

En Cecilia Bautista García y Miguel Ángel Gutiérrez, *Aportes para la discusión de las instituciones, procesos y actores de la historia siglos XVI a XIX*. Morelia (México): UMSNH.

La conformación coreográfica de los “Sones antiguos de Michoacán”. Una aproximación a la creación escénica de Amalia Hernández y Antonio Maciel - Sones Antiguos de Michoacán.

Ulises Salazar Rosales y Carlos Flores Claudio.

Cita:

Ulises Salazar Rosales y Carlos Flores Claudio (2021). *La conformación coreográfica de los “Sones antiguos de Michoacán”. Una aproximación a la creación escénica de Amalia Hernández y Antonio Maciel - Sones Antiguos de Michoacán*. En Cecilia Bautista García y Miguel Ángel Gutiérrez *Aportes para la discusión de las instituciones, procesos y actores de la historia siglos XVI a XIX*. Morelia (México): UMSNH.

Dirección estable:

<https://www.aacademica.org/jorge.amos.martinez.ayala/2/1.pdf>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**La conformación coreográfica
de los “Sones antiguos de Michoacán”.**
**Una aproximación a la creación escénica
de Amalia Hernández y Antonio Maciel**

Ulises Salazar Rosales¹

Carlos Flores Claudio²

Jorge Amós Martínez Ayala³

Antiguos sones de Michoacán

Una noche de marzo de 1952, se presentó en el Palacio de Bellas Artes el Ballet Moderno de México. A decir de Amalia Hernández, su coreógrafa, desde el año anterior cuando colaboraba en la Academia de la Danza Mexicana, tenía la intención de hacer un montaje coreográfico diferente, pero su idea chocaba con la del director Miguel Covarrubias. Mientras Covarrubias pensaba que la danza mexicana debía seguir el derrotero de la música y la pintura de la época, que se volvían universales a partir de elegir temáticas locales, lo cual implicaba usar la música de los compositores mexicanos del momento para los montajes coreográficos; Hernández

¹ Contacto: 2026891x@umich.mx.

² Contacto: 2026892g@umich.mx.

³ Contacto: jorge.martinez.ayala@umich.mx, <http://orcid.org/0000-0001-7948-6389>.

quería crear una coreografía que usara como base la “música autóctona”. El desencuentro le llevó a renunciar a la academia y formar una pequeña compañía independiente, en cierto sentido porque Hernández siempre estuvo vinculada al poder político, puesto que su padre Lamberto Hernández pertenecía a un gremio artístico y de negocios, además de haber sido un militar que ocupara puestos públicos en el mandato de Plutarco Elías Calles.⁴ En ese momento nacería el Ballet Moderno de México, que todavía seguía las premisas de las vanguardias en la danza académica realizada en México durante los años anteriores, pero que le permitiría encarnar las ideas de lo que, con el tiempo, fuese el Ballet Folklórico de México.⁵

La recepción del montaje fue muy bien acogida por los críticos de su época, nos dice Margarita Tortajada. Raúl Flores Guerrero, historiador y crítico de arte, y Gerónimo Baqueiro Foster, músico y uno de los destacados folkloristas, la elogiaron.⁶ La coreografía que marcó el cambio de rumbo para Amalia Hernández, pero también para una parte importante de la danza que se hace en México, se llamó: *Sones antiguos de Michoacán*, en el que usó “música autóctona por el trío Los Aguillillas”,⁷ a decir de Tortajada, “creada según su idea original”. A lo largo del presente texto, haremos un análisis de los contextos que permitieron la creación de esta puesta en escena, que con el tiempo se llamaría Ballet Folklórico de México, el cual desencadenaría la Danza Escénica Mexicana y una serie de disputas álgidas sobre la “autenticidad” de las propuestas escénicas desarrolladas por

⁴ Martínez y Hernández, “Recuerdos de Amalia”, pp. 23.

⁵ Amalia Hernández, “En charla de danza con Amalia Hernández”, conducida por Rosa Reyna, México, CENIDI Danza, INBA, 9 de julio de 1985, inédita; en Tortajada Quiroz, “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa”, pp. 60-67.

⁶ Raúl Flores Guerrero, “Negación y afirmación de la danza”, en *México en la Cultura de Novedades*, México, 15 de noviembre de 1953. Gerónimo Baqueiro Fóster, “Música. La temporada de danza de Waldeen”, en *El Nacional*, México, septiembre de 1952; en Tortajada Quiroz, “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa”, pp. 60-67.

⁷ *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, 2 vol., México, INBA-SEP, 1986, pp. 373-374; en Tortajada Quiroz, “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa”, pp. 60-67.

los coreógrafos; pero, como toda rozagante criatura mexicana, además de una madre, necesitó de un padre distante y a veces negado, don Antonio Maciel del trío Los Aguilillas.⁸

Imaginemos que estamos esa noche en un palco de Bellas Artes, como expectantes pero ignorantes de lo que veremos, suena una música que en principio nos es desconocida, aunque suena familiar, tanto que pareciera el *Jarabe tapatío* tan usual en la primera mitad del siglo XX. La criatura tiene primos urbanizados que dejaron el calzón de manta y se vistieron de charros, como el mariachi; pero lo que toca el trío Los Aguilillas no usa trompeta y, sin embargo, le da un aire a su empleo. Literalmente brinca una bailarina al escenario y cuando esperamos que zapatee, no lo hace, se desplaza sacudiendo rítmicamente una sonaja de metal, adornada con listones, como los que luce en su pelo, recogido en un “chongo” que le da la apariencia de ser ella misma una gran sonaja humana.⁹

En los 5 minutos y 47 segundos que dura la música de los hermanos Rivera Maciel, no habrá un solo golpe con los pies en la tarima, pero sí muchos *pas de chat*, *battement*, *relevé* con elementos de la técnica de Graham y de la Duncan, aunque la inspiración ya no son las representaciones arqueológicas griegas, sino el movimiento de los portadores de la tradición en sus contextos performativos. La propuesta de Hernández no es una “mímesis” exacta, como lo pretendían otros coreógrafos de la danza folklórica mexicana en ese momento, y en muchos sentidos en la actualidad, sino una evocación del movimiento; aunque no renuncia completamente al zapateo, al movimiento capturado en el contexto etnográfico. Aunque la coreografía se

⁸ No debe confundirse con “Los Aguilillas”, otro grupo musical distinto; también exitoso y ejecutante de la música de Michoacán y de México en general.

