

UNIP y ESAY. (Sao Paulo).

México. Corazón musical de Latinoamérica (UNIP 2108) de Luis Omar Montoya Arias.

Luis Omar Montoya Arias.

Cita:

Luis Omar Montoya Arias (2018). *México. Corazón musical de Latinoamérica (UNIP 2108) de Luis Omar Montoya Arias*. Sao Paulo: UNIP y ESAY..

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/luis.omar.montoya.arias/4>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pryK/ap7>



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>.

MÉXICO

Corazón Musical de Latinoamérica

COORDINADORES

Luis Omar Montoya Arias

Saulo Sandro Alves Dias

Heloísa de A. Duarte Valente

Marco Aurelio Díaz Güemez

Libro dictaminado por académicos especialistas en músicas



Juntos transformemos
Yucatán
GOBIERNO ESTATAL 2018 · 2024



escuela
superior
de artes
de yucatán

UNIP
UNIVERSIDADE PAULISTA

Vice-Reitoria de Pós Graduação e Pesquisa

MÉXICO

Corazón Musical de Latinoamérica

COORDINADORES

Luis Omar Montoya Arias

Saulo Sandro Alves Dias

Heloísa de A. Duarte Valente

Marco Aurelio Díaz Güemez

Libro dictaminado por académicos especialistas en músicas



Juntos transformemos
Yucatán
GOBIERNO ESTATAL 2018 · 2024



escuela
superior
de artes
de yucatán

UNIP
UNIVERSIDADE PAULISTA

Vice-Reitoria de Pós Graduação e Pesquisa

Un análisis cultural sobre la influencia y trascendencia de la música mexicana en Latinoamérica desde diversos ángulos disciplinarios.

Montoya Arias, Luis Omar; Alves Dias, Saulo Sandro; Duarte Valente, Heloísa de A.; Díaz Güemez, Marco Aurelio (coordinadores). *México. Corazón Musical de Latinoamérica*, 1a ed. Mérida, México: Escuela Superior de Artes de Yucatán / Universidade Paulista, (2018). 628 p.; 16 x 23 cm.

- I.- Estudios culturales.
 - II.- Latinoamérica.
 - III.- México.
 - IV.- Música.
-

Primera edición 2018.

D.R. © Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY). Calle 55 No. 435 por 46 y 48, Centro. C.P. 97000, Mérida, Yucatán. Teléfono: +52 (999) 930 1490.
www.esay.edu.mx

D.R. © Setor de Pesquisa e Produção Intelectual Campus Indianópolis
Universidade Paulista – UNIP. (11) 5586-4072.
www.unip.br

Reservados todos los derechos. | México. Corazón Musical de Latinoamérica está protegido por la Ley, ninguna parte del contenido puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito del editor. | El contenido de cada artículo de este libro es responsabilidad directa y exclusiva de su respectivo autor(a), así como de cualquier implicación que derive de ello.

ISBN: 978-607-9216-14-6
[ELECTRÓNICO]

Hecho en México
Made in Mexico

Contenido

Presentación 9

I. Prolegómenos y argumentos

I.1. ¿Qué se ha escrito sobre la música norteña mexicana y su transnacionalidad? **12**

Luis Omar Montoya Arias

I.2. Segmento sertanejo **28**

Saulo Sandro Alves Días

I.3 Os "Amantes da Rancheira" **64**

Heloísa de A. Duarte Valente

Aparecido Donizeti Rodrigues

I.4. El imperio visual de la música de la música norteña mexicana **94**

Marco Aurelio Díaz Güemez

II. Miradas desde Brasil

II.1. Relações musicais entre o Brasil e a América Latina **122**

Allan de Paula Oliveira

II.2. A doce persuasão: Pedro Vargas e a diplomacia cultural **152**

Danilo Cymrot

II.3. Músicas populares mexicanas en Brasil **193**

Gustavo Alonso

II.4. O "inimigo" que vem do México? **223**

Adelcio Camilo Machado

II.5. México sertanejo-brasileño **244**

Gustavo Alonso

II.6. Disseram que eu voltei mexicanizado: **262**

Danilo Cymrot

II.7. Memória, nomadismo e a construção da personalidade vocal no bolero **311**

Heloísa de A. Duarte Valente

Juliana Marília Coli

III. Miradas desde el Pacífico Sur

III.1. Perú canta **342**

Rolando Álvarez

III.2. La ranchera mexicana en Chile **353**

Patricia Díaz Inostroza

III.3. La ranchera y el corrido mexicano en Chile **371**

Luis Omar Montoya Arias

IV. Orígenes y construcciones identitarias

IV.1. Crítica histórica al *Corrido de los Pérez* **384**

Juan Frajoza

IV.2. Tahúres, fandangueros y criminales en los
Altos de Jalisco (1821-1921) **426**

Juan Frajoza

IV.3. Sobre la diáspora del acordeón en México (1840-1920) **469**

Juan Frajoza

IV.4. Constructores de Bajo Sexto y Bajo Quinto
en Paracho, Michoacán **489**

Víctor Hernández Vaca

V. Repensar los géneros

V.1. El estudio del corrido en los albores del siglo XXI **510**

Guillermo E. Hernández

V.2. Horacio Franco y la ambigüedad del intérprete
en la música culta **531**

Diana Brenscheidt Genannt Jost

VI. Consideraciones y proposiciones

VI.1. La relevancia de las Relaciones Internacionales en el Siglo XXI:
cultura, arte y conciencia **558**

Lorena Jiménez Quiñones

VI.2. Diplomacia y cultura mexicana **571**

Luis Omar Montoya Arias

VI.3. Estética de la violencia mexicana **587**

Pedro Pacheco López

VII. Testimonios y leyendas

VII.1. Juan Charrasqueado **612**

Guillermo E. Hernández

VII.2. ¿Existió la Rosita Alvérez del corrido? **619**

Guillermo E. Hernández

VII.3. Julián Garza Arredondo **625**

Luis Omar Montoya Arias

Presentación

Este libro es, antes que todo, una feliz coincidencia. Por un lado, desde el norte de México, los esfuerzos de buscar en la llamada música norteña mexicana una continuidad del nacionalismo cultural mexicano; por el otro, desde Brasil, los esfuerzos por entender la identificación de su sociedad con diversas músicas mexicanas desde mediados del siglo XX; y por último, desde el sureste de México, los esfuerzos por retomar el concepto de nación como punto de partida para llevar la investigación cultural más allá de las fronteras políticas de este país. La feliz coincidencia es entender que en México, gracias a la Revolución Mexicana, pudo construirse una industria cultural que fue receptiva a todos los gustos e influencias de Latinoamérica y viceversa. En este libro, los autores y autoras participantes siguen pues las huellas culturales de este hecho. En tal sentido es que entendemos pues el concepto de “corazón musical”.

Tradicionalmente se ha creído que la lengua española ha sido el vehículo de identificación entre las músicas mexicanas y los pueblos hispanoamericanos. Nada más lejos de la verdad que eso. Brasil, como se observa en el libro, también se identificó con estas influencias. Ello demuestra que la idea de Latinoamérica no fue un simple invento ocurrido en el París del siglo XIX, sino que es una realidad cultural en donde el idioma es lo de menos. Todo los países latinoamericanos tienen pueblos originarios que mantienen sus lenguas y a pesar de ello también han sido consumidores de la producción musical de la industria cultural mexicana desde el siglo XX.

En este libro, la música es el punto de partida y en el enmarcado teórico se ubica entre las ciencias sociales y las artes. Hemos agrupado los artículos compilados en siete partes. La primera parte “Prolegómenos y argumentos” presenta los argumentos centrales planteados por

los coordinadores y que reflejan aquello de las coincidencias que hablamos al principio. La segunda parte "Miradas desde Brasil" ofrece, en especial para los lectores mexicanos, una perspectiva de la llegada y permanencia de músicas mexicanas en el llamado gigante sudamericano. La tercera parte "Miradas desde el Pacífico Sur" da un panorama sugerente del uso político que llegó a tener la influencia cultural mexicana.

En la cuarta parte "Orígenes y construcciones identitarias" se revisan el origen más ancestral de diversos aspectos que distinguen a las músicas mexicanas del siglo XX. En cambio, en la quinta parte "Repensar los géneros" se estudia el ir y venir de los géneros musicales más conocidos y sus grados de vigencia en el presente siglo. En la sexta parte "Consideraciones y proposiciones" se ofrece visiones de temas que afectan el desarrollo y la transmisión de la música como la política, la diplomacia y el impacto de la violencia. Finalmente, en la séptima y última parte, "Testimonios y leyendas", cerramos con referencias a importantes personajes, de leyenda o de veras, que han figurado en la música mexicana.

Queremos dejar constancia con este libro de las posibilidades de la integración latinoamericana a través del ejercicio de la ciencia. Los investigadores de la región estamos llamados, al menos desde las ciencias sociales y las artes, a construir redes de conocimiento y colaboración que nos permitan construir alternativas a la homologación económica del mundo. Hoy nos queda claro que cultura es aquello con lo que se piensa.

Los coordinadores

Apartado I

Prolegómenos y argumentos

I.1. ¿Qué se ha escrito sobre la música nortea mexicana y su transnacionalidad?

Luis Omar Montoya Arias

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt Nivel 1

Estados Unidos

Como lo han demostrado Manuel Peña y Cathy Ragland,¹ en sus investigaciones, por la actualidad y vigencia del fenómeno, es necesario recurrir a la consulta de fuentes orales si tenemos por objetivo, escribir la historia de la nortea mexicana. Una música perteneciente a la clase trabajadora, señala Peña, necesita de la oralidad para ser rescatada. La obra de Manuel Heriberto Peña, es la primera investigación académica en registrar la historia de la música nortea. Si bien, Peña se refiere, en su manuscrito, a la música de conjunto, generada en la frontera de Texas, Nuevo León y Tamaulipas, y no a la música nortea, es claro que al narrar la historia de músicos como Narciso Martínez, Paulino Bernal y Los Relámpagos del Norte, está rescatando parte de las raíces de la nortea mexicana. 24 años después, Ragland hablará de música nortea, consciente de las transformaciones sociales que ha sufrido el conjunto tejano.

Peña y Ragland, son los investigadores estadounidenses más importantes sobre la música nortea y el conjunto tejano. Sus trabajos fueron concebidos en el seno de la Academia norteamericana y cualquier aventura científica que se emprenda sobre la música nortea mexicana, debe considerarlos como plataforma de lanzamiento. La propuesta de Peña fue divulgada en la década de 1980. El trabajo de Peña ofrece una descripción histórica (narración de historias de vida), un análisis social del conjunto tejano y sus nexos con la gente trabajadora. Ragland se traslada a California, donde ubica a Los Tigres del Norte, símbolos de la transnacionalización de la música nortea, en la diáspora de la clase

1) El texto de Peña se editó en 1985 y el de Ragland en 2009.

trabajadora mexicana a los Estados Unidos. Ragland retoma elementos del trabajo de Peña y los suma a su propuesta (la música norteaña como símbolo identitario de la clase trabajadora mexicana en Norteamérica). Ragland concluye que existe un segundo México, al interior de los Estados Unidos.

La historiografía producida por Peña, involucra a la música norteaña mexicana. Sugiere que una de las claves históricas para comprender al conjunto tejano, está en la década de 1930, por ubicar en ella, a los primeros ensambles vocales con trascendencia mediática. Peña fue el primer investigador en estudiar la influencia de las orquestas típicas porfirianas en la música norteaña mexicana, tema que discute con amplitud en su libro: *Mexican American Orquesta*.²

En 1999, Peña publicó: *Música tejana: The cultural economy of artistic transformation*. El trabajo registró la existencia del movimiento chicano en Estados Unidos, a través de agrupaciones como *Little Joe and Sunny Ozuna*. También presenta datos biográficos del Grupo Mazz, La Mafia, Selena y Emilio Navaira (música grupera). El trabajo de Peña es un puente historiográfico entre el conjunto tejano, la norteaña y la música grupera. Intérpretes como Selena, La Mafia, Mazz y Emilio Navaira, gozaron de popularidad, a principios de 1990.³

Ragland ha publicado, además de *Música Norteaña. Mexican migrants creating a nation between nations*, dos capítulos en obras colectivas editadas en Estados Unidos (*From pistol-packing pelado to border crossing mojado: El piporro and making of a Mexican norder space y Tejano and proud: Regional accordion traditions of South Texas and the Border Región*).⁴ Estudia la figura de Eulalio González Piporro, a quien considera el estereotipo norteaño por excelencia. Piporro fue responsable de introducir, promover y difundir, en la pantalla grande, a la música norteaña mexicana (se valió de Los Broncos de Reynosa, Los Donneños y Los Braveros del Norte). En el segundo promueve una visión purista del conjunto tejano. Habla de "elementos que parecen amenazar la propia

2) Los Montañeses del Álamo, agrupación clave para la historia de la música norteaña mexicana, es una variante regional de la orquesta típica mexicana de finales del XIX.

3) Así lo demuestran notas publicadas por El Porvenir. "Lupe Esparza, José Luis, Ramiro y Choche lograron hacer galopar a unas 80 mil personas durante el baile masivo en la noche del sábado en la Explanada del Parque Fundidora. Además se presentaron La Sombra de Chicago, el Grupo Mazz de Texas, Emilio Navaira y su Grupo Río, Mandingo y los venezolanos de moda, Los Fantasmas del Caribe". "¡Que broncos!", en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 27 de septiembre, 1993.

4) El primero se editó en 2011 y el segundo en 2012.

noción de tradición que el conjunto tejano mantiene”.⁵ Se refiere al acordeonista Santiago Jiménez como el inventor del “sonido San Antonio” (técnica superior en la ejecución del acordeón). Cumple con un análisis de los carteles usados desde la década de 1980, en la promoción del Festival del Conjunto Tejano.

De acuerdo con Ragland, el conjunto tejano es una tradición incorruptible, pues usa acordeones *Hohner* de tres hileras, característica que le brinda “el auténtico sonido”.⁶ Los intérpretes de la música norteña mexicana han mercantilizado la tradición, al incorporar acordeones de tecnología italiana como los *Gabbanelli*, *Beltrami* y *Baffetti*.⁷ Según Ragland, los acordeonistas de San Antonio son “ejecutantes expresivos e innovadores” que se apegan a las raíces alemanas.⁸ De acuerdo con Ragland, el conjunto tejano está contra la integración de ritmos caribeños como la cumbia, salsa y vallenato, a diferencia de la música norteña.

Para Ragland, el conjunto tejano es superior a la música norteña mexicana porque ésta cultiva el corrido, mientras que los acordeonistas de San Antonio, promueven el virtuosismo y las acrobacias solistas.⁹ El alejamiento de los ejecutantes texanos respecto al corrido, tiene que ver con el conocimiento profundo del español que exige la interpretación de este género. Según Ragland, el único acordeonista norteño respetado por los texanos es Ramón Ayala (fue invitado a participar del Festival del Conjunto Texano, edición 1999). La música norteña mexicana, como una encarnación moderna del conjunto tejano, está destruyendo la tradición musical del noreste de México y sur de Estados Unidos. A diferencia del conjunto tejano que no ha podido trascender más allá de sus fronteras geográfico-políticas, la música norteña es completamente transnacional. Esta realidad puede explicarse en la constante y numerosa migración de mexicanos a los Estados Unidos de Norteamérica, desde el siglo XIX.¹⁰

Otros investigadores que han trabajado a la música norteña, al interior de la Academia estadounidense, son Helena Simonett y Alejandro L. Madrid. Simonett editó, en 2004, su libro, *En Sinaloa nació. Historia de*

5) Ragland, Cathy, “Tejano and proud: Regional accordion traditions of South Texas and the Border Region”, en *The accordion in the Américas*, edited by Helena Simonett, Urbana, University of Illinois Press, 2012, p.90.

6) *Ibid*, p.95.

7) *Ibid*, p.100.

8) *Ibid*, p.102.

9) *Ibid*, p.107.

10) *Ibid*, p.105.

la música de banda, mismo que se convirtió en referente para los interesados en el estudio de la música norteña. Es cierto que Simonett no se ocupa directamente de la música de acordeón y bajo sexto, pero entendiendo la importancia que las bandas de viento sinaloenses tienen para la música norteña contemporánea, el texto de la suiza cobra relevancia. Martha Chew es otra investigadora de la Academia estadounidense que ha trabajado de manera sobresaliente, el tema de la música norteña. De raíces mexicanas y chinas, Chew es una investigadora amena y profunda, que cuenta con publicaciones de importancia.

Alejandro L. Madrid es autor del libro: *Nortec Rifa. Electronic dance music from Tijuana to the world*, editado en 2008 por Oxford University Press (Estados Unidos). Madrid cuenta el proceso de experimentación del Colectivo Nortec con elementos de la banda de viento sinaloense y la música norteña mexicana. La investigación de Madrid aborda un fenómeno que podríamos considerar lo más cosmopolita de la música norteña. Colectivo Nortec es una propuesta electrónica que encontró en las raíces de la banda sinaloense, el acordeón y bajo sexto, su abrevadero. Igual de importantes son las publicaciones *Postnational musical identities* y *Transnational encounters*,¹¹ en donde se incluyen capítulos sobre el mismo Colectivo Nortec, la banda de viento sinaloense, el narcocorrido, la cumbia en Monterrey, el mariachi y Piporro.

México

En México, ha destacado José Juan Olvera con *Música, frontera e identidad en el Noreste*, editado en 2008 por la Revista Trayectorias de la Universidad Autónoma de Nuevo León; *Música e identidad en migrantes queretanos*, capítulo que se incluye en el libro *Músicas Migrantes* de Miguel Olmos Aguilera (2012) y *La radio en la construcción social de la música norteña mexicana*, capítulo incluido en el tomo II del libro *¡Arriba el Norte!* del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (2013). En el primero de sus trabajos, Olvera Gudiño aborda el problema de la construcción de identidades, alrededor de las músicas hechas en el noreste mexicano y sur de Texas. En la segunda de sus colaboraciones, analiza el papel de la migración a Estados Unidos y la tarea de emisoras regiomontanas en la configuración de los gustos musicales de Cadereyta de Montes, Querétaro. En su tercera publicación, estudia el papel de la radio, en la difusión de la música norteña mexicana. Las aportaciones de Olvera Gudiño han girado sobre migración, identidades y medios masivos de comunicación.

11) Editados en 2008 y 2011, respectivamente.

Francisco Ramos Aguirre escribió *Los Alegres de Terán*, editado por Conaculta en 2003 y *De punta y talón. La música norteña en Tamaulipas* (2013). La primera de sus obras es una revisión biográfica del dueto conformado por Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz, junto a Los Donneños y Los Broncos de Reynosa, fundamental para la historia de la música norteña mexicana. Su segunda contribución, ofrece un recorrido por géneros característicos de la música norteña mexicana (redowa, chotis, vals, mazurka, huapango, corrido y cumbia).

En 1989, instancias culturales del noreste mexicano, editaron las memorias de un encuentro sobre música norteña. El trabajo se publicó con el nombre de *Música en la frontera norte*. Colaboraron: Julio Estrada, Ramiro Luis Guerra, Gustavo Garza Guajardo, Jesús Osorio, Carlos Gómez Flores, Luis Martín Garza, Eduardo Llerenas, Arturo Chamorro, Mario Kuri Aldana, Gustavo López Castro e Irene Vázquez Valle. En *Folclore clásico musical exclusivo de Nuevo León*, Ramiro Luis Guerra habló sobre aspectos de composición formal en la polka, redowa y huapango. Se aproximó al bajo sexto y narró la influencia de Los Montañeses del Álamo y Los Sembradores del Naranja. El escrito de Gustavo Garza Guajardo, *Música y músicos en la historia de Sabinas Hidalgo, Nuevo León*, insinúa la importancia histórica de las bandas de viento, en la definición de la música norteña mexicana.

En Monterrey se publicaron dos trabajos sobre música norteña que deben ser referenciados: *Desde el cerro de la silla. Origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey* (2000) de Alfonso Ayala Duarte y *Raíces de la música regional de Nuevo León* (2006) de Luis Martín Garza Gutiérrez. El primero fue puesto en circulación gracias al respaldo económico de Herca Monterrey, el segundo gozó de la venia institucional (Conarte). Garza Gutiérrez problematizó la importancia de las migraciones en la historia de la música norteña y sugirió que las bandas de viento austriacas y belgas, adoptadas en Monterrey durante el siglo XIX con la Intervención francesa, cumplieron un papel destacado en la construcción social de la música norteña mexicana. El brindar información proveniente de los repositorios del Archivo General de Nuevo León, fue uno de los mayores aciertos de Garza.

