquitectónicos y representaciones antiguas asociadas al agua.

El texto finaliza con el análisis el territorio, su simbolismo sagrado, el espacio y las concepciones por las cuales está constituido, con el objetivo de mostrar cómo los espacios son emblemáticos, pues los seres sobrenaturales moran y se revelan en mitos y creencias. Por ello, el carácter sacro del culto a los cerros es de renovación constante entre entidades y hombres.

Ángeles Rubio Tapia, ed. *Ven a bailar conmigo...*

El “baile de golpe” en cuatro municipios de Tierra Caliente.

México: PACMYC/URCPI Michoacán/CNCA. 2014, 152 pp.

Por: Daniel Estrada Hernández

En este libro, María de los Ángeles Rubio Tapia nos habla del baile de golpe que se realiza a lo largo de la zona de Tierra Caliente, tanto en Michoacán como en Guerrero, presentando los frutos de varios años de trabajo de campo hecho en las localidades de Arteaga, Apatzingán, Coahuayutla y Zicuirán, La Huacana. En una primera parte y con el apoyo de varias entrevistas presentadas con una descripción muy ligera pero a la vez erudita, Ángeles Rubio nos da a conocer y reconocer qué es el “son”, en cuáles celebraciones se baila, cuál es la historia de los músicos, la instrumentación, la tabla – elemento fundamental para la realización para el baile de golpe-- y los bailadores. En un segundo momento realiza, con una sistematización única para este tipo de expresión, la descripción de las danzas, los pasos característicos de cada danzante y sus funciones dentro de su realización.

El libro contiene también un DVD como material complementario en el que se presenta dos documentales realizados por la misma Ángeles Rubio. El primero se titula igual que el libro y mantiene la misma estructura de este, lo que permite apreciar de manera más concreta los detalles de la instrumentación, ritmos, bailadores y los pasos

que se describen en los diversos esquemas. El segundo tiene por nombre Son de la tierra y está conformado por diversas entrevistas y muestras musicales que inundarán al lector del ritmo de Tierra Caliente y de la empatía necesaria para entender la importancia dancística y musical de este territorio.