⁹ La coreografía forma parte indispensable de los repertorios del Ballet Folklórico de México. Hay varios registros disponibles en internet; por ejemplo: Ballet Folklórico de Amalia Hernández, “Sones antiguos de Michoacán”, <https://www.youtube.com/watch?v=NJnCEGi-Kkg>

llama *Sones antiguos de Michoacán*, la música que la acompaña tiene como base una danza para las funciones religiosas y en el jarabe largo ranchero, ambas piezas parte del patrimonio musical del suroeste de Michoacán.

La interpretación está a cargo del trío Los Aguilillas, conformado por los hermanos Antonio, Pedro y Juan Rivera Maciel, estos originarios de ese pueblo michoacano, Aguililla. Los Rivera Maciel serán fundamentales para entender el desarrollo de las coreografías de Amalia Hernández, pero su vínculo ha sido olvidado y silenciada su parte creativa, justo por una separación muy común en cierta visión del arte, la que distancia al “artista creador”, Amalia Hernández; de los “operarios”, los hermanos Rivera, esto ha sido evidenciado por Howard Becker en su propuesta de análisis social del arte como una red de producción social.¹⁰

La coreografía inicia con “Sonajas”, se trata de que una bailarina sostiene en su mano derecha una sonaja de hoja de lata, adornada con listones, como las que usualmente se usaban en las danzas de la Costa Sierra, y que ahora solo conservan los indígenas nahuas de los bajos de la Costa michoacana y no los mestizos que viven en las estribaciones de donde provienen los hermanos Rivera.¹¹ Es probable que la danza de sonaja, que pertenece al mundo de la música y la danza religiosa en el suroeste de Michoacán, fuera transmitida por los músicos de Aguililla a la coreógrafa, quien la trasladó al ámbito secular del baile profano escénico.

La primera evidencia es que don Antonio Rivera Maciel, cuyo nombre artístico fue Antonio Maciel, enseñó algunas danzas a Raúl Hellmer y a su transcriptor: Federico Hernández Rincón, quienes en ese momento

¹⁰ Becker, *Los mundos del arte...*, 2008.

¹¹ Monzoy Gutiérrez, *Nahuas de la Costa Sierra de Michoacán*, pp. 40. Monzoy Gutiérrez, “Etnografía de la danza entre los nahuas...”, 2005. Es interesante el ejemplo con “paloteo” o “macanas” grabado por Leonel Mendoza, el 23 de diciembre de 2013, en E. U. <https://www.youtube.com/watch?v=J2Aiakn9MRk>

trabajaban en el INBA, en la Sección de Grabaciones y Transcripciones Musicales, las cuales fueron publicadas en 1958 bajo el título de *Tres danzas michoacanas para violín, guitarra de golpe o sexta y sonaja*.¹² Es necesario resaltar la palabra “sonaja” y la dotación instrumental: violín y guitarra de golpe, es usual en el sur de Michoacán, durante la ejecución de la música de “función religiosa”.¹³ Vale decir que el hermano de don Antonio, don Pedro Rivera Maciel, también sería registrado por Hernández Rincón, y apareció publicado 37 años después como *Tres sones para danza regional michoacana*, en un manual para principiantes en el estudio del violín.¹⁴

Cabe subrayar que el propio Federico Hernández Rincón “[...] participó como ejecutante y director del grupo de música indígena en las compañías del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, del Ballet Popular de Guillermo Arriaga y del Ballet Aztlán (actual Ballet Folklórico Nacional) de Silvia Lozano”, entre los años 1958 y 1962,¹⁵ justo cuando los hermanos Rivera Maciel colaboraban con Amalia Hernández. El maestro Federico Hernández acompañó en su recopilación de grabaciones de campo a José Raúl Hellmer, y durante varios años, a partir de 1955, concurrió a registrar los concursos de arpa grande realizados en las fiestas del 22 de octubre en Apatzingán, por lo cual, la música del suroeste de Michoacán no le era desconocida.¹⁶

A todo este proceder, la coreógrafa mexicana Amalia Hernández fungiría como una pieza fundamental en la consolidación tardía de los estereotipos nacionales pensados durante la posrevolución. El proceso en el que se vio inmersa Hernández en la segunda mitad del siglo XX tuvo como

¹² “Tres danzas michoacanas para violín, guitarra de golpe o sexta y sonaja”, 1958.

¹³ Rubio Tapia, *La tambora de Arteaga...*, 2005.

¹⁴ Hernández Rincón y Dordelly (investigación), “Sones para violín...”, pp. 57-60.

¹⁵ Bitrán, “El espacio del investigador...”, pp. 14-16.

¹⁶ Bobadilla Arana, Enrique, “Las *valonas* michoacanas...”, pp. 17-18.

antecesoras las políticas educativas vansconcelistas, y junto a ellas, la creación estereotipada y promoción de prácticas registradas en campo, por los departamentos instaurados bajo esta índole.

La conformación del cuadro estereotípico nacional

Al finalizar la Revolución Mexicana, el régimen obregonista trajo consigo una serie de percepciones e ideologías que fungirían como estrategias para la formulación del nuevo proyecto de homogeneidad social,¹⁷ puesto que a su llegada se cuestionarían sobre ¿cómo debía ser el ciudadano mexicano? y ¿cómo debía comportarse? Dichas respuestas serían contestadas a través de los proyectos nacionales instaurados que les contribuyeran; uno de ellos, con el nombre de nacionalismo cultural. Tras la creación de la Secretaría de Educación Pública (1921) a cargo de José Vasconcelos y posteriormente, con el Departamento de Misiones Culturales (1924), los intereses políticos y culturales identificaban y promovían en el país gran parte de las manifestaciones de la cultura popular,¹⁸ con el objetivo de consolidar una identidad “nacional”. En ese sentido, *el jarabe* formaría parte indudable como herramienta en la construcción de la identidad puesto que era uno de los géneros musicales, líricos y coreográficos presentes en las distintas luchas por la conformación de la nación, fungiendo como parte de los modos de resistencia¹⁹ y de las formas simbólicas de cohesión social.²⁰

Durante la segunda década del siglo XX, la reproducción estandarizada del jarabe aparecería entre los distintos espacios sociales; lo mismo era en

¹⁷ Wade, *Música, raza y nación*, 2002.

¹⁸ Beezley, *La Identidad Nacional Mexicana...*, 2008.

¹⁹ Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia...*, pp. 41-48.