Ayala Duarte retomó el problema de los estereotipos nacionales. En 1927, durante la Feria y Concurso de la Canción Mexicana, celebrada en el Teatro Lírico de México, la presencia del mariachi como símbolo nacional era irrelevante. "El tema ganador fue Nunca del compositor yucateco, Guty Cárdenas".¹²

12) Ayala Duarte, Alfonso, *Desde el Cerro de la Silla. Origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*, Herca, Monterrey, 2000, p.11.

En 1956, en el marco de las Fiestas de la Cerveza, el comité organizador, presidido por el gobernador Raúl Rangel Frías, encargó a Valdioserra el diseño del traje regional de Nuevo León. Para lograrlo, el artista recorrió Nuevo León. La creación del traje representativo de Nuevo León, fue contemporáneo a la consolidación urbana del gusto por la música nortea.¹³ Igual que Ramos Aguirre, Ayala Duarte dedicó páginas al estudio de la polka, el chotis y la redowa. Posicionándose en San Antonio, Texas y Monterrey, Nuevo León, reflexionó sobre el disco y la radio en la difusión de la música nortea mexicana.

En mayo del 2014, en el marco del Primer Coloquio Internacional sobre la Música Nortea Mexicana, celebrado en Tacámbaro, Michoacán, México, se presentó el libro ¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto. El documento consta de dos tomos: en el primero se problematiza a la música nortea desde sus orígenes, en el segundo se aborda la presencia de la música nortea en Estados Unidos, Chile, Colombia, Brasil, Venezuela y Holanda.

¡Arriba el Norte! problematiza aspectos teóricos como la improvisación musical, la etnolaudería, la estética y los intercambios culturales entre músicas mexicanas (la nortea y el mariachi, por ejemplo). Nos recuerda que al hablar de música no debemos olvidar los principios formales de ésta, aunque los estilos en cuestión sean catalogados populares. Pensar que las músicas populares dejan de ser música por estar asociadas a las masas, es un equívoco.

Existen dos trabajos recientes que abordan a la música nortea en Chile. Ambos fueron producidos en la Academia estadounidense. El primero es la tesis doctoral: *Entre gauchos no hay fronteras. Traditional music and the post-frontier in Chile and Patagonia*, de Gregory Robinson, Universidad de Pennsylvania, 2008. *Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile*, de Jedrek Putta Mularski, es un artículo publicado por *Studies in Latin American Culture* (volumen 30, año 2012), revista de la Universidad de Texas.

Robinson plantea que la cumbia colombiana y el mariachi, están presentes desde 1940, en Chile.¹⁴ El autor delimita su investigación a la región Aisén, sur de Chile. Estudió a las músicas mexicanas y a la cumbia colombiana en función de la tradición. Concluye que "a pesar de que tanto las músicas mexicanas y la cumbia se excluyen de la tradición re-

13) *Ibid*, p.62. El baile regional se hizo oficial en 1930.

14) Robinson, Gregory, *Entre gauchos no hay fronteras. Traditional music and the post-frontier in Chile and Patagonia*, tesis doctoral en filosofía, Universidad de Pennsylvania, 2008, p.108.

gional, los habitantes del Aisén consideran a las músicas mexicanas cercanas a sus tradiciones".¹⁵

Robinson percibe una estética rural compartida por la región del Aisén y las músicas mexicanas. Existe una asociación entre la ruralidad chilena y las canciones mexicanas.¹⁶ La década de 1970, marcó el auge de la música norteña mexicana en Chile. Con el nacimiento de Los Hermanos Bustos en 1965, la música norteña se chilinizó. La radio y el disco fueron importantes para que las músicas mexicanas y la cumbia colombiana, llegaran al sur de Chile.¹⁷

Mularski afirma que la música ranchera ha sido uno de los estilos más populares en el centro y sur de Chile, desde la primera mitad del siglo XX.¹⁸ Discute la relación entre la popularidad de la música ranchera y la identidad chilena. Concluye que la ranchera fue incorporada a los sentimientos nacionalistas chilenos. La presencia de las músicas mexicanas en Chile, se explica en las relaciones políticas y comerciales que se han tejido entre ambas naciones, desde la época colonial. Hay similitudes entre las ruralidades chilena y mexicana.

Mularski y Robinson piensan que la música norteña se chilinizó en 1965, con Los Hermanos Bustos de Curacaví. Jedrek Putta Mularski opina que la vigencia de las músicas mexicanas en Chile, puede medirse en el éxito de María José Quintanilla. En el 2003, *México Lindo y Querido de Quintanilla*, se convirtió en el álbum chileno más vendido de la historia, junto a *Ofrenda de Guadalupe del Carmen*, que en 1954 saldó 175,000 copias. Para posicionarse, Quintanilla aprovechó el cariño que millones de chilenos sienten por México.¹⁹

En septiembre del 2015, tuvo lugar el Segundo Coloquio Internacional sobre la Música Norteña Mexicana, en la Universidad de St. Lawrence, Canton, Nueva York, Estados Unidos. El evento fue coordinado por Martha Chew, Luis Omar Montoya Arias y David Henderson. Se abordó el papel de la Cervecería Cuauhtémoc-Moctezuma (FEMSA), en la difusión de la música norteña mexicana; se analizó la estructura de videoclips gruperos y se profundizó en el bajo sexto, elemento organológico fundacional de la música norteña mexicana.

15) *Ibid*, p.109.

16) *Ibid*, p.114.

17) *Ibid*, p.124.

18) Mularski, Jedrek Putta, "Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile", en *Studies in Latin American Culture*, vol. 30, 2012, p.54.

19) *Ibid*, p.54.

En noviembre del 2014, tuvo lugar la defensa pública de mi tesis doctoral: La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias. El trabajo pudo concluirse, gracias al respaldo financiero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt) y del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), sede peninsular. Es la primera investigación que estudia la presencia de la música norteña mexicana en Chile, Colombia y Bolivia. El manuscrito se construyó a partir de trabajo de campo, entrevistas a profundidad, referencias cinematográficas y análisis musical.

En mayo del 2016, tuvo lugar el coloquio: Músicas mexicanas en Latinoamérica. Éste se inscribe en el marco de una estancia posdoctoral financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt). Un servidor se desempeña como coordinador del mismo. Del coloquio participaron investigadores brasileños (Gustavo Alonso y Saulo Alves), coleccionistas chilenos de músicas mexicanas (Nibaldo Valenzuela) e investigadores mexicanos que pertenecen a universidades nacionales y estadounidenses. El objetivo fue discutir el expansionismo cultural mexicano en América Latina.

Y en febrero de 2017, se llevó a cabo la tercera edición de este coloquio con el título de "Tercer Coloquio Internacional de la Música Norteña Mexicana: imagen y visualidad de la música norteña", con el Dr. Marco Aurelio Díaz Güemez como responsable de la edición. En este tuvimos la oportunidad de discutir la visualidad que esta música tiene o le ha acompañado. Con todo esto, desde luego, queda claro que la música norteña mexicana forma parte de ese patrimonio musical que la nación azteca heredó al continente americano.

De lo transnacional de la música norteña: dos casos singulares

Los Pingüinos del Norte

Aunque no se comparan en proyección mediática con Los Tigres del Norte, el dueto formado por Rubén Castillo Juárez, ejemplifica la "cultura de frontera México-Estados Unidos", a la que se refieren Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid.²⁰ Utilizado como tema central por *El Infierno* (cutícula mexicana, estrenada en 2010), el corrido México-Americano (interpretado por Los Pingüinos del Norte), retrata el origen binacional de la música norteña mexicana.

20) Corona, Ignacio, and Madrid, Alejandro, "Introduction", in *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, pp.3-19.

Rubén Castillo Juárez nació en 1936, en Monterrey, Nuevo León, frente a la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, empresa que a partir de 1950, cumplió con un papel destacado en la difusión de la música norteña mexicana. Quedó huérfano de padre (era policía federal), a los nueve años de edad. Castillo Juárez dejó la primaria y comenzó a trabajar como vendedor de periódicos en las calles de Nuevo Laredo, Tamaulipas. En esta ciudad fue bautizado como "el pingüino". En 1960 fundó a Los Pingüinos del Norte, con Hilario Gaytán Moreno.

Rubén Castillo Juárez fundó, junto a Hilario Gaytán Moreno, a Los Pingüinos del Norte, el 15 de septiembre de 1960. Antes, en 1951, Castillo Juárez y sus hermanos, grabaron un disco con el nombre de Los Castillo, en Nuevo Laredo, Tamaulipas. En 1944 (Castillo Juárez tenía ocho años de edad), la maestra Francisca Pacheco le compró un traje para que participara de los festejos del 16 de septiembre, organizados por la Secretaría de Cultura del Municipio de Nuevo Laredo, Tamaulipas. El atuendo consistió en una camisa blanca, un chaleco negro, un moño negro, unos botines y un sombrero de mariachi. Ese día, Rubén Castillo Juárez ganó 55 pesos mexicanos de la época. Ocho días después, el gobierno municipal, a través de fiscalización, le otorgó un permiso para trabajar como músico.

Antes de que Los Pingüinos del Norte se convirtieran en el primer dueto de música norteña mexicana, en grabar un disco en vivo desde una cantina, Rubén Castillo Juárez fue obrero en Chicago. El 7 de mayo de 1970, Chris Strachwitz dispuso que la cantina El Patio de Piedras Negras, Coahuila, fuera el escenario que albergara la grabación en vivo de Los Pingüinos del Norte. Esta primera grabación hecha en una cantina, incluyó los temas: El contrabando del Paso, Jacinto Treviño, El gallito (huapango), Dos hermanos, México-Americano, El desesperado, Gregorio Cortez, Benjamín Argumedo y Carga blanca.²¹

En 1976, Chris Strachwitz llegó a Piedras Negras (en compañía de Les Blank). El objetivo era localizar a Los Pingüinos del Norte. Los sumarían a Chulas Fronteras, documental sobre la historia de la música norteña mexicana (conjunto tejano). "En la película no hubo estrellas, los actores fueron trabajadores del campo".²² Del documental participaron Lydia Mendoza, Los Alegres de Terán, Narciso Martínez, El Flaco Jiménez.

21) Castillo, Rubén [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

22) "Retrato de la franja. Chulas Fronteras. Un homenaje a la sangre chicana", en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, domingo 19 de septiembre, 2010. Brazos Film, con sede en El Cerrito, California, fue la productora responsable del rodaje.

nez, Santiago Jiménez padre, Rumel Fuentes (compositor de Eagle Pass, Texas) y Los Pingüinos del Norte. *Chulas Fronteras* se filmó en agosto de 1976, en Eagle Pass, Texas (frontera con Piedras Negras, Coahuila). Chris Strachwitz y Les Blank buscaban “establecer la simbiosis que hay entre la música nortea y el espíritu de la gente en ambos lados de la frontera”.²³ *Chulas Fronteras* es “un homenaje a los chicanos, un relato del racismo que sufren, de su vida y de las condiciones de miseria a la que son sometidos los mexicanos en Estados Unidos de Norteamérica”.²⁴

La primera quincena de mayo del 2005, Los Pingüinos del Norte viajaron a Toyota, Japón. Luego de concursar contra Los Bravos del Norte y Los Invasores de Nuevo León, el dueto liderado por Rubén Castillo Juárez fue seleccionado por las Secretarías de Cultura de Nuevo León, Tamaulipas y Coahuila, para representar a la música nortea mexicana, en el marco del Primer Programa de Eventos Culturales de México en la Exposición Universal Aichi 2005. En una ceremonia encabezada por Claudio Bres Garza, Presidente Municipal de Piedras Negras, Rubén Castillo Juárez (acordeón), Aurelio de la Cruz Ramírez (bajo sexto) y José Morales (tololoche), fueron abanderados antes de cumplir con su misión cultural en Japón.²⁵

En 1997, grabaron un disco para DMY, propiedad de la familia Caballero (Los Plebeyos). Los Pingüinos del Norte han editado más de 100 temas, resaltando: A mí no me olvide Dios y María Elva. En el 2007, actuaron en *No es país para viejos*, cutícula protagonizada por Tommy Lee Jones y Javier Bardem.²⁶ En 1982, por petición de Jesús Soltero, uno de los locutores de música nortea mexicana más importantes, Castillo Juárez compuso la identificación para XEG La Ranchera de Monterrey. La grabación dura nueve segundos y fue premiada por la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), en 1983.²⁷

Duetos como Los Pingüinos del Norte y agrupaciones como Los Tigres del Norte, ejemplifican la naturaleza transnacional de la música nortea mexicana. Más allá de los datos biográficos, que también son importantes, en los párrafos descritos con anterioridad, traté de mostrar

23) *Ídem*.

24) *Ídem*.

25) “Entrega SRE pasaporte número 35,000”, en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, jueves 14 de abril, 2005.

26) “Prueban para extras de cine”, en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, jueves 27 de julio, 2006.

27) Castillo, Rubén [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

cómo un dueto de bajo perfil nacido en la frontera México-Estados Unidos, fue capaz de trascender demarcaciones políticas al llevar su arte a sitios lejanos y distantes, culturalmente, como Japón. Su incursión en el documental *Chulas Fronteras* de 1976, sirvió para delinear un perfil musical México-Americano. Siguen vigentes en México y Estados Unidos, sus corridos alimentan bandas sonoras de películas con trascendencia mediática como *El Infierno*.

Los Tigres del Norte

Los Tigres del Norte encarnan el transnacionalismo de la música nortea mexicana. Aprendieron a tocar guitarra con un peruano, a comienzos de la década de 1960, en su natal Rosamorada, Sinaloa, México.²⁸ En la misma época, Ascencio Angulo, abuelo materno de los hermanos Hernández, brindó las primeras lecciones de acordeón a Jorge, el mayor. Originarios de Rosamorada, municipio de Mocorito, Sinaloa, emigraron a Los Mochis, en 1966. Trabajaron en cantinas. En 1968, llegaron a California, donde conocieron a Arthur Walker, empresario inglés dueño de un sello discográfico independiente. Gracias a él, Los Tigres del Norte dieron su primer concierto en Sanger, California (1968) y grabaron sus primeros elepés.²⁹

Aunque en 1968, grabaron *Juanita la traicionera*, su primer sencillo, fue hasta 1974 que trascendieron mediáticamente. *Contrabando y traición* (1974) y *La banda del carro rojo* (1975), fueron los pilares de su éxito global. A finales de la década de 1970, recorrieron su natal México, impulsados por los acetatos referidos.³⁰ En 1983, posicionaron *La jaula de oro* en la lista *Billboard*. En 1988, obtuvieron el *Grammy*, gracias al disco: *América sin fronteras*.³¹

Los Tigres del Norte globalizaron a la música nortea mexicana. Han ofrecido conciertos en España, Rusia, Argentina, Ucrania, Noruega, Chile, Bolivia, Brasil, Japón, Alemania y China, entre 1994 y 2014. Con más de 100 millones de discos vendidos, encarnan el transnacionalismo

28) Hernández, Hernán [entrevista], 2005, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

29) *Ídem*.

30) *Ídem*.

31) Hernández, Jorge [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

de la música nortea mexicana.³² Actuaron en el Festival Internacional Cervantino (Guanajuato 2002), en el Foro Universal de las Culturas (Barcelona 2004), en los *American Music Awards* y los *Grammy Latino*. El 17 de junio es el Día de Los Tigres del Norte.³³

Cuando Los Tigres del Norte comenzaron en la música, no existía la maquinaria de promoción actual que globaliza en segundos una canción o una noticia.³⁴ Recorriendo pueblos y rancherías de México, Los Tigres del Norte construyeron su emporio. Luego se presentaron en ciudades periféricas de Latinoamérica como Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Villavicencio (Colombia), San Pedro Sula (Honduras) y Corrientes (Argentina). Ni siquiera los integrantes de la banda nortea, se aventuraron a asegurar cuál es su disco más importante ¿Jefe de jefes (1997), La reina del sur (2002), La banda del carro rojo (1975), Contrabando y traición (1974)?³⁵

Teniendo como marco a la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón, en mayo del 2011, Los Tigres del Norte presentaron su álbum: *MTV Unplugged: Los Tigres del Norte and Friends*. De él participaron artistas latinoamericanos como Andrés Calamaro y Diego Torres, el colombiano Juanes, la mexicana Paulina Rubio, Calle 13 y Zac de la Rocha. Este disco posicionó a Los Tigres del Norte en espacios iberoamericanos en donde eran desconocidos.

MTV Unplugged: Los Tigres del Norte and Friends, es más un producto de *world music* y menos un trabajo de música nortea, puesto que los arreglos presentan elementos de tango rioplatense y el acompañamiento de una sinfónica. Uno de los objetivos del material discográfico fue demostrar que aquellos músicos sinaloenses que llegaron como braceros a los Estados Unidos, a principios de la década de 1960, hoy son capaces de trabajar en los más refinados escenarios del mundo, al lado de intérpretes que gozan de popularidad mundial. La música nortea mexicana es la más beneficiada con la existencia del *MTV Unplugged: Los Tigres del Norte and Friends*. Gracias a este disco, argentinos y españoles escrudinúan su historia.

La capacidad que Los Tigres del Norte tienen para globalizar su música es de siempre. En el 2002, presentaron *La Reina del Sur*, un álbum que guarda conexión con la obra literaria homónima del escritor español, Arturo Pérez Reverte. No pasaron ni dos años para que los nacidos en Ro-

32) *Ídem*.

33) *Ídem*.

34) *Ídem*.

35) *Ídem*.

samorada, Sinaloa, ofrecieran una suma de conciertos en España. Los Tigres del Norte encontraron en la literatura, una posibilidad de expansión global. Radicar en California desde finales de 1960, fue trascendental para que Los Tigres del Norte posicionaran su obra creativa. Sabemos qué representa California para la industria del entretenimiento global.

En la parte creativa, Los Tigres del Norte también encarnan transnacionalismo. Desde el 2012 han grabado música de Pablo Castro, compositor chileno. *Directo al corazón*, *Mi curiosidad* y *Minita de oro*, fueron llevadas al disco compacto en 2005 y 2009, respectivamente.³⁶ Los Tigres del Norte incluyeron en La banda del carro rojo (1975), a Lino Quintana, narcotraficante uruguayo radicado en la sierra de Durango, en la década de 1960.³⁷

Si revisamos la historia musical de Los Tigres del Norte, nos daremos cuenta que siempre han manejado su carrera desde perspectivas transnacionales. Nacieron en la década de 1970, caracterizada por movimientos artísticos independientes en Occidente.³⁸ Juan Carlos Ramírez Pimienta, investigador México-Americano, opina sobre Los Tigres del Norte:

Los Tigres del Norte son la historia del México que emigró al norte del Norte. Los Tigres del Norte podrán vivir en Estados Unidos, pero sus composiciones viven en ambos lados de la línea fronteriza; ellos mismos pasan muchos días del año haciendo giras por los dos Méxicos. Sus giras incluyen lugares pequeños que otros grupos ignoran. Más que un simple grupo musical, cumplen una función de agentes sociales, de creadores y modificadores de percepción pública. El público los ha adoptado como representantes de la diáspora masiva de mexicanos que buscan lograr sus sueños en Estados Unidos. Estudiar a Los Tigres del Norte es importante para entender el México de dentro, así como el México de fuera, el que se trasladó a los Estados Unidos y que está resignificando la cultura mexicana en pleno siglo XXI.³⁹

El cine fue importante en su posicionamiento global.⁴⁰ Los Tigres del Norte encontraron un escaparate que los proyectó como artistas ver-

36) *Ídem*.

37) Vargas, Paulino [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

38) *Ídem*.

39) Ramírez Pimienta, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Planeta, 2011, p.119.

40) *Contrabando y traición* (1975), *La banda del carro rojo* (1976), *Ni parientes somos* (1990) y *La misma luna* (2008), son películas en las que participan.

sátiles. Sus filmes se desencadenaron de melodías que, previamente, hicieron famosas desde la difusión radiofónica. Las películas forman parte de una estrategia promocional que globalizó su obra. El espacio que dejaron, es ocupado por Los Tucanes de Tijuana, sus principales competidores, quienes han figurado en *El Infierno* (2010), *Salvando al soldado Pérez* (2011) y *Hecho en México* (2012). Los liderados por Mario Quintero Lara, también han participado en las telenovelas: *El amor no es como lo pintan* (2000) y *Como en el cine* (2001), ambas de TV Azteca.⁴¹

Los Tigres del Norte ejemplifican “la corridización de la música norteña mexicana”. Su historia sirve para problematizar la vigencia social del corrido mexicano. Cuando escuchamos “corrido”, pensamos en la revolución mexicana de 1910. No cuestionamos si surgió o definió su importancia social, en este periodo de la historia de México. ¿Los corridos que se escribieron y cantaron después de la revolución mexicana no sirven? ¿No valen porque fueron concebidos para ser comercializados a través del disco, la radio, el cine y la televisión?⁴²

Andrés Contreras, corridista mexicano, se volvió famoso por aparecer en *Narcocorrido. Un viaje al mundo de las drogas, armas y guerrilleros*, de Elijah Wald (2002). El 3 de mayo del 2012, lo entrevisté en el Zócalo de la Ciudad de México.

Se pone de pretexto que el narcocorrido provoca que exista el narco y la violencia. Aunque no existiera la música, habría narco violencia. El narcocorrido narra de manera musicalizada lo cotidiano, la presencia y desarrollo de la violencia. El sistema odia toda música que refleje el sentir del pueblo porque brinda mensajes no domesticados de acontecimientos sociales. El corrido, sin hacer onerosos gastos como la construcción de una imagen política, difunde historias, críticas y sucesos, que de otra manera, nadie sabría. Si la historia de México se narrara en corridos, sería más fácil recordarla. El único político que no traiciona es el que murió siendo bueno; ya muerto no puede cambiar lo que hizo, así cualquier corridista le puede componer sin peligro de quemarse. Los candidatos suelen alejarse de los corridistas y los verdaderos corridistas se alejan de ellos. Aunque durante

41) Elizalde, Luis Fernando [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

42) Son preguntas que pueden ser respondidas, parcialmente, estudiando a Los Tigres del Norte. Son claves porque nacieron en 1970, década caracterizada por la visualización del narcotráfico sinaloense en el escenario mexicano. 1970 representa la pérdida de virtuosismo al interior de la música norteña y el refugio del corrido mexicano en la música de acordeón y bajo sexto. En 1970, corrido, narcotráfico y música norteña, se volvieron un ente.

una campaña política se compusieran buenos corridos, se venderían entre seguidores y tendrían vigencia mientras durara el proceso electoral. El corrido se convertiría en música publicitaria de falso contenido. Buscan convertir al corrido en folklor. Quieren dirigirlo de acuerdo a los intereses de las élites que gobiernan México. Lo prohíben porque quieren domesticarlo, pero no lo van a lograr, estoy completamente seguro.⁴³

La norteña en Latinoamérica, tiene que ver con la historia de la música grabada. El devenir de la música norteña guarda estrecha relación con la industria discográfica y con la circulación global de la música-mercancía. La norteña es una música de la diáspora, si evocamos a Stokes. De acuerdo con este teórico, lo más normal es que los centros se conecten con las periferias, rara vez las periferias dialogan entre sí. Para el caso de la música norteña mexicana, existe un flujo en ambos sentidos: a veces la periferia es centro y en otros momentos el centro se vuelve periferia. Claro que la migración ida y vuelta que experimenta la música norteña mexicana, se ha visto beneficiada por los avances tecnológicos. Hoy "músicas percibidas como extrañas resultan familiares a la luz de paisajes sonoro globales".⁴⁴

Fuentes consultadas

1. Ayala Duarte, Alfonso, *Desde el Cerro de la Silla. Origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey, Herca, Monterrey, 2000.*
2. Mularski, Jedrek Putta, "Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile", en *Studies in Latin American Culture*, vol. 30, 2012.
3. Ragland, Cathy, "Tejano and proud: Regional accordion traditions of South Texas and the Border Region", en *The accordion in the Américas*, edited by Helena Simonett, Urbana, University of Illinois Press, 2012-
4. Robinson, Gregory, *Entre gauchos no hay fronteras. Traditional music and the post-frontier in Chile and Patagonia*, tesis doctoral en filosofía, Universidad de Pennsylvania, 2008.
5. "¡Que broncos!", en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 27 de septiembre, 1993.

43) Contreras, Andrés, [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.*

44) Stokes, Martín, "On musical cosmopolitanism", en (Internet: <http://digitalcommons.maclester.edu/intlrtable>; acceso: 5 de noviembre del 2014).

Bibliografía

1. Ramírez Pimienta, Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido, México, Planeta, 2011.
2. Corona, Ignacio, and Madrid, Alejandro, "Introduction", in Postnational musical identities, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008.

Hemerografía

1. "Entrega SRE pasaporte número 35,000", en Periódico Zócalo, Piedras Negras, Coahuila, jueves 14 de abril, 2005.
2. "Prueban para extras de cine", en Periódico Zócalo, Piedras Negras, Coahuila, jueves 27 de julio, 2006.
3. "Retrato de la franja. Chulas Fronteras. Un homenaje a la sangre chicana", en Periódico Zócalo, Piedras Negras, Coahuila, domingo 19 de septiembre, 2010.

Entrevistas

1. Castillo, Rubén [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
2. Contreras, Andrés, [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
3. Elizalde, Luis Fernando [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
4. Hernández, Hernán [entrevista], 2005, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
5. Hernández, Jorge [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
6. Vargas, Paulino [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Internet

1. Stokes, Martín, "On musical cosmopolitanism", en (Internet: <http://digitalcommons.mcalester.edu/intlrldtable>; acceso: 5 de noviembre del 2014).

I.2. Segmento sertanejo

Saulo Sandro Alves Dias

Universidad de Campinas-Brasil

Los primeros fonogramas lanzados por el segmento sertanejo surgieron a partir de 1929 y comprendían músicas de matriz cultural campesina, pertenecientes al universo rural de la región centro-sur de Brasil. Los ritmos que predominaban en esta primera fase de grabaciones giraban en torno a la moda de viola, el cururu y el cateretê, con énfasis en el primero. En todos estos se percibe la presencia de la viola caipira¹, cuya sonoridad es fundamental para adentrarse en el lenguaje musical del cancionero sertanejo. Además de percibir los cambios estéticos provocados por las relaciones inter-culturales con la música latinoamericana en las décadas subsiguientes.

Sería engañoso pensar que en la primera fase de grabaciones había solamente ritmos “movidos a viola”. Aún cuando en esa década (1930) el mercado fonográfico fuese incipiente, concomitantemente a su crecimiento, ese cancionero fue sufriendo diversas influencias. La circularidad cultural, impulsada por la dinámica del mercado fonográfico, obviamente no podría ser contenida. El tránsito musical en el interior de ese segmento puede ser observado en la pluralidad del repertorio, por ejemplo, de la dupla Raúl Torres y Florêncio.

Las principales mudanzas que afectarían al mercado sertanejo se derivaron de un largo, constante y fecundo guiño con la música latinoamericana, sobretudo las de origen paraguayo, mexicana y argentina. Incomparablemente, las inter-relaciones socioculturales con esas vertientes se distinguen de cualquier otra manifestación artística en el ámbito brasileño. Hasta mediados de la década de 1950, en síntesis, la estética del artista sertanejo mantenía paradigmas heredados de la tradición

1) La viola o viola caipira es un cordofone de diez cuerdas utilizado por las duplas caipiras, principal formación musical del segmento, juntamente con la guitarra clásica.

oral campesina, pero se servía de lo que era diseminado en lengua española por la industria fonográfica.

En la medida en que el mercado fonográfico sertanejo fue creciendo, acompañado por el surgimiento de nuevas grabadoras, se nota gradualmente la segmentación en favor de las duplas que señalizaban para las diversidades estéticas traídas de fuera, y que iba siendo incorporada junto al repertorio de los músicos. El sector de la industria fonográfica brasileña que más acogió la diversidad de la "música mexicana" fue el segmento sertanejo², aunque que el bolero también se hizo bastante presente en el repertorio de diversos cantores de samba-canción hasta el surgimiento del bossa-nova. La diversidad de géneros asimilados por las duplas sertanejas - rancheras, corridos, huapangos y boleros -- son más expresivos que en cualquier segmento de la música popular brasileira.

Desde el punto de vista estético es posible afirmar que su impacto fue determinante para reordenar la producción del mercado musical sertanejo. Todavía es preciso ponderar algunas cuestiones acerca del *status* adquirido por la "música mexicana", una vez que sus resonancias abarcan toda América Latina, según observó Juan Pablo González (2005). En el ámbito sertanejo, específicamente, hay un amplio proceso histórico de inter-relaciones culturales del cancionero latinoamericano con los géneros de matriz rural. Ese proceso tuvo inicio con la introducción de la música paraguaya a mediados de la década de 1930, un poco antes de los primeros corridos lanzados en la década siguiente.

Por abrigar tantas vertientes distintas, al mismo tiempo, es imprescindible enfatizar que el aspecto más rico y *sui-generis* del segmento sertanejo tal vez esté en su fecundidad estética delante de la música del "extranjero"³. Por esto su gran pluralidad de ritmos. Frente a cualquier paradigma o formalidad, cabe observar que hay un tipo de permisividad sin reglas entre los músicos que se apropian de la música de ese "otro". Y después, valiéndose de la malicia, (re)crean los ritmos promovidos mediáticamente de un país a otro, teniendo como base el lenguaje musical ya incorporado.

Antes de figurar por primera vez en el sello de la grabadora Co-

-
- 2) Según Martha Ulhôa (2004), la música sertaneja fue comúnmente denominada caipira, exactamente en referencia a la cultura rural de donde provienen los géneros que caracterizan ese cancionero, tales como la moda de viola, el cateretê y el cururu. Vale decir que aún hoy ambos términos, dependiendo del lugar y posición, designan la música proveniente del campo.
 - 3) A mediados de la década de 1960, la música sertaneja también sufriría fuerte influencia del pop/rock.

lumbia la música caipira, que sirvió de base para constituir el segmento sertanejo, era performatizada estrictamente en el campo, limitada a expresiones lúdico-religiosas. Una vez que se tornó mercadería se volvería un negocio lucrativo para los que la comercializarían. En poco tiempo, después de los primeros discos lanzados, el segmento sertanejo sigue adquiriendo una forma compleja por abrigar repertorios y actores muy diversos, pero intrínsecamente imbricados, en razón de la propia dinámica de la industria cultural.

Muchos de estos artistas, junto con otros igualmente sertanejos, ni tan ligados a la cultura caipira, apuntaron hacia caminos no siempre dirigidos a las tradiciones del medio rural como imaginan algunos incautos violeiros. Como observó Ulhôa (2004), a pesar de la contumaz referencia a lo rural, la música sertaneja siempre fue producida en la ciudad. Con base en eso, se puede acrecentar que una vez inserta en la industria fonográfica, se crea otra interface sociocultural con el mundo urbano. La migración del campo a la ciudad acompañaría el nacimiento y el crecimiento de la producción musical sertaneja. Una actitud menos oblicua para comprender los significados de lo que representa la música sertaneja sería observarla como una materia sonora híbrida y dinámica, que estéticamente siempre estuvo a merced de los contornos de la industria cultural.

A partir dessa sua apropriação pela indústria fonográfica, a música sertaneja sofrerá um crescente desenraizamento, autonomizando-se, perdendo muitas de suas características originais e passando a responder, de modo cada vez mais intenso, às solicitações do mercado” (VICENTE, 2002, p.109).

Delante de un discurso de una moda de viola, por ejemplo, no se debe proyectar una imagen gratuita e inmaculada de las duplas caipiras que tematizan el *modus vivendi* en el campo. Es necesario considerar que, después de décadas siendo grabada, la música sertaneja ocuparía un lugar insólito, que sería menos “pura” - lo que de hecho nunca fue - y cada vez más mixturada, hasta caminar hacia las bocas de los oyentes de radio o ser reproducida domésticamente en equipos sonoros. En efecto, la música mexicana contribuyó para que se implementasen mudanzas estéticas en el segmento sertanejo, juntamente con otras tendencias oriundas de países vecinos como Paraguay y Argentina.

Después de algunos apuntes sobre el segmento sertanejo y sus inter-relaciones musicales, se abordarán aspectos de cómo la música mexicana empieza a ser grabada en el segmento sertanejo. Por lo tanto, este análisis incluye sus principales actores, sin excluir aquellos de la indus-

tria fonográfica, que ayudaron a tornar las rancheras, corridos y boleros un emprendimiento musical factible y lucrativo para las duplas caipiras y las grabadoras. Desde esta perspectiva, también se toman en cuenta algunos hechos musicales desarrollados por la música paraguaya.

La industria discográfica sertaneja

Según Braz Biaggio Baccarin (2013),⁴ la primera empresa en invertir en el mercado de la música sertaneja, formando un elenco, fue la grabadora Continental. Hasta tornarse independiente y dedicarse a este nicho, esta grabadora de Alberto Jackson Byington Jr. fue inicialmente representante de la Columbia norte americana, cuya distribución perduró en su catálogo desde 1928⁵, año en que se instaló en el país, hasta 1943. Para que esto ocurriese, paralelamente a la distribución de los dos discos de Columbia, su propietario empezó a formar su propio catálogo, enfocado en la música brasileña. Desde ahí la razón de que su grabadora se tornara pionera y la principal en el segmento sertanejo, después de la compra de la Chantecler en 1972.

Cuando el mercado sertanejo era incipiente, Baccarin (2013) explica que la RCA Victor llegó incluso a lanzar algunas duplas, formando la "Turma Caipira Victor", después de percibir la repercusión de la "Turma Caipira de Cornelio Pires", en Columbia. Ellas mantenían, dos, tres artistas sertanejos (caipiras) para tener un producto en catálogo, pero nunca fue el fuerte de los negocios. Lo mismo se puede decir en relación a la Odeón, la tercera del parque industrial fonográfico brasileño, que también escaló algunas duplas, dentro de estas una de las pioneras, Mandy y Sorocabinha.

Un interesante registro de la década de 1950, divulgado en una de las pocas revistas de la época, la *Long Playing*, fue el momento en que la dupla Zé Fortuna y Pitangueira, pionera en grabar la canción ranchera⁶, están firmando el contrato con la Odeón, en 1959. Llama la atención, todavía, es la nota debajo de la imagen que dice: "Criando un novo departamento na Odeon: o departamento para a produção de discos sertanejos".

La lectura de este anuncio va al encuentro de lo que Baccarin reportaba sobre el nicho de mercado de las transnacionales, volcadas a la

- 4) Ex director artístico de la Chantecler y gerente del sector sertanejo en la Continental.
- 5) Recordando que el marco de origen del segmento sertanejo es el año 1929, cuando son realizadas las primeras grabaciones exactamente en la grabadora Columbia, atribuidas al periodista, folclorista y productor musical independiente, Cornélio Pires.
- 6) Con contrato con la Mocambo, en 1957, esta dupla grabó "Pecado Sublime", de autoría de los propios músicos.



Figura: Zé Fortuna y Pitangueira firmando contrato en la Odeón

Fuente: Revista *Long Playing* (1959, n.17, p. 88)

música extranjera. Esto da a entender que la Odeón estaba buscando (re)armar su elenco sertanejo, después de darse cuenta del crecimiento y segmentación del mercado fonográfico. Atendiendo, sobretudo, a la venta de discos de las grabadoras nacionales, como la Continental y Chantecler, que estaban “estourando”, que significa vendiendo mucho⁷.

Tener un catálogo de artistas sertanejos no siempre fue una opción para las grabadoras nacionales. Para Eduardo Vicente (2002), estas grabadoras tenían que contentarse con lo mercados más populares, una vez que no conseguían representar más al catálogo extranjero, en poder de las grandes empresas. Vale recordar que el nacimiento de la Chantecler fue similar a lo que pasó con la Continental en relación a la Columbia. Segundo Baccarin (2013), la Chantecler S.A fue creada por el grupo Cássio Muniz S.A., representante comercial de los discos de la RCA Víctor en Brasil, exactamente después de perder su representación, en 1958. Delante de esto, el grupo crea un departamento musical destinado a la producción discográfica. Para Vicente (2010), la historia de esta grabadora:

7) Expresión corriente en el lenguaje de la época, segundo Baccarin (2015).

ajuda a evidenciar o frequentemente esquecido papel das grabadoras nacionais dentro do cenário da produção fonográfica do país, especialmente no que se refere à música regional e aos gêneros musicais ligados às populações de menor poder aquisitivo - tradicionalmente menosprezados no âmbito das grabadoras internacionais instaladas no país 82010, p.77).

Es posible considerar que su aparición en el mercado coincida con el período de diversas mudanzas en el orden estructural de la industria fonográfica nacional. Conforme explica Renato Ortiz (2006), a mediados de la década de 1960 e inicio de la década de 1970, en el ámbito de la industria fonográfica, se inicia la consolidación del mercado de bienes culturales. Este autor explica que antes de este período, en la década de 1940 y 1950, surgen actividades ligadas a la cultura popular de Brasil, todavía no hay una sociedad de consumo consolidada, condición para pensar en una cultura de masas. Zan corrobora esta opinión afirmando que:

a partir do final dos anos 60, verifica-se uma grande expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural no Brasil. Essa expansão atingiu diversos ramos da indústria cultural como a produção editorial, as redes de televisão, a indústria fonográfica, cujas empresas passam a reorganizar seus processos de produção com base em novos padrões empresariais, incorporam novas tecnologias e adotam estratégias eficazes de marketing (2008, p.4).

El surgimiento de la Chantecler se sintoniza, por lo tanto, con lo que ocurría en la industria fonográfica al inicio de la década de 1960. Algunas multinacionales se van a interesar en explorar el mercado nacional, percibiendo la expansión del sector y consecuentemente su segmentación. Perceptibles también en un número mayor de empresas, seguido por la formación de conglomerados internacionales, reorganizando y controlando los medios de comunicación.

Um outro aspecto da presença do mercado é o da reorganização do setor fonográfico (...). Em seu contexto teremos, a partir dos anos 60, não apenas a chegada de novas e importantes gravadoras internacionais ao país (Philips, em 1960; Warner, em 1976; Ariola, em 1979) como o surgimento de gravadoras enquanto braços fonográficos de emissoras de TV, sendo o exemplo más importante o da Som Livre, criada pela Rede Globo em 1971. Esse fenômeno se associa a um extraordinário crescimento do mercado fonográfico, que elevará a produção de suportes musicais no país de 5.5 milhões de uni-

dades, em 1966, para 52.6 milhões, em 1979, conforme dados da ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos). (VICENTE, 2010, p.8)

Volviendo un poco en el tiempo, para tener una noción del número de grabadoras hasta la década de 1940, conviene observar que apenas tres disputaban el mercado: Odeón, RCA Victor y Columbia. Posteriormente, surgiría la Continental (1943), la Sinter (1945), y, en seguida, la RGE (1947), la Copacabana (1948), la Todamérica (1950), la Musidisc (1953), la Mocambo (1954), la Califórnia (1959) etc. Dentro de esas grabadoras, las que más grabarán música sertaneja hasta la década de 1970, según Baccarin (2014), fueron la Continental y la Chantecler, y en orden decreciente RCA Victor, Copacabana, Califórnia, Columbia, Todamérica, Philips y Odeón. En esta lista, aún cabe citar el pequeño sello Orion, que también grababa música sertaneja.

La Chantecler, como se dijo anteriormente, trabajaba con varios estilos musicales, cuando el mercado de la música sertaneja era bastante rentable para la empresa. Baccarin, en entrevista a Vicente (2010), afirma que la Chantecler

(...) acabou sendo uma gravadora do Rio Grande do Sul, uma gravadora do Norte-Nordeste, uma gravadora do Brasil central, e uma gravadora de São Paulo e um pouco Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro ela entrava pouco, apesar de ter alguns artistas que fizeram sucesso no Rio de Janeiro. Então, pra mudar essa linha aí era muito complicado, então nós continuamos navegando nesse mesmo mar. (BACCARIN, 2007 citado por VICENTE, 2010, p.11)

Saliendo de los estudios de grabación de la ciudad de São Paulo, la música sertaneja se diseminaba a través de disco y radio, tornando el repertorio de las duplas del interior de São Paulo común a diversas regiones del país. Y, por otro lado, atrayendo músicos de esas mismas regiones para grabar en São Paulo. "Coração de Luto"⁸, uno de los grandes sucesos lanzados por el sello Sertanejo, en 1960, es de autoría del compositor gaucho, Teixeira. Esa música es considerada por Baccarin (2015) uno de los mayores sucesos sertanejos del período, por la impresionante cantidad de discos vendidos.