²⁰ Hobsbawn y Ranger, *La invención de la tradición*, pp. 8.

festivales y celebraciones del calendario cívico de las escuelas de formación primaria, que reuniones y bailes populares, jaripeos y peleas de gallos, al fin, pretendía mostrarse como el símbolo inequívoco de la mexicanidad.²¹ Su difusión alcanzada lograba la conformación de los cuadros estereotípicos formulados por la interpretación del *Jarabe tapatío* por la china pobлана y charro, desplazando de esta manera a las otras figuras identitarias regionales del país; uno de los antecedentes en la edificación de estos cuadros estereotípicos sería la puesta en escena de *La fantasía mexicana* en 1919, presentada por la compañía rusa de Anna Pavlova, en la que se presentaría como acto central el popular jarabe.²²

En los años siguientes, la escenificación dancística del jarabe y de otros *bailables populares* se insertaba en la Dirección de Educación Física, encargada como una actividad complementaria a la formación artística del Departamento de Bellas Artes. Durante este periodo, la enseñanza dancística aún no estaba considerada como una especialidad o profesión, por lo tanto, tampoco contaba con una institución oficial que avalara sus estudios.²³ Si bien, las prácticas dancísticas se generaban en un departamento de formación física, la razón principal era contribuir mediante la instauración de formas disciplinarias el comportamiento social del ciudadano;²⁴ por ello no resulta diferente que las representaciones dancísticas y coreográficas corrieran algunas veces a cargo de los formadores de la enseñanza física.

Entrada la década de los treinta, la formación dancística buscaría su autonomía. Con la llegada del coreógrafo Hipólito Zibyn –el mejor bailarín de Pavlova– a México, se fijaría la mirada en la fundación, primero de la Escuela Plástica Dinámica en 1931 y un año más tarde, la Escuela de

²¹ Pérez Monfort, *Expresiones populares y estereotipos...*, pp. 138-144.

²² Pérez Monfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano...*, pp. 131.

²³ Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística...*, pp. 54.

²⁴ Chávez González, “La introducción de la educación física en México...”, pp. 136.

Danza de la Secretaría de Educación Pública.²⁵ La primera de estas abriría sus puertas con el siguiente núcleo de profesores:

Linda y Adela Costa, Nellie y Gloria Compobello, Eva González, Estrella Morales, Margarita Fernández Garmendia, Guadalupe V. de Purchades, Alberto Muñoz Ledo, Enrique Vela y el propio Zibyn, y con la dirección inmediata de los señores Jesús M. Acuña y Carlos González se formularía el programa para la enseñanza de baile en las escuelas de la Secretaría y para la organización de un baile mexicano que pudiera presentarse en los diversos festivales de la SEP.²⁶

La anotación anterior, además de anunciar la creación del programa curricular en el que se incluyeran la instrucción del “baile mexicano” –refiriéndose al jarabe tapatío– en el interior de las escuelas oficiales, se mostraba la planta docente que la escuela tendría; en ese sentido, las propuestas sobre la enseñanza serían retomadas de las escuelas *clásica rusa* y de las *modernas de danza libre*, puesto que Linda Costa provenía de la tradición italiana e Hipólito Zibyn, de la rusa,²⁷ sin embargo, el notable giro en estas propuestas se daría a partir de ser retomadas de los Ballets Rusos de Diaghilev.

La compañía de Ballets Rusos fundados por Sergei Diaghilev a principio de siglo aludían varias cuestiones. Una de ellas era la versatilidad artística, es decir, se contemplaba la necesidad de inclusión de distintas artes en una misma obra: coreógrafos, bailarines, músicos, compositores, artistas plásticos y guionistas. Aunado a esto, la propuesta de enseñanza rusa también consistía en:

[...] una serie de ejercicios cuyo propósito es desarrollar amplia y armoniosamente la musculatura de las piernas, su abertura, el paso y *plié* (flexión); la posición del cuerpo, la cabeza, y la coordinación de los movimientos. El entrenamiento es dia-

²⁵ Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística...*, pp. 64-89.

²⁶ Aulestia de Alba, “Hipólito Zibyn, pionero de la danza...”, pp. 15.

²⁷ Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística...*, pp. 70.

rio, con él se refuerzan los músculos, se obtiene equilibrio y el bailarín aprende a distinguir correctamente el peso del cuerpo sobre una y sobre dos piernas.²⁸

A *grosso modo*, las propuestas coreográficas de Diaghilev supieron centrarse no solo en el desarrollo de los bailarines, sino también en la renovación estética del ballet, dando importancia a los escenarios, decoraciones y vestuarios empleados;²⁹ apoyando de esta manera, aunque dando un giro estético a la idea nacionalista de la conformación del cuadro estereotípico. Tras el cierre casi inmediato de la Escuela Plástica Dinámica a causa de factores políticos por el establecimiento de otro gobierno, la “reformada” Escuela de Danza continuaría forjando bailarines a través de estas propuestas dancísticas mencionadas.

De manera eficaz, el Departamento de Misiones Culturales jugaría también un papel fundamental en la conformación del cuadro estereotípico nacional, pues desde su creación, trabajaba en la búsqueda y recopilación de música, bailes y danzas mediante expediciones dirigidas en distintas regiones del país, identificando prácticas culturales que serían útiles en la formación dancística de la Escuela Nacional de Danza —el título de “Nacional” sería otorgado por Lázaro Cárdenas del Río en 1938—.³⁰ Una de las tantas funciones escénicas ofertadas por la END a partir de la estandarización de estas prácticas musicales y dancísticas recuperadas por las Misiones Culturales, fue la presentada el 30 de junio de 1937 en la ciudad de México, en la que se incluía una serie de sones y jarabes con títulos de jarabe michoacano, sones de Jalisco y jarabe tapatío, interpretados por las profesoras Nellie y Gloria Campobello.³¹

²⁸ Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística...*, pp. 83-84.

²⁹ Montiel Álvarez, “Sergei Diaghilev...”, pp. 98.

³⁰ Tortajada Quiroz, “Amalia Hernández...”, pp. 62-64.

³¹ Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística...*, pp. 202.

En esa necesidad reiterada por mostrar la riqueza cultural –estereotipada– del país, dentro de la lógica del discurso tardío nacionalista, la danza comenzó a experimentar, a buscar formas y técnicas que en conjunto con los bailes y danzas tradicionales forjaran las representaciones folklóricas, en las que se pretendía “rescatar” los elementos determinativos esenciales de la tradición, bajo propuestas artísticas modernas pero fijadas en formas escénicas acuñadas años anteriores, que pudieran llegar a públicos locales y construyeran una identidad propia, que además singularizara al país frente a sus pares en el ámbito internacional.