El maestro Itapuã (2013), cuando empezó su carrera, utilizaba aún el nombre artístico de Zorinho, salió de Maringá (norte de Paraná) después de la invitación de Palmeira para grabar en el sello Sertanejo. A fi-

8) Grabada en el sello Sertanejo (PTJ), 1960.



Figura: De izquierda para derecha (Jairo de Almeida, Palmeira y Poly)
Fuente: Revista *Long Playing* n.21 (1959, p.104)

nes de la década de 1940, también era común que algunas duplas recorrieran esta región, junto a los circos, con vistas a ampliar el mercado sertanejo vendiendo discos y realizando shows. Dicho de otra forma, los caminos que ligaban São Paulo al norte de Paraná representaban una ruta para que las duplas caipiras difundieran la música sertaneja a otras regiones, y también una zona de confluencia entre músicos paraguayos que tenían como destino a Brasil.

La Chantecler⁹

Tomando en cuenta el período en que están siendo lanzados los primeros boleros y rancheras, cabría tejer algunas consideraciones sobre la Chantecler, subrayando sus años iniciales. A partir de ella es posible desprender aspectos del período que fue denominado “la gran apertura”, según Baccarin (2016), refiriéndose a las variadas vertientes musicales que confluirán en el interior del segmento sertanejo. Es seguro decir que una de los personajes más importantes de este segmento fue Diogo Mulero.

Como primer director artístico, Diogo Mulero (o Palmeira) fue quien dio a la Chantecler la dirección musical, por que le correspondió a él formar el elenco y así, definir los pasos iniciales de la grabadora a medida que iba contratando músicos. Antes de actuar en esta empresa, ejer-

9) Es necesario subrayar que la recurrente citación a la grabadora Chantecler se debe al acceso privilegiado a Baccarin, cuyas informaciones prestadas a mí y otros investigadores han permitido conocer más profundamente el segmento sertanejo, dada su extensa actividad profesional en el sector.

ció la misma función en la RCA Victor. Todavía, acumularía experiencias desde la década anterior como uno de los principales músicos sertanejos de la década de 1940. En dupla, se destacan las formaciones con Piraci, después con Luizinho, y finalmente con Biá.

A pesar de la inclinación al sertanejo, influenciada por Palmeira, la Chantecler no excluyó el sector envuelto en la "música popular", tan poco a la música clásica. Para citar dos cantores contratados por Palmeira, la sambista Leila Silva y Wilson Miranda, que seguía una línea más cercana a los artistas de la "jovem guarda". Como era necesario formar un cast amplio para acompañar el desarrollo del mercado, la música clásica también fue contemplada por la Chantecler, tanto que la ópera "O Guarani", del compositor brasileño Carlos Gomes sería lanzada cuando la grabadora completaba un año.

Según Paulo Augusto Toledo (2014)¹⁰, el trabajo de Diogo Mulero no se restringía a formar solamente un elenco para la Chantecler, sino también dedicarse a la parte administrativa que lo auxiliaría. Teddy Vieira, con el cual trabajara en la RCA Victor, fue otro músico que siguió trabajando con Palmeira. Pero la cuestión giraba en torno al elenco, por que la Chantecler necesitaba de duplas caipiras. Intentando traducir ese momento, durante la entrevista Toledo (2013) resumió las palabras del presidente del grupo Cássio Muniz: "Palmeira, nós temos dinheiro, você veja duplas sertanejas famosas que vão vender, o que te interessar nós vamos procurar trazer para a Chantecler" (2013). La perspectiva comercial de Palmeira fue otra: su negocio sería invertir en nuevos talentos, gesto que adoptaría tanto para el segmento sertanejo, cuanto para el popular.

Adoptando esta postura, todos los nuevos artistas tenían que pasar por su aprobación. Antes de firmar el contrato, sobretodo cuando la dupla era nueva. Toledo era uno de los que realizaba el primer filtro de los músicos que le enviaban las grabaciones. En seguida, si era seleccionado el audio, convidaba al músico para hacer una grabación simple en un cassette, en el propio escritorio de la grabadora, que después sería llevada para que Palmeira aprobara o no.

Para formar el elenco de la Chantecler, hubo entonces inversión en artistas en el comienzo de la carrera, lanzándolos en 78 rpm. Más barato que el LP, el disco en 78 rpm dispensaba al consumidor sertanejo, en general de bajos recursos, de la necesidad de comprar nuevos equipos de reproducción. En una entrevista a Vicente,

10) Paulo Augusto Toledo fue amigo personal de Diogo Mulero, desde los tiempos en que actuaba como radialista en Ouro Fino - MG. Fue contratado por Palmeira para ejercer funciones de asistente (o secretario particular) en la Chantecler.

Baccarin aponta que um aspecto importante na estratégia da empresa para atuar em mercados marginais e de menor poder aquisitivo foi continuar distribuindo muitos de seus artistas através de discos de 78 rpm num momento em que o LP já estava em vias de se tornar dominante no mercado. Com isso, assegurava sua presença junto a um público que tinha dificuldades para substituir seus antigos aparelhos reprodutores de discos.

(...)

Palmeira gravava uma média de quarenta discos de 78rpm por mês contra apenas 5 a 6 LPs. Esse número bastante expressivo de gravações tinha como objetivo formar catálogo para a gravadora - uma dificuldade adicional enfrentada pelas empresas nacionais que, diante da instalação de empresas estrangeiras no país, tinham poucas oportunidades de distribuir catálogos importados e precisavam, por isso, assegurar rapidamente a posse de um grande número de títulos que garantisse sustentação às suas vendas. (VICENTE, 2010, p.10)

Y, de esta forma, Palmeira apuesta en diversos artistas promisoros que llegaban a la grabadora, o en aquellos que ya habían subido algún escalón, pero que aún no eran reconocidos en el mercado fonográfico. La dupla Tião Carreiro y Pardinho, que también dejó la RCA Victor para firmar contrato con esta nueva grabadora, por ejemplo, aún no poseían ningún LP, tenían solamente algunos 78 rpm grabados. Otras duplas como Zezinho y Zorinho, Tibagi y Miltinho, Pedro Bento y Zé da Estrada, Luiz Bordon, Teixeira, que estaban empezando la carrera, también firmarían contrato con el sello Sertanejo, en la Chantecler.

Palmeira y el Sello Sertanejo

Una de las principales realizaciones de Palmeira, en el ámbito de la Chantecler, fue la creación del sello Sertanejo, que buscaba atender al segmento homónimo. Después de salir de RCA Victor habría abandonado la idea, pero en acuerdo con los propietarios de esta grabadora, Palmeira recibió la señal de que podría llevar el proyecto de crear el sello. El pago por los discos vendidos, Palmeira lo recibiría en *royalties*. Dicho de otra forma, el sello Sertanejo funcionaba en el interior de la Chantecler, con los cuidados de Palmeira y de los socios Jairo de Almeida Rodrigues y Teddy Vieira.

Según Baccarin (2014), la idea de lanzar un sello propio nació después del éxito de Palmeira y Biá, con "Boneca Cobiçada" (Biá e Bolinha)¹¹, considerado un hecho que marcaría la mitad de la década de 1950. Ofi-

11) RCA Victor (1956).



Figura: "Pagode em Brasília"
Fuente: Sertanejo (1960)

cialmente, "Boneca Cobiçada" fue lanzada en diciembre de 1956, alcanzando gran éxito, que se mantendría durante el año siguiente. De acuerdo con los cambios operados en el ámbito de la música sertaneja después del lanzamiento de "Boneca Cobiçada", este bolero podría representar meramente un estilo musical siendo incorporado por una dupla caipira. Pero su efecto en el segmento fue bastante más amplio que eso.

Este hecho habría motivado a la dupla Palmeira y Biá a invertir en la innovación, pero lo que se vio después del éxito de este bolero fueron nuevas experiencias con ritmos extraños al universo sertanejo. De cierta forma, estos gestos daban continuidad a lo que ya venía siendo realizado con los ritmos paraguayos en la década anterior. Es interesante observar que "Boneca Cobiçada", según Baccharin (2016), fue concebida inicialmente por Bolinha como una guarania, pero por sugestión de Biá, fue grabada como bolero. Es decir, dos de las principales tendencias de la época.

Siendo así, en 1957, lanzarían el bolero mambo "Tua sombra", composición de Palmeira, y, en seguida, los foxs "Abc do sertão", de Palmeira y Biá, y "Beijei... gostei..." (Jair Gonçalves). En 1958, en el mismo disco, lanzarían otro bolero, "Se ela voltasse", de Biá e Bolinha, además del samba-canción "Flor do Lodo" (Biá e Goiá). En este mismo año, grabarían aún el "Baão da Serra Grande", de Fred Willams y Palmeira, y otro bolero, "A feiticeira", compuesto por Leonel da Cruz y Palmeira. Al final, sintetizan esas incursiones sobre aquellos géneros con un LP de diez pulgadas titulado "Boneca Cobiçada" (1958).



Figura: "Boneca Cobiçada"
Fuente: RCA Victor (1956)

A pesar de que este LP era un montaje con las músicas citadas anteriormente, la producción de este disco por Palmeira y Biá contrasta radicalmente con cualquier otro trabajo lanzado hasta entonces, así como los que vinieron después. "Boneca Cobiçada" representaría así una experiencia radical en la década de 1950, período que Baccarin (2016) sintetiza como "a grande abertura". Con este bolero, afirma Allan de Oliveira, "(...) o gênero tornou-se extremamente comum, sendo central no trabalho de duplas como Palmeira e Biá, Irmãs Galvão, Duo Glacial, Nenete e Dorinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, dentre outras" (2009, p.300).

La apertura musical proporcionada por influencias musicales varias, expone diferentes visiones e intereses de las grabadoras del segmento sertanejo. Una frase, que resume bien el contexto musical del segmento sertanejo en este período, fue proferida por Palmeira más o menos en el año de 1960, se acuerda Baccarin (2016):

Certo dia o Palmeira entrou na minha sala, ainda na Av. Rio Branco, e disse estas palavras: "Braz, a partir de agora no fale más em música caipira e sim música sertaneja, pois no podemos considerar música caipira a guarânia, a rancheira, o bolero, o tango, o fox balada etc." Pode-se dizer que isso se confirmou a partir do grande sucesso de Boneca Cobiçada, me parece, em 1956 (Baccarin, 2016).

Pese a la apertura y la pluralidad de los ritmos grabados por las duplas, el término "música caipira" parecía poco convincente para designar

la diversidad musical del segmento. Al contrario de “caipira”, restrictivo y limitante, sertanejo sería – así entendido por Palmeira –, suficientemente amplio para abarcar la música caipira y todas las tendencias que surgieron a partir de sus inter-relaciones con la música latinoamericana. Inclusive el término “sertanejo”, prontamente pasaría a adjetivar las duplas en detrimento del caipira.

En otras palabras, Palmeira se refería a las mudanzas para las cuales su dirección artística fue determinante, principalmente por incentivar y promover la apertura del segmento sertanejo, lo que ya hacía desde la época en que actuaba en dupla en la década de 1940. Pero la postura de Palmeira no era en lo mas mínimo disonante, al contrario, se sumaba a la visión de otras grabadoras que también lanzaron música del repertorio sertanejo mezcladas con el cancionero latinoamericano.

Delante del éxito del sello Sertanejo, las grabadoras competidoras crearon también “etiquetas” específicas para aquel determinado tipo de estilo musical: la Continental creó el sello Caboclo; la Copacabana, el sello Sabiá; la RCA Victor, el sello RCA Camden. Quedaba así segmentado el producto vendido por determinado sello, aunque eso no ayudase mucho en la venta del producto, según Baccarin (2014). Guiándose por su visión, lo que vende es el artista y no la marca de la empresa.

El campo de la música sertaneja

En la década de 1950, una dupla podría mantenerse fiel a las tradiciones representadas por las músicas de vertiente caipira, o intentar introducir ritmos paraguayos en su repertorio. Con la música mexicana en evidencia, representada por varios géneros, se abría otra opción estética, que se sumaba a los tangos. Oliveira, discute esta cuestión en torno de las aperturas del segmento sertanejo a partir de la noción de campo. Para este autor,

o campo da música sertaneja, até então, estava cindindo em duas posições: um valorizando as raízes caipiras da música sertaneja e que usava a expressão “música caipira” para denotar a su prática e diferenciá-la da outra posição, constituída por una música sertaneja aberta às influências externas e que utilizava a expressão “música sertaneja” para se denotar. (OLIVEIRA, 2009, p. 314).

Frente a estas dos posiciones del campo, hubo canciones cuestionando las mudanzas que operaban en la estética de la música sertaneja. Vieira y Vieirinha serían una de las duplas que manifestaría su descontento con los rumbos del segmento y con las resonancias de nuevas

ideas y comportamientos, que circulaban en la época con la moda “Violeiro cabeludo” (Roque José de Almeida y M. Alice)¹².

*Os violeiros que no sabe
Agora tem que sabê
Que o estilo do pagode
É o mesmo cateretê*

*Aprendi cantar pagode
Desde o tempo de criança
O pagode no sertão
É o recorte que nós dança*

*Pra dizer bem a verdade
Tem dia que eu fico triste
É de ver certos playboy¹³
No radio cantando triste*

*Eu falo bem declarado
Eu gosto de falar pouco
A dança do rock-in-roll
Parece dança de louco*

*Nóis canta moda de viola
Cantar tango eu no quero
Aonde que ya se viu
Caipira cantá bolero*

*É un ditado mucho cierto
Que o feijão cria de tudo
A ciudad ya tá cheia
De violeiro cabeludo*

*Dos programa sertanejo
Nosso radio é una escola
Já tem italiano e turco
Cantando moda de viola*

12) LP Garça Branca (1966).

13) Todos los subrayados son míos.

*Tem violeiro da voz grossa
Iguale ronce de trovão
O besouro también ronca
Mas no apaga o lampião*

“Violeiro Cabeludo”¹⁴ representó una clara señal acerca de la preocupación de esta dupla con las tradiciones de la música caipira delante de la apertura sistemática de la música sertaneja al mercado fonográfico. Sin duda, una de las consecuencias de ese proceso de apertura que se intensificó en la década de 1950, fue el alejamiento de la “tradicción” de la música caipira por parte las duplas y la consecuente aproximación de otras vertientes como el tango , el bolero y posteriormente con el rock y la balada.

A pesar de haber surgido en la década de 1960, el ritmo pagode mencionado en la primera estrofa representaba - junto con el catereté - un tipo de música que mantuvo las “raíces” de la música caipira, aunque fuese una innovación en aquel momento. Aún cuando no se habían referido directamente a la ranchera, las innovaciones advenidas con la música mexicana, basadas en el estilo de los grupos de mariachis, causaron igualmente reacciones adversas.

A su vez, el corrido “Rancho Alegre” (Felipe Bermejo)¹⁵, que puede haber sido la primera versión de un corrido grabado por una dupla, ilustra sutilmente algunas cuestiones relacionadas al campo de la música sertaneja y que se van a reflejar en las opciones estéticas de los compositores y duplas. “Rancho Alegre” fue grabado por la dupla Xandica y Xandoca, con la participación del cantor Marino Gouveia, en 1943. Es una versión de Ariovaldo Pires, también conocido como Capitão Furtado, uno de los compositores que se dedicó a crear versiones en portugués del cancionero latinoamericano.

Desde primer contacto con esta obra, se nota la estilización del lenguaje de la dupla, aproximándola a la variante lingüística del portugués caipira. En la transcripción de la letra que sigue, se percibe que hay una idealización del mundo rural como un lugar donde se encuentra la felicidad y sinceridad. De acuerdo a lo expuesto anteriormente, en esta década predominaban los ritmos ligados a la matriz cultural caipira, y al personaje (caipira), cultura exaltada en esta composición.

14) Para Mello y Novaes, “A moda do cabelo cumprido e da barba desarrumada surge no final dos anos 60, como símbolo de afirmação e de protesto de uma nova geração “avançada”, mas depois vai sumindo. Alguns homens passam a usar bolsa nos meados dos 60”. (1998, p. 571)

15) Rancho Alegre (1941) es el mismo del título de la primera comedia ranchera estrenada por Miguel Aceves Mejía.

*Lá na roça, Rancho Alegre
É que tem felicidade
Pois aqui entre os caipira 16
É que há sinceridade*

*Vivo alegre no meu rancho
No sertão do meu Brasil
Escondido entre as montanhas
E onde o céu tem cor de anil*

(Refrão)

*Rancho Alegre é meu ninho
O meu ninho perfumado de jasmim
Onde guardo con carinho
Meu benzinho que é tudo para mim*

*No meu rancho tenho tudo
Boa água e sor también
e una terra fresca e boa
Onde tudo nasce bem*

*Cuando acabo minha lida
Na varanda eu vou sentar
Tendo ao lado o meu benzinho
E no céu lindo luar*

(Refrão)

*Só me falta é una coisa
Que bem loguinho chegará
Como estou casada a poco
Vocês pode adivinhar*

*Há de ser, estou bem cierto
Um bonito rapagão
Que será también caipira
Bom no laço e no violão*

(Refrão)

16) Los subrayados son míos.

Este mismo corrido sería regrabado por Nenete e Dorinho, en 1958¹⁷, todavía, con algunas alteraciones en los versos de la primera y de la penúltima estrofa. Se trata de la substitución de la palabra "caipira" por "esta gente" (Pois aqui entre esta gente), y después por "roceiro" (Que será también roceiro). Las substracciones del término "caipira" de una versión a otra, permite entrever algunas cuestiones en el interior de este segmento, que remiten a la visión estigmatizada sobre el mundo rural y por consiguiente, de la cultura caipira. Es preciso comprender que en la década de 1950, el término caipira (que adjetivaba la viola), no sonaba de acuerdo con el ideal de modernidad que se instauraba en el país, fuera de tono del ritmo creciente de industrialización y urbanización¹⁸, que afectaba también el sector fonográfico¹⁹.

Se suma a esa substracción del término, el hecho de que la dupla ya no pronuncia caricaturalmente palabras como "sor" ("sol"), otra marca estereotipada del lenguaje caipira. Y aún sobre el primer verso, como es característico en esta variante lingüística, la concordancia nominal -"os caipira" - no es presentada de acuerdo con la norma culta de la lengua. Ciertamente el acento de Nenete y Dorinho denota trazos lingüísticos regionalizados del interior paulista, pero no se percibe la necesidad de valorizar tal acento forzosamente.

En la supuesta visión de las duplas caipiras, el ritmo del bolero desvirtuaba la estética musical de la cultura caipira. Para estas duplas, la música caipira debería mantenerse a partir de la música de viola, conforme a los ritmos citados anteriormente: moda de viola, cururu y cateretê. Con el bolero y el fox, por ejemplo, la viola sale de la escena, como ya venía aconteciendo con el uso del acordeón para tocar el tango. Pero la cuestión central de ese episodio es bastante más compleja y va al encuentro de aquello sobre lo cual se llamó la atención al inicio de este texto: la porosidad del segmento sertanejo.

17) "Rancho Alegre" fue grabado, primeramente, en el lado A del disco 78 rpm, por la RCA Victor. El lado B de este disco sería ocupado por otro corrido, "Mexicanita" (Anacleto Rosas Jr y Nenete). Posteriormente, "Rancho Alegre" sería grabado en el año siguiente, no LP Nenete y Dorinho, volume 1 (1959).

18) Segundo Mello e Novaes, "entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganham um ritmo acelerado (1998, p.560-561).

19) La dupla Milionário y José Rico, por ejemplo, al adherir a las innovaciones estéticas introducidas por la música mexicana ya en el inicio de la década de la 1970, se asumen como una dupla sertaneja, por las mismas razones expresadas que pesaban sobre el término caipira.