Del seno de estas instituciones alentadoras del nacionalismo, se encontraba para la década de 1940 la llamada Academia de Danza Mexicana, –institución dependiente del novel Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)–, y de la que formó parte como bailarina, maestra y coreógrafa Amalia Hernández.³² Hacia 1949, Hernández presentó un primer trabajo de corte nacionalista llamado *Sinfonía India*, basado en la obra musical de Carlos Chávez, primera tentativa que seguramente la alentó a generar otros proyectos que contemplaran espectáculos teatralizados de carácter folklórico, acordes al ambiente que se estaba viviendo por aquellos años.

El emprendimiento artístico y posicionamiento social de la joven Hernández estuvo vinculado principalmente a los nexos políticos de su padre, y además por intereses individuales similares de personajes que contribuyeran a consolidar su proyecto dancístico: un ballet folklórico. La coreógrafa mexicana comenzaría entonces con una serie de búsquedas de información, y sobre todo de colaboradores que pudiesen afianzar su tentativa de creación de un ballet.

Por aquel tiempo, en el Instituto Nacional de Bellas Artes existía un Departamento de Música dentro del cual se realizaba investigación, se trans-

³² Aguirre Cristiani, “El Ballet y su creadora”, pp. 20.

cribía y se grababa música de diversas regiones del país; en el departamento laboraba como investigador José Raúl Hellmer, estadounidense que fue contratado por su experiencia como grabador e investigador; empleando una grabadora de carrete, Uher realizó acopio de material musical en el país: Morelos, Michoacán, Puebla, Estado de México y Veracruz,³³ entre otros sitios, del que por cierto, se cuenta actualmente con un fondo de grabaciones en la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Sería a través del mismo Hellmer, que Hernández encontraría a uno de sus más valiosos colaboradores en el ámbito musical. En una de sus búsquedas por material, Hellmer se topó con una agrupación que por entonces comenzaba a consolidarse en el ambiente artístico del país, y particularmente en el ambiente radial del momento. El llamado trío Los Aguilillas, conformado por Antonio Rivera Maciel, y sus dos hermanos, Pedro y Juan. Estos, eran músicos *completos* oriundos de Aguililla, Michoacán; se distinguieron por la versatilidad que manejaron al tocar repertorio de distintas tradiciones musicales, además de múltiples instrumentos de cuerda. Dicha versatilidad fue adquirida tras recorrer diversas partes del país, siendo músicos “callejeros” que, con su propia tradición arraigada en el repertorio de la Tierra Caliente michoacana, les permitiría conocer las formas ejecutivas compartidas entre las otras regiones musicales.

Amalia Hernández y don Antonio Maciel

En una entrevista realizada a don Antonio Maciel en septiembre de 2016, comentó sobre las circunstancias de encuentro con el etnomusicólogo Hellmer, y en particular con Amalia Hernández, en los siguientes términos:

³³ Martínez y Hernández, “Recuerdos de Amalia”, pp. 37.

Antonio Maciel: A nosotros nos habló un señor Hellmer que trabajaba ahí en el INBA, en Bellas Artes. Él quería hacernos grabaciones para archivarlos ahí en sus papeles. Nos dijo: “Yo no les puedo pagar mucho”. Pero a nosotros nos hablaban de grabación y encantados de la vida, lo que queríamos era oírnos y vendernos. Y fuimos a Bellas Artes, y empezamos a grabar de jarocho con el arpa, y luego de huasteco con el violín, y con el violín y la guitarra de golpe que yo tocaba ya, empezamos a tocar de Michoacán: “el brinco”, “el ratón”, “la perdiz”, esos los grabé ahí. Pero Amalia Hernández que todavía no pensaba en el ballet, andaba por ahí quien sabe qué hacía, pero nos oyó, nos dijo:

Amalia Hernández: ¿Oigan a ver, a ver, y ustedes son un trío?? estaba oyendo que tocan aires de Michoacán y de Guerrero, el toro rabón...

AM: Sí, nosotros tocamos de todo.

AH: Pues ando yo con la idea de hacer un ballet, pero yo necesito alguien que colabore conmigo con música de aquí y de allá...

AM: No pues nosotros estamos a la hora que quiera.³⁴

En ese momento, se dio un buen entendimiento entre Maciel y Hernández pasando a colaborar de inmediato. Según don Antonio, lo primero que hicieron fue comenzar a grabar repertorio de su propia región para el ballet, siendo *Sones antiguos de Michoacán* el primer número montado por Hernández, con fragmentos de danzas y jarabes de la Costa Sierra proporcionados por don Antonio quien, dada su versatilidad y conocimiento del repertorio michoacano, los adecuó al parecer y gusto de la coreógrafa.

Hacia 1952, con el respaldo musical de Maciel y de sus hermanos, además del asesoramiento de Raúl Hellmer y de Federico Hernández Rincón—ambos miembros del mencionado departamento de música del INBA— y pocos bailarines en escena, Hernández decidió crear de manera independiente una compañía de nombre Ballet Moderno de México (BMM); en ese mismo año, la reciente compañía coreográfica se presentaría en el Pa-

³⁴ Flores Claudio, “Entrevista a Antonio Rivera...”, 13 de septiembre de 2016.

lacio de Bellas Artes con la puesta en escena: *Sones antiguos de Michoacán*, número que a la postre se volvería icónico, siendo reproducido por otros ballets folklóricos nacientes.³⁵

En cuanto al trío Los Aguilillas, este seguiría grabando música de otras regiones (sones huastecos, sones jarochos, sones jaliscienses, entre otros) conforme la propia Hernández lo solicitaba, a fin de adaptarla a los cuadros que se iban montando. Don Antonio cuenta que, junto con sus hermanos además de grabar para el ballet, ensayó con el grupo de bailarines –sesiones diarias de alrededor de cuatro horas aproximadamente, tal vez un poco más– y los acompañó tocando en vivo en las funciones que el ballet adquiriría en espacios locales como en el incipiente, aunque cada vez más creciente espacio televisivo.

Al consolidarse la empresa denominada Telesistema mexicano –antesora de lo que hoy es Televisa– con solo tres canales televisivos (2, 4 y 5), se generó la posibilidad para que el ballet ocupara algún espacio en la programación de estos canales; aunque debe decirse que fue la propia Amalia quien solicitara al dueño de la empresa televisiva la oportunidad de presentación, puesto que Emilio Azcárraga Vidaurreta era conocido del padre de la coreógrafa. Inicialmente, el empresario le concedió espacio en un programa de revista de la televisora; pronto se concretó un espacio especial para el ballet a través de un programa que tuvo por nombre *Función de gala*,³⁶ proyecto gestado a iniciativa del propio Azcárraga. El programa dio inicio a mediados de 1956, siendo participantes principales en la sección musical el propio trío Los Aguilillas, el grupo Tierra Blanca, el Mariachi Vargas y don Antonio Maciel como solista. *Función de gala* tuvo poco más de 60 emisiones al aire, lo que le permitió tener una proyección bastante

³⁵ Jiménez López, “Una aproximación a la música...”, pp. 174.

³⁶ Editorial Clío, Documental: “Amalia Hernández...”, 2006. Consulta del 3 de septiembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=vi0NhafXrbw>

importante entre el público y algunos funcionarios gubernamentales que se interesaron pronto por su trabajo; posteriormente, sería el Departamento de Turismo el que financiaría al ballet en algunos de sus viajes al extranjero, identificado como el embajador cultural del país.

Para 1959, el BMM fue invitado a participar como representante cultural de México en los Juegos Panamericanos de Chicago, siendo en esa gira donde se decide cambiar el nombre de la compañía por el de *Ballet Folklórico de México*. En dicho evento, las coreografías presentadas fueron las siguientes: *Los Hijos del Sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *el Cupidito*, *Fiesta Veracruzana*, *Los Quetzales*, *Danza del Venado* y *Navidad en Jalisco*.³⁷ Como se observa, la variedad de distintas tradiciones musicales ya está presente en las coreografías del ballet.

El asesoramiento musical de parte de don Antonio y de sus hermanos, gracias a su conocimiento de repertorios musicales del país, cayó como anillo al dedo a la dinámica que Hernández pretendía imprimirle al ballet, al procurar consolidar diversas coreografías que representaran los elementos esenciales de las danzas tradicionales de la nación. Conforme el trabajo comenzó a incrementar, fue necesario emplear a una mayor cantidad de personas para montar nuevos números y eficientar la logística de las presentaciones. Dicho crecimiento implicó la contratación de nuevos bailarines y por supuesto nuevos músicos, aunque casi siempre no eran permanentes.

Don Antonio y el trío Los Aguilillas se volverían parte esencial en este crecimiento, al orientar y asesorar a los músicos y grupos que se iban a adhiriendo al proyecto del ballet. Para la presentación en Chicago, el ballet no solo contó con el trío Los Aguilillas, sino también con el grupo Tierra Blanca, además del Mariachi de Miguel Díaz. Por otro lado, con excepción del trío Los Aguilillas –quienes por su versatilidad manejaron todos los

³⁷ Jiménez López, “Una aproximación...”, pp. 181.

géneros musicales necesarios para Hernández—, la mayoría de las agrupaciones que se unían difícilmente duraban mucho tiempo en el ballet, ya fuera porque dominaban un solo estilo o tradición musical (lo que resultaba oneroso al ballet, ya que había que contratar a más grupos), o porque los ingresos que tenían cuando el ballet atendía compromisos locales —por ejemplo, sus temporadas en el Palacio de Bellas Artes— eran menores a los que se generaban en las giras internacionales.³⁸ Tanto el trío Los Aguillillas como Antonio Maciel (como solista) siguieron colaborando con el ballet folklórico a través de los años, aunque ya de manera intermitente; a veces como ejecutantes de la música para ciertos eventos, y otras, como asesores de los músicos que el ballet contrataba para ciertas giras.

Sones y Jarabillos de Tres

El año 1963 fue muy significativo para Amalia Hernández, pues fue el inicio de la consolidación e internacionalización de la compañía; la cual realizó giras por Centro y Sudamérica de abril a agosto, y por Estados Unidos y Canadá de agosto a diciembre.³⁹ Ese año tuvo una demanda de Carlos Navarrete, un bailarín que acusó a Amalia Hernández de despido injustificado, proceso por el cual estuvo arraigada, pero pudo salir del país a cumplir con la gira en Europa por la mediación de Luis Echeverría, entonces Subsecretario de Gobernación, casado con la bailarina Esther Zuno.⁴⁰ El mismo año hubo un nuevo conflicto, ahora con su productor, el

³⁸ De ahí que la misma Amalia Hernández tuviese que condicionar a los músicos de que si querían trabajar en gira internacional, debían atender los eventos nacionales por igual, algo que no todas las agrupaciones estuvieron dispuestas a aceptar.

³⁹ Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, pp. 106.

⁴⁰ Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, pp. 109-110.

dramaturgo y director de cine Celestino Gorostiza, quien salió del BFM para unirse al de Silvia Lozano, con el ballet Danzas de México (que más tarde Gorostiza bautizó como Ballet Aztlán), en 1964, y que enseguida se transformaría en el Ballet Folklórico Nacional.⁴¹

La buena nueva fue que en 1963 se editó el primer disco con la música que se usaba en las coreografías del Ballet Folklórico de México, al cual siguieron otros nueve discos; pero la importancia radica en que algunos de ellos tienen varias series, o bien fueron reeditados por compañías fonográficas distintas en países como Canadá, Estados Unidos, Colombia, Australia y por supuesto, México. El disco LP titulado: *Ballet Folklórico de México*, prensado por RCA Víctor, con arreglos de Ramón Noble, la producción de Celestino Gorostiza, notas de Martin Foley y el “Ensamble del Ballet Folklórico de México” fue un éxito comercial.⁴² Las notas no especifican quiénes fueron los músicos que integraban las cinco agrupaciones que interpretaban la música en vivo para acompañar a los bailarines; en donde los hermanos Rivera Maciel, como multinstrumentistas, concedores de la música del occidente de México, de la música huasteca y del son jarocho, que después sería llamado como “marisquero”, tenían un papel destacado.