Señales del apertura

Para entender esta permeabilidad del segmento sertanejo con la música mexicana, es necesario retornar a los primeros años de grabación, porque otras tendencias musicales estaban diseminándose largamente, proporcionando a este segmento una faceta intercultural con los ritmos latinoamericanos. A decir verdad, el proceso de mezclar la música sertaneja con los géneros latinos, se iniciará un poco antes de los primeros corridos de la década de 1940. Según Higa (2010), a mediados de la década de 1930 fueron grabadas las primeras músicas paraguayas:

O primeiro disco 78 rpm com músicas paraguayas gravado no Brasil (Columbia 8.147) foi lançado entre fevereiro de 1935 e fevereiro de 1936 e continha em um dos lados a guarânia "Al Paraguay" (matriz 3146) de Agustin Cáceres e Santiago Parissi e do outro lado a polca (paraguaya) "La canción del arriero" (matriz 3147) de Agustin Cáceres, D.G.Serrato e Torres. O intérprete de ambos os lados é Agustin Cáceres e o disco foi relançado - provavelmente - em agosto de 1939 (Columbia 55.108), o que indica seu considerável sucesso comercial (2010, p. 120).

Pero los primeros músicos sertanejos en grabar una guarania fueron Nhá Zefa e Nhô Pai, "Morena Murtinhense"²⁰, composición de este último, lanzada por la Odeón en 1941. Posteriormente, la novedades rítmicas introducidas por la guarania seguirán proliferando entre los artistas sertanejos. Palmeira sería uno de los que vendrían a adherir a estas novedades. Observándose su discografía, es posible percibir que su posición artística es bastante ecléctica en relación a la estética sertaneja, además de haber sido uno de los precursores de lo que vino a ser llamado moda campeira, un ritmo surgido en la década de 1940.

Baccarin (2016) afirma que la moda campeira sería fruto de las tentativas "frustradas" de Palmeira por incorporar el ritmo de la polca paraguaya, versión de la historia oída por Él a través de Nhô Pai. Refiriéndose a esta cuestión rítmica entre los músicos brasileños, el maestro paraguayo Oscar Nelson C. Safuan García, uno de los principales arregladores del segmento, aborda esta cuestión de los ritmos paraguayos de la siguiente manera:

A polca levaria más tempo para penetrar, pela dificuldade que tinham os músicos e cantores em assimilar o ritmo pela sua velocidade e, principal-

20) "Morena Murtiense" hece referencia a una persona de Porto Murtinho, ciudad localizada en el extremo oeste brasileño, Estado del Mato Grosso do Sul, fronteriza con Paraguay.

mente, por ser em compasso de 6/8, sendo bem interpretado só pelos artistas paraguayos. Daí gerar tal inconveniente, a polca foi então o motivo inspirador direto para posterior aparição do rasqueado, ritmo este exatamente igual, situando-se entre a guarânia - lenta - e a polca - rápida -; eliminando a parte melódica, un dos elementos que dificultava muito a interpretação da última. (2004, p. 14)

Algunos factores habrían contribuido al éxito musical del país vecino en Brasil, aunque la mediación de la industria fonográfica fuese una instancia más o menos común, tanto a Paraguay como a México. Habiendo sido grabadas en espacios de tiempo muy próximos, es posible vislumbrar algunas cuestiones que justifican la primacía de la música paraguaya en Brasil. El trabajo de Higa (2010) analiza varios aspectos históricos de la guarania, aunque no fue su preocupación problematizar las diferentes formas de diseminación de esas dos vertientes incorporadas por los músicos sertanejos.

Sin duda, el factor geográfico fue uno de los motivos del privilegio de inserción de la música paraguaya en Brasil por sobre la mexicana. A decir verdad, antes de ser grabada en disco y diseminada por la radio, la música paraguaya ya era parte "físicamente" del mundo cotidiano de las poblaciones fronterizas al oeste de Brasil. En el Estado de Mato Grosso y Mato Grosso del Sur, según Higa (2010), la presencia de inmigrantes paraguayos fue importante, desde el punto de vista económico y cultural, para la ocupación de la región, sobretodo, por compartir muchos aspectos culturales en común. En la única parte de su texto en la que hace un paralelo con la música mexicana, este autor entiende que:

é preciso notar que essa conexão não se deu de forma uniforme para todos os gêneros, pois se os boleros e corridos mexicanos, bem como o tango argentino estavam presentes nas produções cinematográficas, as polcas e guarânias do Paraguay contavam apenas com a presença física - e, claro, através da fonografia - dos músicos que percorriam o país no circuito de circos, emissoras de radio, boates e zonas de prostituição. Talvez seja esse um dos motivos que levou músicos paulistas como Capitão Furtado (Ariovaldo Pires), Nhô Pai, Mário Zan e Raul Torres a empreenderem diversas viagens ao país vizinho para ouvir in loco o repertorio que tanto os intrigavam e ao qual não tinham acesso com a mesma facilidade dos outros gêneros latinos (2010, p.43-44)

Los músicos brasileños citados por Higa (2010) - Capitão Furtado (Ariovaldo Pires), Nhô Pai, Mário Zan e Raul Torres - serían algunos de

los que establecerán contacto directo con la música paraguaya por medio del circo. Ulhôa (2004) también había observado el tránsito de artistas sertanejos en largas jornadas con los circos itinerantes. Paulo Toledo (2013), afirma que en cierta ocasión a fines de la década de 1950, fue a Paraguay, junto con Palmeira y el arpista Luiz Bordon, con el fin de contactar músicos locales, en busca de repertorio para el mercado sertanejo.

Hay que destacar también que diversos músicos paraguayos fueron progresivamente incorporados al segmento sertanejo, trasladándose a la capital de la industria sertaneja. En este lugar tenían la función estratégica de tocar los ritmos de su país, una vez que los músicos brasileños, en principio, no lo hacían bien. Además de la importancia del maestro Oscar Safuan para la historia del segmento, cabe citar aún los arpistas Papi Galán y Luis Bordon, cuyo LP *Harpa en Hi-Fi*, de 1959 del sello Sertanejo, fue el primero íntegramente grabado con ese instrumento lanzado en Brasil.

En la lista de discos sertanejos de la Chantecler, divulgada por la Revista *Long Playing*, los más vendidos durante el año 1959, aparecen el "Baião do Suco-Suco"²¹, grabado por Palmeira y Biá y el bolero "Só Deus", también por la misma dupla. Es interesante notar que dos guaranias aparecen demarcando la presencia y el éxito de la música paraguaya: "Quero beijar-te as mãos", grabada por las Irmãs Galvão, e "Oração de amor", por José Lopez. Todavía, vale reparar que la revista hace una nota destacada al arpista Luiz Bordon,

Luiz Bordon durante o ano findo, foi un verdadeiro fenômeno no campo do disco, foi o artista que mis vendeu, conseguiu suplantar todas as paradas de sucessos, não em parada mas em venda de discos, portanto é justo que façamos um destaque especial do seu nome, realmente, foi ele quem mis vendeu disco na Chantecler, cujo repertório damos abaixo (1960, p.109).

Otro disco suyo, el LP *A harpa e a cristandade* (1964), es parte de la memoria musical brasileña. Compuesto por versiones instrumentales de cantigas de natal, este disco fue desde su lanzamiento, y hasta el día de hoy, tocado en los fines de año en tiendas por departamento. Además de la elevadísima cantidad de discos vendidos, este disco funcionó como una trilla sonora de la propaganda de productos variados, cuyos alto-parlantes quedaban posicionados en la entrada de las tiendas.

21) En verdad, "Baião do Suco-Suco" es una versión de Sertãozinho de "El suco-suco", del cantor y compositor boliviano Tarateño Rojas (Rigoberto Rojas Suárez), que ganaría gran número de grabaciones alrededor del mundo.



Figura: Lado A - Você (canción ranchera)
Fuente: RCA Victor - Nenete y Dorinho (1957)

Paralelamente a los ritmos de bolero y guarania, que representaban la presencia de la música del extranjero y del segmento sertanejo, es necesario retomar una cuestión importante sobre su primera fase para comprender las ideas inscritas en el sello Sertanejo creado por Palmeira. Como frisó Ulhôa (2004), en la medida que los ritmos eran incorporados por las duplas, ellos seguían coexistiendo con la música tradicional, que tenía la viola caipira y los ritmos de matriz cultural caipira como su mayor representante.

Mirando esta cuestión más de cerca, en un disco de 78 rpm, el lado A podría traer una pista de moda de viola, mientras el lado B, podría contener una guarania. Cuando entraron las rancheras en el mercado fonográfico, las posibilidades de combinación aumentaron. El disco podría ser combinado tanto con un cateretê como con un tango. En este último caso, es interesante percibir que el disco vendría íntegramente dedicado a los ritmos extranjeros, lo que no significaba que el próximo lanzamiento repetiría la misma fórmula. Como una dupla podría lanzar hasta tres discos de 78 rpm en un año, las combinaciones rítmicas seguirían alternándose.

Medio a Medio

En el caso de los LPs, que contenían obviamente un número mayor de músicas por lado, es posible notar la misma estrategia de equilibrar el repertorio a fin de atender a las demandas de los consumidores. Nótese que el mercado sertanejo, en la medida que se ampliaba, también iba



Figura: Lado B Caminho da Amargura (tango)
Fuente: RCA Victor - Nenete y Dorinho (1957)

diversificándose para incluir a los descendientes de la población de inmigrantes rurales que nacieron en medios urbanos. De todas manera, gran parte de las duplas seguían con el repertorio en torno a los ritmos caipiras, ya que habían consumidores que les garantizaban la venta de sus discos y la audiencia de los programas radiofónicos.

Tião Carrero y Pardino fueron una dupla que surgió en la década de 1950 y se consagraron como "auténticos" tocadores de la música de viola, a partir del ritmo del pagode sertanejo. Este ritmo, que se consolida en la década de 1960²², se torna un caso aparte dentro de este multifacético contexto musical, elevando la viola caipira a otro nivel. Punteos llorosos y perezosos, que marcaban las toadas y modas de viola, comienzan a ganar contornos melódicos más agitados y vigorosos a través del pagode. Con el repique del pagode se acuña un tipo de combinación poli-rítmica peculiar entre la guitarra y la viola, pero también se nota otro nuevo elemento musical, sutilmente implícito en la guitarra - un ritmo derivado de la rumba.

En fin, la valorización de ese instrumento por medio del pagode se contrapone simbólicamente a la "línea evolutiva" de la música sertaneja, cada vez más atrayente para las duplas dispuestas a embeberse de la música extranjera. Todavía, al observar los primeros discos (en 78 rpm), se nota cierta ambigüedad en el repertorio de la dupla, que puede visualizarse mejor en el primer LP *Rei do Gado* (1961). Lanzado por el se-

22) Entre los guitarreros, "Pagode em Brasília" (Teddy Vieira y Lourival dos Santos), lanzada en 1960, por el sello Sertanejo, marca el surgimiento del ritmo del pagode.

llo Sertanejo de la Chantecler. En *Rei do Gado* prevalece una miscelánea de géneros, siendo una parte envuelta por la música sertaneja y la otra mezclándose con la música latino-americana.

Pista	Composición	Ritmo	Lanzamiento en 78 rpm
1	Alma de Boêmio	tango	1960
2	Borboleta de Asfalto	canção rancheira	1960
3	Punhal da Falsidade	tango	1960
4	Amigo Sincero	canção rancheira	-
5	Teus Beijos	tango	-
6	Despedida	balada	1961
7	Tormento	tango	1960
8	Nove e Nove	pagode	1961
9	Rei do Gado	moda de viola	1958
10	Urutú Cruzeiro	lundú	1957
11	Minas Gerais	pagode	1961
12	Carteiro	cateretê	1961
13	Pagode en Brasília	pagode	1960
14	Maria Ciumenta	rancheira	-

En verdad, este LP es una remontaje del que ya había sido lanzado en 78 rpm, excepto por tres músicas que eran grabaciones inéditas. De un total de 14 pistas, conforme a la designación de la cubierta se encuentran: 4 tangos, 3 rancheras²³, 1 balada; 1 cateretê, 1 lundú, 1 moda-de-viola, 3 pagodes. Nótese que además de la música mexicana, marcada por rancheras, aún constan en el repertorio cuatro tangos, que sería otro género presente en el segmento sertanejo, asociado al timbre del acordeón, siempre matizando los arreglos.

Para hacer justicia a la diversidad del repertorio, así como mostrar cuanto el segmento estaba diluido por tantos ritmos distintos, la imagen de la cubierta de ese LP muestra a Tião Carreiro e Pardiniho vistiendo una indumentaria bastante más próxima a un vaqueiro del sur que propiamente a un personaje rural del interior paulista. Siendo así, a pesar de que la dupla se presenta como representante de la cultura caipira, el repertorio muestra claramente que el mercado fonográfico ya no se concentraba en la región centro-sur, de acuerdo a lo que puntualizó Baccharin anteriormente.

Vale precisar que, a pesar del eclético repertorio, es la pista nueve,

23) "Maria ciumenta" - lanzada por la dupla Hermanos Souza y Caçula en 1957, pero, consta solamente la autoría de Bolinha.

la moda de viola "Rei do gado" (Teddy vieira), la que da nombre al disco, y no una ranchera o cualquiera de los pagodes. En este primer LP, lo que se ve es una tentativa de equilibrar el repertorio medio a medio, tendencia que se manifestará en los discos de otras duplas, pero solamente mientras el gusto por la música de vertiente caipira represente una parte del mercado que valga la pena ser reconocida. Tião Carreiro y Pardiniho se inclinarán por la música de viola después del reconocimiento del ritmo del pagode, pero no todas duplas que empezaron tocando cururu seguirán la misma dirección.

Los amantes de la ranchera

El mejor ejemplo de lo que estaba aconteciendo en el mercado delante de la "gran apertura" fue lo que pasó con la dupla Pedro Bento y Zé da Estrada. El primer LP de esa dupla fue grabado en el año 1957 por la Continental, y está compuesto por una folia de reis²⁴, "Santos Reis" (Pedro Bento y Paulo Victor), y por el tango "Teu Romance" (Zé da Estrada, Pedro Bento y Braz Hernandez). A juzgar por los ritmos, el contraste estético entre las dos pistas no deja dudas en cuanto a los polos que ocupaban cada lado del disco, estampando musicalmente lo que estaba sucediendo en el interior del segmento.

Dos años después, la fórmula más o menos se repetía. La dupla lanza a través de la misma grabadora el segundo disco con las músicas "Taça de Dor" (Benedito Sevierio y Nízio) y "Seresteiro da Lua" (Zé da Estrada, Pedro Bento y Cafezinho). Como ya era de esperar, la producción del disco precisaba tomar cuidado de incluir ritmos diferentes, evitando que el disco pudiese sonar monótono. Para entender mejor la cuestión, la declaración de Zé da Estrada, muestra el comentario del técnico del son Alberto Calçada:

Um dia, o Calçada falou para o Pedro Bento que o ritmo da música "Seresteiro da Lua" era valseado e "Taça da dor", também, e que no ficava bem duas músicas com o mesmo estilo, no mesmo disco. Pedro Concordou e pediu para colocar "Taça da Dor" como canção ranchera e, assim, nasceram as músicas Rancheiras. (ZÉ DA ESTRADA, 2013, p. 56)

Interesante de observar que la casi desapercibida redundancia rítmica del disco fue uno de los factores que culminó con la elección de la canción ranchera por Pedro Bento. Aunque las palabras de Zé da Es-

24) Se supone que quieren decir que el ritmo "folia de reis" está inspirado en el grupo de folia de reis, cuya música tiene connotación religiosa y con algunas particularidades en la manera de arreglar las voces.

trada sobre el gesto de su compañero transparentan que la elección del ritmo se dio espontáneamente, casi aleatoriamente, la semejanza rítmica entre el valseado y la canción ranchera ya había sido percibida por estos músicos (y por los directores artísticos de las grabadoras).

Para Baccarin (2015), el éxito de este género en el segmento se debe exactamente a esa semejanza del ritmo. Segundo su opinión, la diferencia entre ambos estaría en el timbre de las trompetas de los mariachis, mientras que el valseado sertanejo mantenía como base el acompañamiento clásico con viola y guitarra. En otras palabras, sacando las trompetas del arreglo, una ranchera se torna un valseado, aunque se sepa que un género no se caracteriza solamente por el ritmo.

En este momento en que está aumentando el número de grabaciones de los ritmos mexicanos, es necesario subrayar que un año antes de la referida ranchera "Taça da dor", la dupla Sulino y Marroeiro, que encarnaba el perfil y el repertorio de una dupla caipira, también se lanzaba a la música mexicana con otra ranchera "Sete Léguas" (Graciela Olmos - versión de Sulino) y el corrido "Trem de Goiás (Palmeira e Biá).

Aunque ya hubiesen grabado el corrido "Destino sofredor" (Sulino y Zé Fortuna) en la RCA Victor, en 1957, el hecho es que en el elenco montado por Palmeira en la Chantecler, esta dupla dejaría de grabar estrictamente los géneros de la cultura caipira. Así, "Cuatro Caminos"²⁵ (José Alfredo Jiménez), suceso de Miguel Aceves Mejía, cantautor que ya despuntaba como ícono de las comedias rancheras en todo el país, se sumaría "Sete Leguas", dos rancheras grabadas por Sulino y Marroeiro.

Tal vez por este motivo, el suceso de "Quatro Caminhos", con Sulino e Marroeiro, haya sido recordada por Baccarin (2016) como una de las rancheras importantes para levantar el género en este final de década. En todo caso, no se puede dejar de percibir que uno de los autores de la ranchera "Pecado Sublime", Zé Fortuna, ya era compañero de Sulino en el corrido "Destino Sofredor". Dicho de otra forma, son tres compositores que se dedicaron a componer música mexicana.

Retornando a Zé da Estrada, su entrevista a Romildo Sant'Anna (2000) se torna una voz que contribuye para tener mayor comprensión del contexto polifónico de la década de 1950, frente a la atracción ejercida por la música mexicana sobre las duplas caipiras:

Em 1958, foi na época que nós tivemos que disputá vendage de disco. Tivemos que partir pra outros ritmos. A gravadora queria que nós gravasse bolero, ranchera, guarânia, maxixe, tango, corrido... Aonde estava o su-

25) "Quatro Caminhos" (José Alfredo Jiménez - versión de Sulino y Fernandes), fue lanzada por el sello Sertanejo en mayo de 1959.

cesso tremendo Miguel Aceves Mejía, que era o intérprete más fabuloso daquela época. Todo mundo imitava para tentá fazê sucesso. De modos que nós, por ordem da gravadora, partimo copiando o estilo, disputano vendage de disco com as música ranchera (ZÉ DA ESTRADA citado por SANT'ANNA, 2000, p.358).

Al parecer, por imposición de la grabadora, Pedro Bento y Zé da Estrada, al comienzo de su carrera, necesitaron adecuarse a los géneros mexicanos que estaban en boga en aquel final de la década de 1950. Y, en rigor, serán varias duplas amantes de las rancheras: Tibagi y Miltoninho, Belmonte y Amaraí, Mensagem y Mexicano, Caçula y Marinheiro, Irmãs Souza, etc., cada cual "optaría" a su manera por los caminos abiertos a través de la ranchera.

Después del primer LP "Pedro Bento y Zé da Estrada e suas rancheiras" (1960), adoptarían al año siguiente el slogan de "Os amantes da ranchera", que fue estampado en la cubierta del LP homónimo. La adopción de la música mexicana como paradigma para sus carreras, sería bastante duradera, al punto de romper prácticamente con el repertorio anterior vuelto a la música de viola. Fue incluso con ese slogan, como la dupla se proyectó y hasta hoy es identificada en medio sertanejo.