Al éxito del BFM siguió el del disco, que se editó en Canadá por RCA Víctor con número de serie PCS. 1172; en Estados Unidos por Arcano Records, con serie DKL-3144 y en Australia por RCA con serie L101712. Luego volvió a reeditarse en un disco doble, de serie MKLA 30 y MKLB-2001. Aunque muchos de estos discos fueron comprados por los amantes de la música, es necesario dejar claro que el principal mercado circulante fue el de los maestros de educación básica, quienes usualmente montan bailables como un medio para educar y formar, además de nociones de espacialidad corpo-

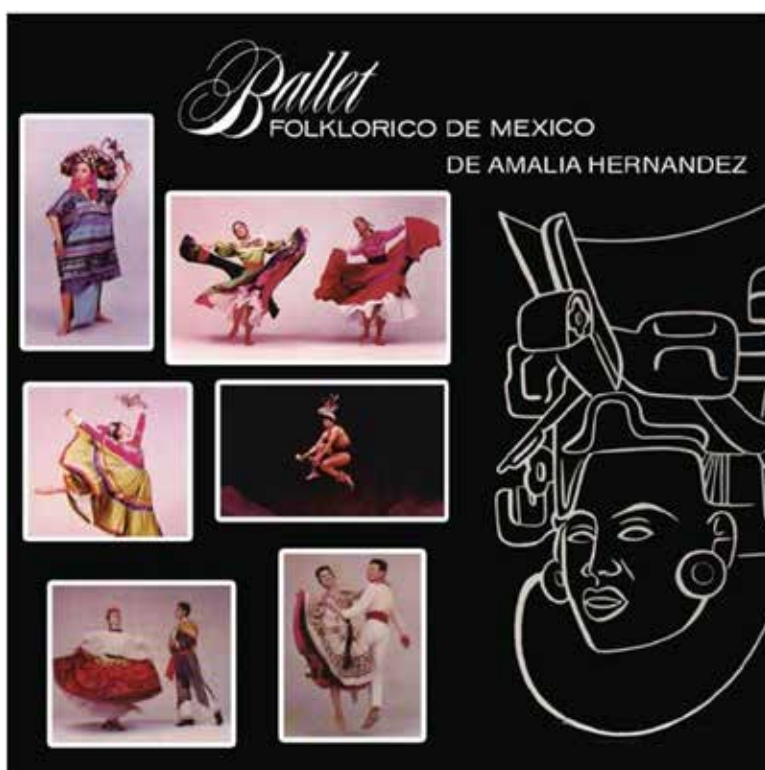
⁴¹ Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, pp. 111.

⁴² *Ballet Folklórico de México*, México, RCA Víctor, 1963, RCA MJL-1530, LP.

ral y equilibrio en sus estudiantes, sentidos de identidad nacional. Pronto la coreografía de *Sones Antiguos de Michoacán* fue recreada por grupos escolares de baile, por ballets folklóricos de aficionados y principiantes en Casas de la Cultura de todo el país; para ellos, el disco fue imprescindible.

Imagen 1. Portada del disco:

*Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández.*⁴³



⁴³ Portada del disco "Ballet Folklórico de México...", recuperado de <https://www.discogs.com/es/Ballet-Folklorico-De-Mexico-Ballet-Folklorico-De-Mexico/master/193257>

Amalia Hernández crearía con posterioridad una coreografía, o “cuadro folklórico” llamado “Los Tarascos”, para el que usa una canción de cuna: la pirekua *Malva Rosita*, la *Danza del Pescado*, la *Danza de los Viejitos*, la de *los Moros* y *El Alabado del Día de Muertos*. A esta nueva propuesta, seguirían una recreación de la “Boda Tarasca” que incluye varios jarabes con coreografía muy libre y alejada de la expresión corporal de las mujeres p’urhépecha; pero esa es otra historia.

En el disco aparecen grabados la danza de sonajas que es anotada como “1ª Sonaja”, y el “3^{er} Jarabe” (sic), que no está completo pues dura 2:17 minutos, es decir, la mitad del jarabe completo, que es de 5:47 min. En otras versiones, aparece el “2º Jarabe” (sic). Estas etiquetas han contribuido a que se confundan las personas que no están en contacto con la región, y supongan que *jarabe* y *contrajarabe*, es equivalente a sonaja. De ahí que le llamen a cada sección del jarabe ranchero “¡sonaja!”.

La música de la coreografía, como dijimos al iniciar este texto, se conforma con una danza para función religiosa que incluye en su dotación instrumental a la sonaja, un idiófono de percusión que junto con las pisadas de los danzantes acompaña rítmicamente la música. Esa sección musical dura un minuto y medio. En la *Sonaja* aparece una bailarina descalza, peinada con un chongo del cual cuelgan unos listones parecidos a los que la sonaja de metal trae consigo, van agitándose rítmicamente con la mano derecha de la bailarina, mientras con la izquierda sostiene la punta de su falda. Ella recorre el escenario en escapadas, dando saltos, o caminando parada en los metatarsos, pero mantiene los pies en punta mientras está en el aire. Aunque aquí termina la danza de sonajas, hay una confusión, y se suele presentar el acompañamiento musical como *Las tres sonajas*, derivada de las partes musicales que usualmente se dividen en *El jarabe ranchero* de la Tierra Caliente.

La segunda parte de la coreografía se acompaña con el jarabe ranchero, el cual se divide en tres secciones musicales intercaladas, que usualmente se identifican como *jarabes*, y que aquí toman su nombre las “sonajas”, sin ninguna base etnográfica. Entre cada sección musical, se canta una copla salmodiada, que en el sentido poético conforman una sola y se complementan; como una copla, una redondilla y menos usualmente, una sextilla. Al terminar la copla hay un breve silencio musical, característico del jarabe que fue muy bien aprovechada por la coreógrafa y los músicos para unir dos piezas musicales distintas: una del ámbito religioso y otra del ámbito profano, sin que haya un salto para el oído del espectador y, además, permitir el cambio de una bailarina con la sonaja, por una que va a bailar el “primer jarabe”, con una falda amarilla que se convertirá en un motivo constante en la coreografía replicada con posterioridad.

Aunque el vocabulario de la danza folklórica identifica cada sección musical como un “jarabe”, en el ámbito de la tradición viva al sur de Michoacán se trata de partes distintas: puede iniciar propiamente con un *jarabe*, que se enlaza mediante un *jarabeado*, con el *jarabe corriente*, aunque puede denominarse solo como “corriente” o “el corriente”, este indica que se va a pausar la música, para que los músicos o un miembro de la concurrencia “canten” una copla que usualmente tiene varias maneras de enunciarse; enseguida va el *contrajarabe* que usualmente se toca en la misma tonalidad y tempo con el que inició el jarabe. Para aumentar la confusión, también la pieza completa se llama *Jarabe*, o *Jarabe ranchero*, por ser uno de los géneros preferidos por los rancheros que viven en las cañadas de la Tierra Caliente, o incluso como *Jarabe largo*, cuando se conforma de jarabe, jarabeado, jarabe corriente, copla, contrajarabe jarabeado, jarabe corriente, copla y salida; pero este es la unión básica, al terminar el “contrajarabe” puede unirse otro “contrajarabe” con su jarabeado para pasar a