Además de elegir algunas rancheras para sus discos, Pedro Bento y Zé da Estrada adoptaron el traje de mariachis para las cubiertas de sus LPs y también para los shows. En palabras de Zé da Estrada, las peculiaridades del momento en que van a construir sus personajes mexicanizados:

Como as canções rancheiras e os boleros estavam fazendo muito sucesso, Pedro Bento entendeu que, para interpretação desses ritmos, havia a necessidade de uma indumentária que fosse diferente daquela que, geralmente, era utilizada pelos cantadores sertanejos, isto é, no pegava bem cantar bolero, tango o canção rancheira usando um chapéu de palha, por exemplo. Na época, o cantor mexicano, Miguel Aceves Mejía esteve no Brasil e o Pedro Bento gostou demais da indumentária que ele usava em seu shows. Daí, ele resolveu adotar aquela roupa nos shows do conjunto. Para tanto, comprou um LP de Miguel, que possuía na capa, fotos do artista, vestindo a roupa e levou até um alfaiate que confeccionou três conjuntos da roupa desejada. Entretanto, ficaram faltando os chapéus, que foram confeccionados pelo Pedro e o Celinho. Quando de um show na cidade de Brotas, compraram doze chapéus de palha e, a partir deles, fizeram três chapéus mexicanos. Assim, aqueles doze chapéus foram recortados, remontados, forrados com veludo e transformados nos primeiros chapéus mexicanos "made in Brasil". O traje caiu no gosto dos fãs e, a partir daí, o sucesso só aumentou. (2013, p. 68)



Figura: De izquierda a derecha (Celinho, Ramón Pérez, (?), Pedro Bento e Zé da Estrada)
Fuente: www.pedrobentoezedaestrada.com.br

A partir de esta detallada descripción de como produjeron los primeros trajes de mariachi, se nota nuevamente la citación de aquel que alcanzó mayor prestigio en el medio sertanejo con la ranchera -- Miguel Aceves Mejía. Sobre este cantautor, se puede decir que, desde la década de 1940 su imagen fue alcanzando proyección internacional, a causa de las decenas de películas rancheras que realizó con el papel de charro cantor, exhibidas también en Brasil.

Al final, su voz formaba parte inclusive de quermeses en ciudades muy pequeñas del interior. "Cielito lindo" (Quirino Mendoza e Cortés), fue una de las rancheras comúnmente dedicadas entre los (as) solteros(ras) que buscaban algún(a) pretendiente. Y entre este público cautivado por Aceves Mejía, también figuran gran parte de las duplas sertanejas, cuyo repertorio de rancheras buscaba acompañar de cerca a través de sus propias grabaciones.

Además de la popularidad conquistada por la proyección de su imagen en las pantallas de los cines, sus falsetes crearían una distinción entre los cantores. Cantar en registros agudos no representaba una novedad en la música sertaneja, puesto que muchas duplas contaban más como tenores que barítonos, por ejemplo Tónico y Tinoco. Pero hacer uso del falsete siguiendo el estilo de Mejía, que abusaba de este recurso, fue una innovación introducida por algunos cantores. Miltinho Ro-



Figura: Miguel Aceves Mejía, Pedro Bento, Sulino, Osvaldi Audi (Radio 9 de julho)
Fuente: www.pedrobentoezedastrada.com.br

drigues fue uno de los que se esmeraba en emular su técnica vocal, uno de los pocos que conseguía imitarlo. La grabación de "La Malagueña" (Elpídio Ramirez y Pedro Galindo)²⁶ es un claro reflejo de cómo su técnica y su estilo influenció a los músicos de las referidas duplas.

A su vez, el reconocimiento de determinado cantor implica considerar que su éxito puede ser compartido por los compositores, puesto que son suyas las canciones. José Alfredo Jiménez y Cuco Sánchez, especialmente el primero, fueron dos de los compositores cuyas rancheras fueron grabadas en el Brasil. Sería difícil precisar en qué medida sus composiciones influenciaron a los compositores brasileños que incorporaron sus rancheras.

Si la música paraguaya alcanzó primacía antes de la música mexicana, dado el intenso tránsito de músicos de un país a otro, el guiño hacia la música mexicana ocurriría siguiendo la producción cinematográfica de su país. Eso acontece cuando las Películas Mexicanas S.A (Pelmex)²⁷ empezaron a distribuirse sistemáticamente por toda América Latina. Según Tónico Amâncio (2014), la Pelmex fue creada por el gobierno mexicano para atender la demanda interna de los productores

26) LP Tibagi e Miltinho, Volume 5, Chantecler (1962).

27) Para Enrique Sánchez Oliveira, "la poderosa Pelmex, destinada a la distribución internacional, llega a ser una de las principales distribuidoras de América Latina, compitiendo con las majors estadounidenses" (2003, p.190).

nacionales, cuya producción había aumentado exponencialmente. Esta distribuidora instalaría su filial en Brasil en 1947, y como en los demás países, distribuiría las películas enviadas por la matriz.

Seu circuito vai se dispersar pelas principais praças cinematográficas do país, mantendo no Rio de Janeiro uma sala especializada, famosa por sua arquitetura singular, o cine Azteca, no Catete, que existiu entre 1961 e 1973. Somente na crise mexicana dos anos 1990 o México fecha a distribuidora (2014, p.1).

Para Baccharin (2015), la distribución de los filmes producidos por la Pelmex fueron determinantes para que la ranchera influenciase todo el segmento sertanejo, y fuese incorporada al repertorio de diversas duplas. En la función de director artístico, para mantenerse sintonizado con los lanzamientos fonográficos de la Pelmex, Baccharin mantenía contacto directo con sus asistentes - Teddy Vieira e Paulo Queiroz - que realizaban consultas discográficas, sobretodo de la RCA Victor, la cual lanzaba los discos de Aceves Mejía. Su estrategia era encontrar canciones que pudiesen ser aprovechadas por alguna dupla. Además de eso, acompañaba el desempeño de los principales cantores del medio a partir de la radio y también actualizándose en los suplementos de la revista *Long Playing*.

Otra estrategia de Baccharin para mantenerse atento, pero fuera de su expediente de trabajo, era mezclar entretenimiento con pesquisa musical: semanalmente, a lo largo de la década de 1960, recorría los cines paulistas detrás de las películas distribuidas por la Pelmex. Dentro de las empresas que exhibían películas regularmente, él destacó el cine Broadway. Así, enterado acerca de la producción mediática mexicana, Baccharin (2015) encontraba formas de dialogar con las duplas que llegaban con uno u otro proyecto discográfico para ser evaluado. Según sus palabras, después del primer filtro realizado por los otros funcionarios, normalmente su procedimiento sería participar, y sugerir -si era necesario- alteraciones en el repertorio, hasta llegar a la selección definitiva de lo que sería grabado.

Aún cuando no es posible profundizar en el asunto, la distribución de las comedias rancheras por la Pelmex aumentaron la circulación de la música mexicana, sobretodo de las rancheras, lo que en parte explicaría el éxito de Aceves Mejía entre las duplas sertanejas. Algunos aspectos del proceso corroboran esta interpretación, pues la apropiación sistemática de la música mexicana en el segmento sertanejo no ocurre instantáneamente.

Vale notar que en la década de 1940, los corridos pasaron prácticamente desapercibidos por las duplas caipiras y los compositores, sin despertar de inmediato el interés por expandir el campo musical del universo rural. Además de esto, la presencia de los géneros de matriz caipiras eran predominantes en el mercado sertanejo. Tal vez por esto se constata un reducido número de corridos, así como de artistas que se dedicaron a grabarlo.

La pequeña lista de los que gravaron corridos está formada por los siguientes nombres: Luiz Alvarez, Marino Gouveia, Xandica y Xandoca, Alvarenga y Ranchinho y las Hermanas Castro. Algunas particularidades envuelven estos registros iniciales, empezando por los dos primeros nombres citados. Luiz Alvarez fue un cantor español que lanzó en Brasil, en 1941, dos corridos: "Caray con el amor" y "El vacilón", en coautoría con Ariovaldo Pires. Conocido como Capitão Furtado, Ariovaldo Pires sería también el creador de la versión de otro corrido grabado en esta década - "Rancho Alegre" (1943), de Felipe Bermejo, grabado por la dupla Xandica e Xandoca, con la participación de otro cantor fuera del metiê sertanejo, Marino Gouveia.

A partir de esta abreviada muestra de corridos de la década de 1940, cabe destacar "Beijinho doce", del compositor Nhô Pai, grabada en la Continental, en 1945, por las Irmãs Castro, dupla que ya había registrado otros dos en el año anterior. Sería necesario realizar un análisis en profundidad sobre la manera como los géneros mexicanos fueron apropiados por los músicos sertanejos. En líneas generales, se percibe que hay una preocupación en caracterizar el género con arreglos similares a la versión original, lo que no siempre quiere decir que hay una preocupación en imprimir todas las características del género. "Beijinho doce", a grandes rasgos, podría ser un vals o valseado, pero se presenta en el sello del disco como corrido.

En cuanto a las rancheras, éstas solamente van a aparecer en la década siguiente, elevando el número de registros de la música mexicana, pero, cuantitativamente su producción debe ser relativizada delante de las dimensiones del segmento sertanejo. Difícil precisar el momento exacto en que hubo un aumento en el número de rancheras (y corridos) grabados. Aún cuando se puede tener una estimación del número de 78 rpm que fueron lanzados, sería imprescindible saber sobre la repercusión de estas músicas entre las duplas.

En un momento dado, la insurgencia de la ranchera con capacidad de ejercer fuerte atracción sobre los músicos, produce un realineamiento de sus preferencias musicales que serían grabadas desde entonces. Pedro Bento e Zé da Estrada, junto con otras duplas ya citadas,

serían responsables por la diseminación de la ranchera en el segmento sertanejo. En la década de 1970, con la dupla Millonario y José Rico, "Estrada da Vida", representaría otro fase de la ranchera en Brasil.

Consideraciones finales

Aunque hayan entrado en la música sertaneja más o menos en la misma época, la música paraguaya, tuvo primacía respecto a la música mexicana en Brasil. A lo largo de la década de 1940 su influencia fue bastante sentida por medio de la guarania, pero también a causa de la influencia de la moda campeira y del rasqueado. El éxito de Cascatinha y Inhana con la guarania "Índia", en 1952, marca este ciclo hasta el lanzamiento de "Boneca Cobiçada" en 1956, bolero que representó el deseo de Palmeira de ampliar la apertura del segmento sertanejo.

Es importante señalar que si "Boneca Cobiçada" hubiese sido grabada como guarania, seguramente no tendría la misma repercusión que en ritmo de bolero, cuyo éxito discográfico abrió el mercado para sucesivas experiencias con otros ritmos. En el ámbito de la tradición de los géneros de matriz caipira, el lanzamiento del pagode de viola acompañando esta línea que valoriza la innovación del segmento, incorporando géneros externos a la música sertaneja. En el caso del pagode, el elemento rítmico es el que fue potencializado. A lo que se suma la guitarra trayendo un ritmo derivado de la rumba, segundo el maestro Itapuã (2013), bastante sintomático de este período.

Impresiona que las interrelaciones culturales de la música latinoamericana con el segmento sertanejo atravesase décadas y que en relación a su interface mexicana aún permanezca poco estudiada. Se sabe que la ranchera, y después el corrido, desempeñaron un papel crucial en este proceso, así como la sonoridad de los mariachis se tornó la principal referencia de los arreglos. En otras palabras, sobretudo la trompeta se proyectó como instrumento solista, ocupando la misma posición del harpa paraguaya, en caso de las guaranias, o del acordeón en el tango argentino.

Pero tratándose de canciones, es necesario incorporar la temática impresa en los textos que compone los boleros, rancheras, corridos y huapangos. Siendo así, la influencia de Miguel Aceves Mejía, entre otros cantores, tal vez sea la parte más fácil de percibir entre las duplas sertanejas. Pero la apertura estético-musical, implica también considerar que las diversas versiones en portugués de temas de José Alfredo Jiménez, por ejemplo, pueden haber influenciado directamente las composiciones de autores brasileños. Lo mismo se puede decir en relación a las comedias rancheras y la música sertaneja.

Referências

2. ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
3. AMANCIO, Tunico. Águia, serpente, cactus: Pel mex e os nacionalismos no cinema. Disponível em <<http://www.socine.org.br/anais/2014/interna.asp?cod=12>>
4. ARIAS, Luis Omar Montoya. *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*. (Doutorado em Música), Mérida, Yucantán, México. 2014
5. BRITO, Diogo de Souza. *Negociações de un sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo*. Uberlândia: Edufu, 2010.
6. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidad*. São Paulo: Edusp, 1998.
7. CANDIDO, Antônio. *Os parceiros do rio bonito*. São Paulo: Editora 34, 2003.
8. DIAS, Saulo S. A. *O processo de escolarização da viola: novos violeiros (in)ventano moda e identidades*. São Paulo: Humanitas/ Fapesp, 2012.
9. GARCIA, Oscar N. Safuan. *A verdadeira historia da música sertaneja*. Ed. do autor, 2004.
10. GONZÁLEZ, Juan Pablo & ROLLE, Claudio. *História social da música popular no Chile: de 1890 a 1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile e Casa de las Américas, 2005.
11. HIGA, Evandro Rodrigues. *Polca Paraguuaia, Guarânia e Chamamé - Estudos sobre tres gêneros musicais em Campo Grande - MS. 01*. Ed. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2010.
12. _____. *Para hacer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas 1940/50*. 634p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2013.
13. IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. *Disco en São Paulo*, Damiano COZZELLA (Org.), São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/ Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980
14. JACBY, Herbert. *Revista Long Playing*, n.22, ano IV, São Paulo: Editora H Jacby, 1960, p.109.
15. _____. *Revista Long Playing*, n.21, ano IV, São Paulo: Editora H. Jacby, 1959, p.104.
16. _____. *Revista Long Playing*, n.17, ano III, São Paulo: Editora H. Jacby, 1959, p.88.

17. KOSHIBA, Camila Gonçalves. *Música em 78 rotações: "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
18. LEME, Joel Antunes (Pedro Bento). *Histórias e sucesso de Pedro Bento e Zé da Estrada*. São Paulo: Editora Nova Consciência, 2013.
19. MAIA, Guilherme e RAVAZZANO, Lucas. *O cinema musical na América Latina: uma cartografia*. Revista *significação*. Dossiê: Estudos sobre o cinema latino-americano. 2015, v.42, n.44, p. 212 - 231.
20. MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAES, Fernando Antônio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Lilia Moritz. *História da vida Privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, (vol. 4).
21. OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim fue pra ciudad ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.
22. OLIVEIRA, Enrique Sánchez. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890 - 1977)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.
23. ORTIZ, Renato. *A moderna tradición brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
24. SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília: Ed. Unimar, 2000.
25. SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo AZEVEDO, M. A. *Discografia Brasileira 78rpm (1902- 1964)*. 5 vol. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. Disponível em Fundação Joaquim Nabuco <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em dez 2011.
26. ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Música Sertaneja em Uberlândia na Década de 1990*. In *Revista Artcultura*, Uberlândia, n° 9, jul-dez, 2004.
27. VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria fonográfica nas décadas de 80 e 90*. 335 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, novembro de 2002.
28. _____. *Chantecler: uma grabadora popular paulista*. In: *Revistausp*, n.87, p.74-85, São Paulo, 2010.
29. VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. São Paulo: Edusp, 2013.
30. ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música*. 248 p. Tese (Doutorado em

sociologia), Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

31. _____. *(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja*. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponible en: <<http://www.unicamp.br>>. Acceso en: 1 mai. 2008.

Sites consultados

1. <http://www.recantocaipira.com.br>> Acceso en: mar. 2015.
2. <http://www.memoriamusical.com.br>> Acceso en: mar. 2016
3. <http://www.violanatela.wordpress.com>> Acceso en: jun. 2015.
4. <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>> Acceso en: jan. de 2016
5. http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_82/docs/El_cine_mexicano_de_la_edad_de_oro.pdf> Acceso en: abr. de 2016.
6. <http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-b.pl>> Acceso en: abr. de 2016
7. <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103432/106905>> Acceso en mar de 2016.

Entrevistas

1. BACCARIN, Braz Biaggio. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias. São Paulo, 2 de may. 2013; 22 set. 2014; 02 de may. 2015; abr. de 2016.
2. FERRAREZI, Ozório (maestro Itapuã). Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias. Santa Carmen - MT. 27 a 29 set 2013.
3. MARTINEZ, Evêncio Hana. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias. Atibaia, 15 nov. 2015.

Discografía

1. ALMEIDA, Roque José de & ALICE, M. Violeiro Cabeludo. Intépretes: Vieira e Vieirinha. *Garça Branca*. São Paulo: Chantecler, 1966. 1 LP
2. ALVAREZ, Luiz & PIRES, Ariovaldo. *Caray con el amor*. Intérprete: Luiz Alvarez. São Paulo: Victor, 1941. 78 rpm
3. _____. *El vacilón*. Intérprete: Luiz Alvarez. São Paulo: Victor, 1941. 78 rpm
4. BENTO, Pedro & VICTOR, Paulo. *Santos Reis*. Intépretes: Pedro Bento e Zé da Estrada. São Paulo: Continental, 1957. 78 rpm
5. _____. & ESTRADA, Zé da. *Pedro Bento e Zé da Estrada e suas rancheiras*. São Paulo: Chantecler, 1966. 1 LP
6. BERMEJO, Felipe. *Rancho Alegre* (versión de Ariovaldo Pires).

- Intérpretes: Xandica e Xandoca y Marino Gouveira. São Paulo: Columbia, 1943. 78 rpm
7. _____. *Rancho Alegre* (versión de Ariovaldo Pires). Intérpretes: Nenete y Dorinho. São Paulo: RCA Victor, 1958. 78 rpm
 8. _____. *Rancho Alegre* (versión de Ariovaldo Pires). Intérpretes: Nenete e Dorinho. *Nenete e Dorinho, volume 1*. São Paulo: RCA Victor, 1959. 1 LP
 9. BIÁ & BOLINHA. *Boneca Cobiçada*. Intérpretes: Palmeira y Biá. São Paulo: RCA Victor 1956. 78 rpm
 10. BORDON, Luis. LP *A harpa e a cristandade*. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 LP
 11. _____. *Harpa en Hi-Fi*. São Paulo: Chantecler, 1959. 1 LP
 12. CARREIRO, Tião & PARDINHO. *Rei do Gado*. São Paulo: Sertanejo / Chantecler, 1961. 1 LP
 13. ESTRADA, Zé da & BENTO, Pedro & HERNANDES, Braz. *Teu Romance*. Intérpretes: Pedro Bento e Zé da Estrada. São Paulo: Continental, 1957. 78 rpm
 14. _____. & CAFEZINHO. *Seresteiro da Lua*. Intérpretes: Pedro Bento e Zé da Estrada. São Paulo: Continental, 1959. 78 rpm
 15. FORTUNA, Zé & PITANGUEIRA. *Pecado Sublime*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Recife: Mocambo, 1957, 78 rpm.
 16. JIMÉNEZ, José Alfredo. *Quatro Caminhos* (versión de Sulino y Fernandes). Intérpretes: Sulino e Marroeiro. São Paulo: Sertanejo, 1959. 78 rpm
 17. OLMOS, Graciela. *Sete Léguas*. Intérpretes: Sulino y Marroeiro. São Paulo: Sertanejo/Chantecler, 1958. 78 rpm
 18. NENETE & DORINHO. *Nenete e Dorinho, volume 1*. São Paulo: RCA Victor, 1959. 1 LP
 19. _____. & ORLANDO, Guilherme. *Caminho da Amargura*. Intérpretes: Nenete e Dorinho. São Paulo: Chantecler, 1957. 78 rpm
 20. _____. & PALMEIRA. *Você*. Intérpretes: Nenete e Dorinho (1957). São Paulo: RCA Victor, 1957. 78 rpm
 21. PAI, Nhô. *Beijinho doce*. Intérpretes: Irmãs Castro. São Paulo: Continental, 1945. 78 rpm
 22. PALMEIRA & BIÁ. *Trem de Goiás*. Intérpretes: Sulino e Marroeiro. São Paulo: Sertanejo, 1959. rpm
 23. _____. *Boneca Cobiçada*. Intérpretes: Palmeira y Biá. São Paulo: RCA Victor, 1958. 1 LP
 24. RAMIREZ, Elpídio & GALINDO, Pedro. La Malagueña. Intérpretes: Tibagi y Miltinho Rodrigues. *Tibagi e Miltinho, volume 5*. São Paulo: Chantecler, 1962. 1 LP

25. SEVIERO, Benedito & NÍZIO. *Taça de Dor*. Intérpretes: Pedro Bento e Zé da Estrada. São Paulo: Continental, 1959. 78 rpm
26. SULINO & ZÉ FORTUNA. *Destino Sofredor*. Interpretes: Sulino e Marroeiro. São Paulo: RCA Victor, 1957. 78 rpm
27. TEIXEIRINHA. *Coração de Luto*. Interprete: Teixeira. São Paulo: Sertanejo, 1960. 78 rpm
28. VIEIRA, Teddy & SANTOS, Lourival dos. *Pagode em Brasília*. Intérpretes: Tião Carreiro Y Pardino. São Paulo: Sertanejo, 1960. 78 rpm.
29. VIEIRA, Teddy & PALMEIRA. *Você*. Intérpretes: Nenete e Dorinho. São Paulo: RCA Victor, 1957. 78 rpm.

I.3 Os "Amantes da Rancheira"

Um estudo sobre o nomadismo da canção mexicana *norteña* para a *sertaneja*.¹

Heloísa de A. Duarte Valente
Aparecido Donizeti Rodrigues

Saudade no sertão...

No dia 5 de junho de 2017, a imprensa publicava nota de falecimento do cantor sertanejo Waldomiro de Oliveira, o Zé da Estrada, aos 88 anos, após dias internado em um hospital, em São José do Rio Preto. O velório, em Riolândia, interior de São Paulo, terra natal do músico recebeu uma legião de fãs e amigos do gênero musical sertanejo. Cantores mais jovens que foram prestar a última homenagem ao artista manifestaram-se de diversas formas: Tiago, que forma a dupla com Hugo, sertanejos da nova geração, expressou seu "carinho e admiração pela marca que deixou no meio musical sertanejo". Para ele, Pedro Bento e Zé da Estrada construíram uma história na música sertaneja. Tiago conheceu o artista "ouvindo e assistindo a dupla, influenciado pelo gosto do meu pai, que também foi um fã incondicional da dupla"².

Assim se desfazia, pela morte, uma longeva dupla de artistas filia-dos à música sertaneja. Com gravações, shows, participações no circo e no cinema, a dupla se consagrou ao incorporar elementos da *canción ranchera* mexicana em seu repertório - logo alcunhados de *Os Amantes da Rancheira*. Uma parceria profissional ininterrupta, que se estende por mais de 55 anos e que se acaba devido ao falecimento, é fato que vem se tornando pouco comum. Em se tratando de artistas, mais que um pacto entre as partes, tal longevidade da atividade está relacionada à existência de um público de ouvintes, que se identificam com o gênero ao qual músicos se afiliam, as condições de recepção e consumo; ao ideário de uma época e, inevitavelmente, as condições tecnológicas da mediatização do som: "a história da mediação tecnológica do som é também a história da modificação dos hábitos de prática, produção e audição musical ocorrida ao longo do século XX", afirma o musicólogo Juan Pablo González (2000, p.11). Através da escuta das

- 1) Os autores agradecem às importantes informações prestadas por Saulo Alves.
- 2) Maiores detalhes em *Morre Zé da Estrada, dupla de Pedro Bento*. G1, São José do Rio Preto. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/musica/noticia/morre-ze-da-estrada-dupla-de-pedro-bento.ghtml>.

canções, particularmente a “canção das mídias” (VALENTE, 2003)³ é possível conhecer a história, a cultura de um determinado grupo social, pelos seus elementos (também musicais), mesmo aqueles mais discretos. Tais canções, não raro, são de natureza “nômade”⁴ e se fixam como memória através de um processo de territorialização (PELINSKI, 1995)⁵.

Nesse sentido, há de se frisar o papel relevante papel das mídias na promoção de mudanças na vida social e, conseqüentemente, nos hábitos de escuta. O rádio em ondas curtas, o disco e o cinema foram essenciais para a consolidação dos gêneros musicais, nas primeiras décadas do século XX. Graças a eles, gêneros musicais e obras se fixaram, agregando elementos estéticos, que acabaram por se incorporar à paisagem sonora e aos padrões de gosto. Anos mais tarde, verifica-se a conquista da alta-fidelidade acústica, a popularização dos aparelhos de som nos lares e em locais públicos. A relação deste ambiente com a consolidação de alguns gêneros musicais não será fortuita, de maneira alguma...

Este texto pretende analisar o processo de movência⁶ (ZUMTHOR, 1997) e territorialização (PELINSKI, 1995) da canção rancheira mexicana na paisagem sonora brasileira assimilada como versão nômade da canção sertaneja brasileira. Nesse processo, o protagonismo da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, é inquestionável, tendo deixado marcas permanentes. É o que pretendemos demonstrar, nas páginas que se guem.

Perambulando... Nota rápida: sobre caipira, “de raiz” e sertanejo

Ao pesquisar sobre uma duplas sertanejas que trouxeram para o Brasil a cultura musical mexicana, entendemos ser necessário esclarecer as diferenças fundamentais entre os qualificativos “caipira” e “sertanejo”. Por se

-
- 3) Por *canção das mídias* entenda-se a “canção inserida numa gama de variedades que tem, como traço comum, o fato de ter nascido no âmbito das mídias ou, caso seja anterior ao advento do disco, sua versão gravada tenha-se tornado modelar; ainda, a canção que, oriunda de outro contexto, tenha-se adaptado aos padrões concebidos para o disco (duração, pouca variação de intensidade e andamento, instrumentação etc.) (VALENTE, 2003).
 - 4) Nomadismo, de acordo com Zumthor, é o mecanismo que permite ao signo poético ir-se transformando, intrinsecamente, de maneira a manter-se como memória (1997), conservando-se, dessa maneira, na paisagem sonora (VALENTE, 2003).
 - 5) De acordo com Pelinski, este processo se dá quando, tendo fixado raízes em determinado espaço-tempo, a obra transpõe-se para outras culturas, de acordo com as feições locais.
 - 6) De acordo com Zumthor (2014), trata-se da propriedade que os textos poéticos de natureza oral possuem, permitindo-os a se ressignificarem, transmutando-se em novas versões nômades.

dirigirem a um público com muitas características em comum, não raro são interpretados como sinônimos.

Antes de prosseguir, cabe fazer uma rápida distinção entre algumas palavras de acepções múltiplas e que, por essa razão, podem implicar em contradições referentes as acepções dos adjetivos "caipira", "de raiz" e "sertanejo". Tomamos como base o estudo da socióloga Elizete Santos (2005) sobre discursos sobre autenticidades no panorama da música caipira e sertaneja, a socióloga se baseia nos textos de João Luís Ferrete (1985), Rosa Nepomuceno (1999) e Romildo Sant'Anna (2000) para apresentar as acepções particulares de cada termo e sua pertinência ao tema em questão.

Para Romildo Sant'Anna a música "de raiz" "remonta a tempos imemorais e a-históricos e se revela através da criatividade e espontaneidade do caipira". Dessa forma, é expressão cultural de "longa procedência", herdeira da literatura popular da Europa Medieval (SANTOS, 2005, p.22). "Nesta perspectiva, o modo de cantar e narrar os fatos cotidianos tal como visto nas regiões rurais do Centro-Oeste, Sul e Sudeste brasileiros têm uma origem histórica com os trovadores medievais" (SANTOS, 2005, p.29).

Em meados do século XX, tal herança estaria se perdendo, pois, ao abdicar das "raízes", "(...) deixa-se também de valorizar o que é 'verdadeira' ou 'genuinamente' nacional, originado quando da chegada dos portugueses ao Brasil e sua mestiçagem com negros e índios", afirma Sant'Anna. Ao mencionar isso, o autor faz referência, sobretudo, à apropriação, por parte das duplas sertanejas modernas, dos ritmos e da instrumentação com influência do *country* estadunidense, alheio à natureza da música caipira: "rural, bucólico, romântico, rude e místico", como a define a jornalista Rosa Nepomuceno (apud SANTOS, 2005, p. 25). É esse o universo sobre o qual se assenta a cultura caipira com "os pés no presente e os olhos no passado" (SANT'ANNA apud SANTOS, 2005, p.29).

O *caipirismo* é, pois, um modo de vida que caracteriza uma população que habita áreas rurais do Sudeste, Sul e Centro-Oeste do Brasil e que compartilha os elementos "nativos" e antigos, que se fazem presentes nas festividades e ritos, tal é o caso dos cânticos das Folias de Reis, das Festas do Divino e das festas de São Gonçalo (SANT'ANNA, apud SANTOS, 2005, p. 32-33). O deslocamento dos partícipes de tais práticas musicais implicaria, pois, em sua descaracterização.

A música denominada caipira perderia o seu vigor, afirma o jornalista José Hamilton Ribeiro, autor de importante obra sobre o tema: "O desaparecimento do universo da música caipira tem a ver, também e

principalmente, com a transformação das circunstâncias que fizeram seu apogeu, de 1920 a 1970. O Brasil daquele período era essencialmente agrícola" (RIBEIRO, 2006, p. 247). Com a migração da população rural para as cidades grandes - consequência da implantação das máquinas na lavoura - os consumidores do gênero passariam a ouvir a variante, a música "sertaneja". O rádio seria um importante meio de difusão dessa música, uma vez que constituirá a maneira segundo a qual o camponês - não raro, desenraizado - recordará de sua vida deixada para trás. É, pois, o tempo em que ganha força a música "sertaneja". E como se configura esse gênero?

Inicialmente, há de se frisar uma distinção de natureza geográfica: como mencionamos, a música caipira é aquela praticada nas regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste, enquanto que a música sertaneja é a praticada no Nordeste brasileiro. Sobre isso, adverte Elizete Santos, tomando as palavras do pesquisador João Luiz Ferrete (1985):

A substituição da nomenclatura música sertaneja por nordestina para identificar a produção musical do Nordeste é considerada por ele um erro e motivo de confusão entre pesquisadores. Além das diferenças geográficas, características atribuídas à formação cultural da região também marcariam os dois gêneros, assim como a distinção entre os instrumentos principais atribuídos a cada um deles: a viola caipira e a viola sertaneja (SANTOS, 2005, p. 34-35)

A música sertaneja surge, nesta nova acepção, num outro contexto: diretamente ligada à vida urbana, será uma "'imitação' da vida rural nas grandes cidades cujo objetivo seria satisfazer as necessidades de lazer e diversão de um novo público: trabalhadores rurais, seus filhos e netos migrantes" (SANTOS, 2005, p. 32). Isto porque o homem rural, quando não convertido assalariado temporário, em "boia-fria"⁷, adota novas rotinas na vida cotidiana.

Exposto isto, cabe indagar quais as estratégias adotadas pela indústria fonográfica para atender a essa clientela. Santos aponta diversas duplas sertanejas que vieram a atender à demanda. Para além do caipira desenraizado, havia também a tendência a estender a produção artística aos modelos concebidos para as paradas de sucesso. Produtores empenhavam-se, assim, em criar variantes dos gêneros em voga.

O momento coincidia com "rastros" deixado pelo rock da Jovem Guarda, cujo epígono era Roberto Carlos. Assim sendo, a música caipira

7) Nome dado ao trabalhador rural que carregava sua refeição para consumir fria no intervalo para almoço.

deveria adotar o protocolo da canção de sucesso baseada no rock. Segundo Gustavo Alonso, Léo Canhoto e Robertinho seriam os pioneiros, na modalidade: "De forma inédita, guitarras, baixo e bateria eram incorporados à música rural. Inovador no gênero, Léo Canhoto e Robertinho⁸ foi a primeira dupla a fundir, explícita e conscientemente, o rock da jovem Guarda e a música sertaneja" (ALONSO 2015, p. 47). O primeiro disco da dupla data de 1969. Daí por diante, o mercado discográfico estaria muito bem servido em títulos dessa natureza.

Derivações como *sertanejo-pop*, ou *sertanejo romântico* representado por duplas como Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano e João Paulo e Daniel - intérpretes agraciados pela indústria fonográfica - são apontados por Nepomuceno como baluartes da descaracterização total do gênero caipira. Para a pesquisadora "(...) estas duplas teriam dado ao gênero requintes total de alienação" (SANTOS, 2005, p. 38-39). Não será por acaso que estes novos intérpretes assimilariam o modelo dos *shows* urbanos:

a moda de viola teria tudo a acompanhá-la, menos viola, e os gêneros típicos cederiam lugar a 'mexicanizações' ou 'paraguáismos' gradativos, em clara demonstração de adaptação cultural ao que era comercial. Chegou-se a introduzir guitarras elétricas no acompanhamento, com justificativas de 'modernização' ou 'adaptação à nova realidade' (FERRETE, apud SANTOS, 2005, p.33).

As baladas e rancheiras ganhariam fôlego a partir da década de 1980, em uma roupagem *pop* - o que geraria, segundo Nepomuceno, num "abismo intransponível entre os dois mundos - o da música tradicional e o da sertaneja moderna". Esse repúdio foi o motivo principal pelo qual qualificativos pouco elogiosos surgissem, como *sertanojos* (NEPOMUCENO, apud SANTOS, 2005, p.198).

Sob o aspecto da composição, pode-se afirmar que ao contrário da moda caipira - centrada no universo rural- a canção sertaneja tem cunho profano, narrando aspectos individuais da vida comezinha, no meio urbano. A viola, acompanhamento constante, perde sua importância, sendo até substituída por instrumentos elétricos. Há a presença das

8) A despeito de sua pesquisa cuidadosa, Santos não cita a dupla Léo Canhoto e Robertinho. O pioneirismo da dupla é opinião endossada pelos irmãos Chitãozinho e Xororó. Para eles, Léo Canhoto e Robertinho foram os pioneiros da inovação do gênero sertanejo, ao substituir a viola pela guitarra, vestimentas da jovem guarda e cabelos longos. Que assim seguiram os rastros da dupla moderna, deixando os cabelos longos também. Assim a transformação do gênero musical sertanejo aconteceu (JORNAL SERTANEJO, 2014).

guitarras elétricas, dos teclados sintetizadores, bateria, as *backing vocals*; canhões de luz iluminam o imenso e alto palco; toda uma parafernália de equipamentos de som comuns nos *mega-shows* dos ídolos *pop* se fará necessária. A indumentária dos intérpretes vai se apropriar de adereços do caubói texano, como o cinto largo de enorme fivela e o chapéu com a aba virada (DUPRAT, 2005, p. 236). Acrescenta o autor:

Mas o que é produzido pela indústria da TV e dos shows, em articulação estreita com a do rádio e dos discos - sempre a mesma rede, desde o início: rádio, TV, disco, show e imprensa escrita, com caitiagem e distribuição de honorários - resulta de uma leitura, ainda que grosseira e pretensiosa, por parte dos agentes de produção e distribuição, do que seja o 'gosto popular', ou seja, do consumidor (DUPRAT, 2005).

Postas estas observações de ordem conceitual, cabe-nos voltar à análise do repertório de Pedro Bento e Zé da Estrada e o processo de nomadismo da canção mexicana. Antes, porém, cabem algumas notas sobre a carreira da dupla.

Caminhando na estrada....

A formação da dupla se dá em meados de 1960, quando Joel Antunes Leme, o Pedro Bento (Porto Feliz, 8/7/1934), que então usava o pseudônimo Matinho, recém-separado do seu parceiro Matão, conhece Waldomiro de Oliveira, o Zé da Estrada (Botucatu, 22/9/1929- Rio Preto, 5/6/2017) e o convida para formar uma dupla sertaneja. Tudo caminhava para os primeiros passos de uma longa estrada de sucesso, desde que os dois se conheceram no programa *Manhas na roça*, na Rádio Cruzeiro do Sul, de São Paulo (BARROSO, 2015)⁹. A dupla seria assim "batizada" por Paiozinho, apresentador do programa da Rádio Cultura. Nos primeiros tempos (1954-1955) eram acompanhados pelo sanfoneiro Coqueirinho, sendo assíduos frequentadores do Programa, afirma a jornalista Sandra Peripato¹⁰ (s/d).

9) Pedro Bento e Zé da Estrada apresentaram-se inúmeras vezes no *Viola, minha viola*. Não constando a data exata dos programas, citamos a data de publicação no canal Youtube, da TV Cultura, de São Paulo:

15 de maio de 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=bvo78PU7p9E>; 3 de julho de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=I0wlbOeW2AI>; 15 de novembro de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=GjnDYr2kA>; 4 de outubro de 2011. https://www.youtube.com/watch?v=Lbfd_3Vy5Ac; 14 de março de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=wIG-Hda9g14>; 5 de setembro de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=2DbB84LI4WA>

10) Não foi possível verificar as fontes mencionadas por Inezita Barroso. No entanto,

Em seu *blog Recanto Caipira*, Peripato afirma que a dupla sertaneja criou e adotou a vertente mexicana em 1954. Entretanto, o primeiro disco, em 78 rpm, foi lançado somente em 1957. Complementa Gustavo Alonso (2015) que a partir de 1960 a dupla incorpora definitivamente a vertente mexicana.

Como isso se deu? Para responder à questão, posto que as referências audiovisuais ainda sejam pouco numerosas, recorremos a depoimentos registrados em documentos audiovisuais, como o prestigiado programa *Viola, minha viola*, apresentado por Inezita Barroso, na TV Cultura de São Paulo, por mais de 35 anos consecutivos. Na edição do dia 4 de abril de 2012; (a) dupla Pedro Bento e Zé da Estrada é anunciada pela apresentadora que, de pronto, os convida a contar sua história:

- 'Antes de vocês cantarem vão matar uma curiosidade da gente. Eu queria que vocês contassem como era o tempo do circo com toda essa influência mexicana'.

- 'Olha, era maravilhoso, porque era um choque na plateia. Todo mundo mandava viola, violão e sanfona, alguns levavam um baixista, eram quatro pessoas. Nós chegamos e fomos metidos, fomos (sic) pistão (trompete), pusemos harpa também. Aí foi a roupa. A roupa acabou de enfeitar a feiura dos cabras aqui, né?'; brinca Zé da Estrada, enquanto a plateia ri.

- 'Ficou tudo bacana! O povo aceitou...'; acrescenta Pedro Bento.

- 'E às vezes a gente enroscava o chapéu mexicano na cerca...'. A plateia ri novamente. Zé da Estrada aproveita para dizer que na terceira *Festa do Peão* de Barretos, foram vestidos de mexicanos. Lá estava o *Mariachi Vargas*: Misturamos com ele (sic), e depois daquele sucesso tremendo, ficamos 18 anos exclusivos na *Festa de Peão* de Barretos', afirma o cantor.

No programa do dia 14 de outubro de 2015, Zé da Estrada convida Inezita a conhecer o México. Sorrindo, a apresentadora se diz que "muito velha; não dá mais...". Zé da Estrada lhe oferece uma canção: - "Vamos oferecer pra você com todo carinho, só pra honrar o traje. Sucesso mexicano", completa Zé da Estrada, que anuncia o título.

Trajados de calça e colete marrom, camisa branca e chapéu branco

tal informação é parcialmente encontrada em Nepomuceno (1999). A autora cita o programa *Manhãs na Roça*, na rádio Cruzeiro do Sul, mas nada encontramos, especificamente, sobre Pedro Bento e Zé da Estrada, ou ainda sobre Paiozinho. De outra parte, o *Dicionário Cravo Albin* atesta que os artistas se conheceram num programa de na Rádio Cultura apresentado por Chico Carretel. Já o *blog Recanto Caipira* (PERIPATO, s/d), fala em Paiozinho ter batizado a dupla, mas, foi no programa *Amanhecer da Minha Terra*. Não sendo possível uma resposta definitiva, tomamos, por referência Inezita Barroso, pela sua credibilidade no tema.

com a barra da aba bordada em marrom, Pedro Bento, com um sarape em sete cores: rosa, amarelo, verde claro, verde escuro, cinza, preto e branco.



Figura 1: Cantando no *Viola, minha viola*
Fonte: *Viola, minha viola*, 04/04/2012

Passam a tocar um *pot-pourri* com alguns clássicos de sua carreira¹¹. São oito músicos no palco, trajados de vestimenta mexicana *norteña*: calça preta, camisa branca, colete bordado, chapéu preto com bordado na aba larga... uma mistura *norteña*, *tapatía* e paraguaia, ao apresentar *Paraguaia*, polca paraguaia, justamente...

Entram em cena três bailarinas e dois bailarinos. As moças de vestido vermelho e babado branco, os rapazes com lenço no pescoço – traje típico *tapatío*: um, com lenço lilás; outro, de lenço preto, ambos vestindo calça preta e camisa branca. O conjunto composto por oito músicos: dois trompetes, um acordeão, três violões, zabumba e maracas.

Não participam desse número, permanecendo sentados, Pedro Bento e Zé da Estrada homenageiam a apresentadora Inezita Barroso, com um *pot-pourri* que incluiu, no repertório: *Viva a Alegria* (Maestro Araguay), *El Jarabe Tapatío* (D.P.), *La Paloma* (Sebastian Yradier/ J.G Esquivel), *Ay Jalisco no te Rajes* (Ernesto M. Cartazar/ M. Esperon), *El Rancho Grande* (Silvano Ramos/ Maurice Valdair), *La Adelita* (M. Arriaga/ Jorge Eduardo Margaia).