“el corriente”, cantar otra copla y seguir mientras haya bailadores animosos sobre la tabla.⁴⁴

Para el escucha sin contexto, un jarabe en su forma básica tiene tres partes musicales y dos pausas en las que se recita, salmodia o “canta” la copla, que puede ser una redondilla, o bien un dístico formado con el primer par de versos de la copla, usualmente se repite en el primer interludio. A esto se debe que también le llamen “jarabe de tres” (partes) o jarabillo si está “incompleto”, es decir, con menos de tres secciones, puede ser solo: “jarabe”, jarabeado, “corriente” y copla. Cuando suena el “jarabe corriente”, es el indicio que se cantará el primer dístico de la copla, ya sin acompañamiento musical, repetido de manera inversa y paralela por los músicos; pero también es la marca para que la bailarina se acerque a las piernas del teatro y salga. En la tradición usualmente cambian de posición sobre la tabla, o el suelo. En la pareja o parejas de bailadores, los hombres se colocan donde estaban las mujeres y ellas se paran en donde estaban los hombres; también es el momento para que las parejas se releven en la tabla. Enseguida, aunque la copla del jarabe es improvisada y la pueden enunciar tanto los músicos, los bailadores o las personas que forman el público y esperan su turno para bailar; en la coreografía se usa una que ha permanecido invariante desde esa noche en marzo de 1952. La copla referida está estructurada como una redondilla, dice así:

[Recitando:]

Anda al agua y no te tardes;

yo te espero por ahí.

Yo te espero por ahí;

anda al agua y no te tardes.

⁴⁴ Durán Naquid, “El baile de tabla, patrimonio cultural...”, 2016. González, “El jarabe rancharo de la Tierra Caliente de Michoacán”, 2007. Un estudio más amplio en Salazar Rosales, “El jarabe de los Balcones...”, 2019.

El segundo “jarabe” comienza cuando se inicia el contrajarabe y es representado por tres bailarinas que salen en línea, para después formar trazos coreográficos en los que la falda cobra relevancia. Aunque siguen los desplazamientos mediante saltos, en algunos momentos se imita el movimiento del zapateo mediante batimientos con los pies estirados, sin doblar las rodillas; con pasos cortos en fuga.

[Recitando:]

Te quiero más que a mi madre,
con ser de ella nací.
Anda al agua no te tardes,
yo te espero por ahí.

De nuevo el jarabe corriente indica que habrá un cambio de bailarinas, y al terminar, sale el trío y aparece un dúo femenino que se distingue visualmente de los cuadros anteriores mediante el uso de un sombrero tlapehualéño adornado con flores, sobre el rebozo de franjas azules; una recreación tomada de la manera en que las películas *Janitzio* y *Maclovía* llevaron a la pantalla estereotipos de los p'urhépecha, en ese momento etnodenominados *tarascos* por las personas ajenas al grupo social.⁴⁵

El uso de ambas prendas, rebozo y sombrero, no es común verlo en la cotidianidad de los indígenas del centro norte de Michoacán, quienes también suelen bailar jarabes, pero no el ranchero, que es usual en la Tierra Caliente y la Sierra del Sur;⁴⁶ al parecer fue observado en alguna danza de

⁴⁵ Navarro, “Janitzio”, México, Compañía Cinematográfica Mexicana, 1935, 56 min, película; Fernández, Emilio, “Maclovía”, México, Filmex, 1948, 105 min, película.

⁴⁶ Martínez Ayala, “La fiesta de Corpus Christi...”, pp. 63-172. En 2013 y 2018 pudimos observar que antes de “hacer el juego de Corpus”, las mujeres mayores del gremio de fruterías solicitaban a la orquesta “jarabes” para bailar. Usualmente entre los músicos p'urhépecha hay varias maneras de entender la petición, si son de San Felipe de Los He-

Carnaval donde las mujeres que “torean” al toro de petate, una estructura de carrizo y papel maché que lo simula, usan un sombrero adornado, pero no el rebozo.⁴⁷

En la coreografía de Amalia Hernández, el comienzo de “La Diana”, como contrajarabe, es la señal de que la música va a terminar y con ella “el cuadro”; pero como es un jarabe ranchero, termina con el jarabe corriente. La coreografía *Sones Antiguos de Michoacán* es muy significativa para el Ballet Folklórico de México, tanto que, para celebrar los cien años del nacimiento de Amalia Hernández, se organizó una función de homenaje en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el domingo 17 de septiembre del 2017. Participaron: la Orquesta Sinfónica Nacional, con Eduardo García Barrios como director huésped y la Compañía Nacional de Danza; pero fue significativo que en ella bailara el “primer jarabe” Elisa Carrillo, bailarina de ballet clásico, primera bailarina del *Staatsballett Berlin*, quien dos años después ganaría el *Prix Benois de la Danse*.⁴⁸

En conclusión podemos decir que el parteaguas en la danza folklórica mexicana fue esa noche en marzo de 1952, en que Amalia Hernández puso en escena una coreografía que unía piezas musicales opuestas y complemen-

reros, tocar una pieza estereotipada que incluye el jarabe corriente para encadenar una serie de sones como *La Perica*, *La Raspa*, *El Atole*, *La Feria*, hasta terminar con *La Diana*, como nos informó el violinista Juan Zacarías Gómez; o bien, tocar un son en un tempo rápido, un “son jarabeado”, como nos comunicó el Dr. Rafael Rodríguez que sucede en Ahuiran y que pudimos constatar en Tarterio, durante una boda al platicar con el director de una orquesta de Ahuiran; por último, tocar jarabes como se hace en la Tierra Caliente, encadenándolos con *El jarabe corriente*, pero sin cantar coplas, como vimos hacerlo en Zurumucapio a una orquesta de Angahuan.

⁴⁷ En particular, solo he visto esos sombreros adornados usados por las mujeres en la fiesta del Carnaval en Santa Fe de la Laguna, cuando sale la danza del Toro de Petate, que en la localidad es llamada de “vaqueras”, pues ellas “torean” con servilletas bordadas por ellas mismas al toro de papel maché y carrizo, adornado con listones de papel picado y “banderillas” decoradas con papel de china. Observación de campo realizada en Santa Fe de la Laguna, el sábado 8 de febrero de 1997, descrita en Martínez Ayala, *¡Épa, Épa toro prieto!*, 2001.

⁴⁸ Aguilar Sosa, Yanet, “Celebran centenario de Amalia Hernández”, *El Universal* (2017) consultado el 02 de octubre de 2020, <https://www.eluniversal.com.mx/cultural/artes-escenicas/connemoran-centenario-del-natalicio-de-amalia-hernandez>

tarias de la tradición musical del suroeste de Michoacán, comunicadas e interpretadas por los hermanos Antonio, Pedro y Juan Rivera Maciel; quienes debieron participar activamente en el montaje y a los que debemos no solo la música, sino también la incorporación de ese tímido y “pobre” instrumento musical que es la sonaja, como un elemento central tanto en lo musical, como en lo coreográfico y en lo simbólico, en una coreografía significativa que cambiaría a la danza escénica en México y llevaría evocaciones de nuestra enorme diversidad musical, instrumental y dancística por todo el orbe. Nuestra danza clásica, el ballet folklórico mexicano, tiene una madre fecunda, culta e internacional y un padre, o unos padres, muy versátiles y diestros, originarios de un entorno rural apartado en la Sierra Costa de Michoacán, de donde salieron para darle sonido a los pensamientos de Amalia Hernández.

Bibliografía

- Aguilar Sosa, Yanet, “Celebran centenario de Amalia Hernández”, *El Universal*, México, 17 de septiembre de 2017, consultado el 02 de octubre de 2020, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-escenicas/conmemoran-centenario-del-natalicio-de-amalia-hernandez>
- Aguirre Cristiani, Gabriela, “El Ballet y su creadora”, Gabriela Aguirre Cristiani y Felipe Segura Escalona, *El ballet folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 2006, pp. 15-34.
- Aulestia de Alba, Patricia, “Hipólito Zibyn, pionero de la danza institucionalizada en México”, *Boletín informativo del CID- Danza*, núm. 4, México, INBA, 1985.
- Becker, Howard S., *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Beezley, William H., *La Identidad Nacional Mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular del siglo XIX*, México, COLMICH, COLSAN y Colegio de la Frontera Norte, 2008.

- Bitrán, Yael, “El espacio del investigador. Federico Hernández Rincón”, *Boletín del CENIDIM*, No. 7, México, INBA, julio-septiembre, 1987.
- Bobadilla Arana, Enrique, *Las valonas michoacanas 1955-1980, Apatzingán*, Casa de la Cultura del Magisterio, 2005.
- Chávez González, Mónica Lizbeth, “La de la educación física en México: representaciones sobre el género y el cuerpo, 1882-1928”, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis A. C. (tesis de maestría), 2006.
- Durán Naquid, David, “El baile de tabla, patrimonio cultural de la Tierra Caliente de Turicato”, *Coloquio Los Jarabes de los Balcones de Tierra Caliente. Encuentro Nacional del Jarabe*, Turicato, Música y Baile Tradicional A. C., H. Ayuntamiento de Turicato, 2016.
- Editorial Clío, Documental, “*Amalia Hernández, el espectáculo de la danza*”, (2006), consulta del 3 de septiembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=vi0NhafXrbw>
- Fernández, Emilio, *Maclovia*, México, Filmex, 1948, 105 min, película.
- González, Raúl Eduardo, “El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán”, *Revista de Literaturas Populares*, Año VII, Núm. 2 (2007), pp. 340-376.
- Hernández Rincón, Federico e Hiram Dordelly, *Sones para violín: material didáctico para la enseñanza de la primera a la cuarta posición*, México: INBA, CENIDIM, 1995.
- Jiménez López, Enrique, “Una aproximación a la música y los músicos en el Ballet Folklórico de México”, varios autores, *Homenaje Una vida en la danza. Amalia Hernández*, México, Secretaría de Cultura-INBA-CENIDI, 2017, pp. 173-188.
- Martínez Ayala, Jorge Amós, «Épa, Épa toro prieto!! *La danza del toro de petate una tradición traída por la población sudahariana a Valladolid en el siglo XVI*, Morelia, IMC, 2001.
- _____, “La fiesta de Corpus Christi en Zurumucapio y Zicuúndiro: inmundicias y limpieza ritual en la Tierra Caliente”, Gabriel Medrano de Luna, En pos del texto. Homenaje a Herón Pérez Martínez, Guanajuato, UG, UACJ, 2016, pp. 163-172.
- Martínez y Hernández, José Luis, “Recuerdos de Amalia”, varios autores, *Homenaje Una vida en la danza. Amalia Hernández*, México, Secretaría de Cultura, INBA, CENIDI, 2017, pp. 23-42.
- Montiel Álvarez, Teresa, “Sergei Diághilev, La renovación del ballet”, *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, núm. 24 (2016), pp. 93-104.

- Monzoy Gutiérrez, Sandra Demetria, “Etnografía de la danza entre los nahuas de la Costa-Sierra de Michoacán”, México, ENAH (Tesis de Licenciatura en Etnología), 2005.
- _____. *Nahuas de la Costa Sierra de Michoacán*, México, CDI, 2006.
- Navarro, Carlos, *Janitzio*, México, Compañía Cinematográfica Mexicana, 1935, 56 min, película.
- Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalidad*, México, CIESAS y CIDHEM, 2003.
- _____. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX: diez ensayos*, México, CIESAS, 2007.
- Ramos Villalobos, Roxana Guadalupe, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA y CONACULTA, 2009.
- Rubio Tapia, María de los Ángeles y otros autores, *La tambora de Arteaga: manual para la música y la danza de las funciones religiosas de Arteaga*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2005.
- Salazar Rosales, Ulises, “El jarabe de los Balcones... entre la descripción y su forma estructural”, San Francisco Pichátaro, UIIM (Tesis de Licenciatura de Arte y Patrimonio Cultural con terminal en Música Michoacana), 2019.
- Scott, James, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Era, 2000.
- Tortajada Quiroz, Margarita, “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa”, *Casa del Tiempo*, vol. 4, Núm. 37 (2002), pp. 60-67.
- Tortajada Quiroz, Margarita, “Ellas y ellos”, *Danza y poder*, vol. II, México, CENIDIM, INBA, 1995.
- Tres danzas michoacanas para violín, guitarra de golpe o sexta y sonaja*, México, INBA, 1958.
- Wade, Peter, *Música, raza y nación*, Colombia, Departamento Nacional de Planeación, 2002.

Entrevista

- Carlos Flores Claudio, entrevista a Antonio Rivera Maciel, Mixcoac, Ciudad de México, México, 13 de septiembre de 2016.