Essa é a versão apresentada pelos músicos sobre o surgimento da ideia; como foi implantada e mantida ao longo da sua carreira. Cabe

11) em: <https://www.youtube.com/watch?v=MKLfboyeS2E> .Acesso em 18 jul.2017.



Figuras 2 e 3: *Viva a alegria* e *Jarabe tapatío*, com Pedro Bento e Zé da Estrada
 Fonte: Viola, minha viola, 04/04/2012

agora indagar: Se a influência "mexicana" se territorializou no Brasil, de que maneira chegou ao país?

Pedro Bento e Zé da Estrada se diferenciaram das demais duplas sertanejas tradicionais - que ainda se autodenominavam "duplas caipiras". Alcinados de "Os Amantes da Rancheira", justamente por incorporarem elementos da canção *norteña*, no cenário do gênero musical sertanejo no Brasil; não apenas pelo repertório, mas também pelo modelo performático de matriz mexicana. Sua carreira longa conta com uma produção discográfica considerável¹².

12) O *Dicionário Cravo Albin* registra 16 discos de 78 rpm, 104 long-plays e 15 CDs; primeira gravação 1959; último CD gravado em 2011. O *blog Recanto Caipira* menciona 16 discos 78 rpm, 122 long-plays e 24 CDs; primeira gravação em 1957; último CD lançado em 2012. Apesar da credibilidade do *Dicionário Cravo Albin*,

Para entender o projeto estético e midiático da dupla sertaneja Pedro Bento e Zé da Estrada é necessário investigar, inicialmente, como se deu a criação da vertente *norteña* no âmbito do gênero sertanejo. Tal projeto envolve não apenas arranjos ou temas assemelhados, mas também apropriações de vários elementos, como vestimentas e adereços que a dupla adota para apresentações.

O mexicano *norteño*, em versão brasileira

Para compreender melhor como se deu o processo de apropriação da música *norteña*, por Pedro Bento e Zé da Estrada, faz-se necessário compreender dois conceitos estabelecidos pelo erudito Paul Zumthor: “movência” e “nomadismo”. Em poucas palavras, poderíamos sintetizar os dois conceitos como correlatos: se movência remete à habilidade que um signo comporta de transformar-se continuamente, graças aos seus elementos constitutivos; nomadismo diz respeito à própria circulação que o signo realiza, no tempo e no espaço; nos eixos sincrônico e diacrônico. Esse processo se dá através de apropriações das maneiras as mais variadas.

É o que ocorre com a apropriação dos *mariachis norteños* que chegaram ao Brasil, no modelo estético e performático de Pedro Bento e Zé da Estrada. Nesse processo, muitas variáveis entram em jogo: as possíveis associações semânticas feitas tanto pelo compositor, letrista, intérprete ou ouvinte\expectador. Estas ocorrem tendo em conta a formação intelectual destas pessoas, suas experiências de vida, memórias afetivas (etc.). E, não sendo bastante, cada uma dessas variáveis pode submeter-se a outras instâncias, como o grau de estereotipia.

O que queremos sublinhar é que o nomadismo do signo musical se faz através de uma espécie de processo tradutório, servindo-se dos elementos de que a gramática particular dispõe. No caso da música *norteña*, um imaginário de um México exótico e primitivo, rural e rancheiro, de valentões machistas, ao mesmo tempo altamente emotivos e sentimentais. (Há de se verificar o quanto tal imaginário foi concebido pelo cinema mexicano e estadunidense). Tais traços não raro serão evocados nas capas dos discos e cartazes de espetáculos. Para compreender melhor como tal construção é feita, vale examinar os exemplos que seguem.

A adoção das vestimentas, ritmos e instrumentos adotados nos gêneros de origem mexicana não surgiu por um acaso. Segundo o historiador Gustavo Alonso, os artistas tomaram como modelo performático Miguel Aceves Mejía (1915-2006), que chegou ao Brasil na década

percebemos que se encontra desatualizado e incompleto: *Amor Proibido*, aqui analisado, não consta do repertório.



Figura 4: Os amantes da rancheira (Caboclo, 1961)
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ovKOMPXMBNs>



Figura 5: Os amantes da rancheira (Magazine, 1971)
 Fonte: <https://lista.mercadolivre.com.br/lp-pedro-bento-e-ze-da-estrada-amantes-da-rancheira>

de 1950, pela via cinematográfica¹³. Aceves Mejía integrava um grupo de artistas latino-americanos de forte presença e carisma no Brasil, tais como Cantinflas, María Felix, María Antonieta Pons e Libertad Lamarque; mais particularmente, pertenceu a uma geração de cantores-atores mexicanos filiados à cultura *ranchera*, que incluiu os galãs Pedro Infante e Jorge Negrete, ambos mortos prematuramente, no auge do sucesso. Sua tentativa de enveredar pelos românticos boleros foi em vão, tendo-se fixado no âmbito das comédias rancheiras, com números de *mariachi*,

13) Frise-se a importância dos estúdios Churubusco Azteca, cujos filmes eram distribuídos pela Pel-Mex, de forte presença no Brasil.

que se notabilizou. No mercado fonográfico, seus pares mais famosos são José Alfredo Jiménez e Vicente Fernández. Excursionou pelo continente, logo conquistando o público brasileiro; assim, implantando um novo gosto estético, caracterizado pelo falsete, sustentando notas agudas e longas, além das interjeições, igualmente em registro agudo.

A influência do cantor mexicano se faz perceber no disco lançado em 1961:

a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada lançou o LP *Amantes da Rancheira*, em 1961, no qual abraçou a incorporação do som estrangeiro. Na capa do álbum os dois aparecem em trajes mexicanos, marca da dupla desde 1960, quando se vestiram de mariachis pela primeira vez. Para melhor se adequar ao novo gênero, entre 1963 e 1971 foram acompanhados pelo trompete de Ramón Pérez. Instrumento sempre presente na versão original (ALONSO, 2015, p. 37-38).

Como menciona o autor, a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada trouxe para o Brasil caboclo o gênero estrangeiro, incorporando instrumentos como trompetes e acordeão - algo que não era comumente usado como acompanhamento do canto das duplas sertanejas tradicionais da época - como Tônico e Tinoco - habitadas ao emprego somente de viola e violão.

O caminhar para uma carreira bem sucedida estava traçado. O fato de a dupla incorporar o gênero estrangeiro resultou em algo diferenciado - e o que os conduziu ao sucesso, no meio dos artistas filiados ao gênero sertanejo, implicando em repercussões posteriores. É de se reiterar que tal fato entrou em confronto com o cenário sertanejo, uma vez que, até então, as duplas sertanejas eram formadas, prioritariamente, com acompanhamento de viola e violão, a despeito da presença do acordeão, desde a década de 1940. Dentre os de maior sucesso, destacamos *Mágoa de Boiadeiro*, *Seresteiro da Lua* e *Três Palavras*.

Uma breve pausa para alguns conceitos

A comunicação de um artista com seu público pode se dar de várias maneiras. No caso de uma comunicação musical esta se dá, em grande medida, pela *performance*. Mais que um vocábulo comum, trata-se de um conceito elaborado pelo erudito Paul Zumthor (1997). Não se trata apenas do que ocorre no momento da enunciação da mensagem, mas também a atitude do receptor, levando em conta as condições de transmissão da mensagem.

Outro aspecto a se analisar diz respeito à natureza da comunicação

estabelecida. Aponta Vicente Romano, ecologista da comunicação e interlocutor de Pross, que os meios de comunicação humana subdividem-se em três classes: a mídia primária (1), na qual o processo de comunicação se dá através do próprio corpo do emissor; já a mídia secundária (2) demanda um aparelho para a decodificação da mensagem pelo receptor. Uma terceira modalidade de comunicação se dá pela mídia terciária (3). Nesta, tanto o emissor quanto o receptor necessitam de aparelhos para que a comunicação se processe (ROMANO, 1984, p. 101-103).

Dessa forma, Pedro Bento e Zé da Estrada adotam meios de se comunicar: pela mídia primária – o corpo – incorporam elementos linguísticos, como interjeições características; vestem os trajes típicos, o que se observa não apenas em cena, mas também nas capas dos discos. Frise-se que, no romper da década de 1960, tal iniciativa era impensável, nos padrões da época; era algo que rompia com um hábito conservador e cristalizado, entre os tradicionais cantores sertanejos.

Um estudo da mídia secundária – aqui representada pela arte da capa dos discos – revelará dados relevantes sobre a evolução estética da dupla, a partir das maneiras como são retratados. Para fins deste estudo selecionamos, como material iconográfico, as capas e contracapas dos discos *Pedro Bento e Zé da Estrada* (1960); *Amor Proibido* (1965) e *Pedro Bento e Zé da Estrada – 55 anos de sucesso* (2012), uma vez que representam momentos em que os gêneros musicais comuns aos grupos mexicanos de *mariachis* se fazem fortemente presentes: é no primeiro disco¹⁴ que a dupla decide introduzir instrumentos como o trompete e também gêneros como a rancheira e o bolero.

A escuta dos documentos audiovisuais (discos, filmes) se enquadra na mídia terciária, que assim é denominada por exigir um aparato, tanto da parte do emissor da mensagem quanto do receptor. Um disco é uma transcrição de informação acústica fixada que para ser decodificada é necessário um aparelho. Todo o trabalho de análise da obra se faz, inevitavelmente, por esta via. Entretanto, devido à delimitação deste trabalho, tal não será priorizada. Postas estes conceitos, retornemos à análise do projeto artístico das capas de discos.

O imaginário mexicano nas capas dos long-plays

Acreditamos que as imagens das capas e contracapas dos discos trazem importantes informações sobre a dupla sertaneja que incorporou à mú-

14) A dupla ter gravou o primeiro disco, *Seresteiros da lua*, em 1957, sem a caracterização pela qual ficariam conhecidos. Por essa razão, tomaremos como referência os discos lançados posteriormente.

sica sertaneja alguns gêneros da música mexicana¹⁵. E, para entender a intenção da produção das imagens, faz-se necessário ouvir o repertório: uma análise criteriosa sobre a *mexicanização* da canção sertaneja pleiteia, evidentemente, a escuta atenta de todos os elementos que compõem as obras. Não havendo partituras e tampouco documentos audiovisuais, faz-se necessário distinguir os instrumentos musicais e a maneira de compor os arranjos pela escuta atenta dos discos.

O projeto gráfico das capas de disco constituem-se importante forma de comunicação, pela mídia secundária. Ao estampar fotografias e ilustrações, constrói-se uma semântica muito particular e que jamais será desinteressada; mais que isso, é poderoso meio para a construção da *imagem* acerca dos artistas. Ao mencionar o termo *imagem*, referimo-nos não apenas àquela que é apreendida pelo órgão da visão e não se fixa apenas em elementos externos. Vale atentar para as palavras de Norval Baitello Jr., especialista no estudo da cultura midiática:

Ao contrário do que postural a palavra em seu senso comum, uma imagem não se esgota apenas no sentido da visão: há imagens olfativas, auditivas, táteis, gustativas e proprioceptivas. (...). As imagens que se incubam dentro do homem, em suas vísceras, sua pele, seus músculos ou seu cérebro, quando emergem, criam ambientes de sociabilidades – parcerias, complementariedades, cumplicidades – e de cultura – crenças, imaginários, comunhões – que, por sua vez, alimentam e estimulam a geração e incubação de mais imagens. A este processo chamamos de imaginação: a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens, que por sua vez, com sua capacidade de captura, evocam sempre emoções, novas ou revistadas, explosivas ou silentes (BAITELLO JR, 2014, p.22).

As capas de disco, desde que deixaram de ser meros invólucros, adotaram a função de portadores de imagens acerca dos músicos: a arte da capa pode descrever desde a ação performática e até apontar para elementos de comunicação menos direta. É o que observaremos nos três exemplos que seguem: o primeiro deles refere-se ao primeiro disco gravado pela dupla; o segundo remete para um “desvio” na pos-

15) É verdade que os músicos enveredaram por outras plagas, ao absorver elementos de outras práticas musicais dos países sul-americanos, em particular, os fronteiros com a região centro oeste, como do Brasil, como Paraguai e Argentina. No entanto, as ressonâncias da cultura mexicana se dão em maior quantidade, razão pela qual permitimo-nos restringir-nos a elas.

tura estética; o terceiro é a consagração da trajetória. Passemos a alguns exemplos selecionados da discografia de Pedro Bento e Zé da Estrada:

Saudades no sertão

A capa do disco gravado no ano de 1960 (Chantecler, LP), três anos após a gravação do primeiro, os cantores não estão vestidos com trajes típicos mexicanos; ainda assim, verificamos que, numa época em que uma considerável parte das duplas sertanejas se vestia de camisa xadrez, calça em azul marinho ou preto, Pedro Bento e Zé da Estrada já apostavam numa colorida calça verde-folha e camisa preta com detalhes de bolas brancas. Muito provavelmente, tal iniciativa atendia a um desejo de se alinhar à nova moda - musical e de vestuário: a dupla aderiu o sapato



Figura 6: *Saudade no sertão* (1960)- capa

sem meias, conforme a moda da Jovem Guarda, dos anos 1960. Sobre o tampo do viola, aparece o título de uma das músicas: *A saudade no sertão* que, curiosamente, não consta do repertório do disco. Outra curiosidade se encontra no fato de que, contrariando a regra - as duplas sertanejas se deixavam fotografar empunhando a viola e o violão, como se estivessem prontos a tocar o instrumento - Pedro Bento e Zé da Estrada apenas se apoiam em duas violas.

Ao analisar o *long-play*, lançado pela Chantecler (1975, nova reimpressão)¹⁶, verificamos que se conservam o repertório, capa e con-

16) Número de registro 2-11-405-106



Figura 7: *Saudade no sertão* (1960) - contracapa

tracapa do disco, incluindo o título da mesma *Saudade no sertão*. Tal fato sugere que a ação tenha sido propositada, com o objetivo de conservar a proximidade com a “moda do sertão”, ao mesmo tempo em que a dupla percorria por trilhos inovadores, naquele gênero musical¹⁷. O disco contém as seguintes peças:

Saudade no sertão Descrição do repertório, segundo a contracapa:

Face A

FAIXA 1 - SAUDADE EU TENHO

Autor: Antenógenes Silva/De Moraes

Ritmo¹⁸: Rancheira

Instrumentos: Violões, sanfona e flauta

FAIXA 2 - PARANÁ DO NORTE

Autor: Palmeira

Ritmo: Rasqueado

17) Ao conferir o repertório, nota-se que a primeira faixa tem, por título: *Saudades eu tenho*, de autoria de Antenógenes Silva/de Moraes, nada tendo a ver com o título que recebe o álbum - o que leva a entender que seja um erro de produção.

18) Entenda-se “gênero”, em todas as faixas.

Instrumentos: Violões e Sanfona

FAIXA 3 - ASSIM COMO O RIO

Autor: Almirante

Ritmo: Fox

Instrumentos: Violões, órgão e flauta transversal, *backing vocal*

FAIXA 4 - TRÊS BOIADEIROS

Autor: Anacleto Rosas Jr.

Ritmo: Rancheira

Instrumentos: Violões, trompetes, harmonia de sanfona e baixo quase imperceptível

FAIXA 5 - SARITA

Autor: Santos Coelho /B. Toledo

Ritmo: Rancheira

Instrumentos: Violões e sanfona e flauta

FAIXA 6 - MEU RANCHINHO

Autor: Nhô Celestino

Ritmo: Toada

Instrumentos: Violões, clarinete, flauta e acordeão

Face B

FAIXA 1 - ADEUS MÃEZINHA

Autor: Antenógenes Silva/De Moraes

Ritmo: Rancheira

Instrumentos: Violões, flauta, trompetes e baixo quase imperceptível

FAIXA 2 - BEIJO DA MORTE

Autor: José Fortuna/Oswando Aude

Ritmo: Xote

Instrumentos: Violões, flautas e acordeão

FAIXA 3 - CAIPIRINHA

Autor: Luiz Baptista Junior/Ariowaldo Pires

Ritmo: Rancheira

Instrumentos: Violões, violino, acordeão e órgão

FAIXA 4 - PIRACICABA

Autor: Newton Mello
Ritmo: Toada
Instrumentos: Violões, acordeão e flauta

FAIXA 5 - PARAGUAITA
Autor: Cunha Junior/Nhô Nardo
Ritmo: Valsa ligeira
Instrumentos: Violões, acordeão e clarinete

FAIXA 6 - CAI SERENO, CAI
Autor: Mariano/Joanico
Ritmo: Rancheira
Instrumentos: Violões, trompetes e acordeão

Observe-se que dentre os gêneros presentes, encontram-se um *fox*, um *xote*, um *rasqueado*, duas *toadas* e uma *valsa*; todas as demais aparecem classificadas como “*rancheiras*”. Uma primeira impressão sugere que a quantidade de gêneros deveria atender às demandas de um repertório de origens diversas, incluindo os regionais (nordestino, paraguaio), os populares urbanos, advindos de uma cultura midiática (*fox*) e mesmo de origem antiga, transitando entre o erudito e o popularesco (*valsa*). A instrumentação pretende se adaptar ao habitual.

Ainda que esse figurino tenha se instituído oficialmente a partir de 1963 – percebe-se uma preocupação dos artistas em estabelecer uma marca¹⁹. Almejavam implantar uma linguagem “modernizada”, aceitando a um nicho midiático de algum prestígio e audiência, tentavam romper com o sertanejo, mais voltado à origem caipira; conseqüentemente, alcançariam um bom potencial de vendas.

A criatividade do artista é dirigida à produção de um produto vendável, buscando caminhos para o sucesso comercial que, por sua vez, sempre caminha em paralelo à indústria cultural. Os produtores abarcam as novidades no mercado. O traje, sendo um dos componentes principais da comunicação pela mídia primária e, conseqüentemente, um dos elementos que imprimem a marca, será cuidadosamente tratado na produção do projeto discográfico.

19) Podemos observar que a dupla cria uma marca, segundo demonstra a pesquisa realizada por Letícia M. Rocha. Esclarece a autora que ao adotarem os trajes *charros* mexicanos, Pedro Bento e Zé da Estrada, criam uma marca: “Para alcançar o sucesso dentro do gênero sertanejo, o artista deve primeiramente preocupar com a sua imagem, essa é a primeira marca que o público irá perceber, independente de outros aspectos como estilo (sic) de música e até mesmo afinação” (ROCHA, 2015, p. 14).

O amor é proibido... mas vender o disco, não!

A inovação de um gênero musical está intrinsecamente ligada ao mecanismo da industrialização. A arte para sonhar, é a mesma que leva ao consumismo. Quando um artista cria algo, a indústria se faz presente com todas as armas do poder de *marketing*. De acordo, ainda, com Calanca, o que observa em alguns discos destes cantores no álbum gravado em 1965 (*Amor proibido*) o chamariz se concentrou na capa do disco.

Neste caso, o teor não descritivo, com o retrato de uma jovem, expressando um sentimento de maneira ambígua. Dado que o universo das canções sertanejas é farto de temas relativos a disjunções amorosas, como separação de casal, brigas, traições, este conteúdo, possivelmente encontrável quando da escuta das canções, poderia funcionar como apelo ao consumo. Pedro Bento e Zé da Estrada se apoiaram na letra "picante" para promover o álbum. Sem sombra de dúvida, a imagem da capa foi o chamariz. Na busca de atrair os fãs, a apelação criativa da capa do disco é uma ponte acesso para a travessia do mercado para a cultura midiática.



Figura 8: *Amor proibido* (Continental, 1965)- capa
Fonte: <https://www.discogs.com/>

O *long-play* gravado no ano de 1965²⁰, sob o título *Amor Proibido*, tem, na capa, o retrato de uma jovem mulher, tomada em primeiro plano; sob um olhar enigmático, não dirigido ao observador, tal imagem

20) Chantecler, nº de registro 111.405.590.

se desdobra em várias interpretações, quando emoldurada pelo título, logo abaixo e em tipos gráficos grandes e em cor amarela. O nome da dupla escrito com fonte em voga, na época.

Na contracapa, pode-se ler a listagem das obras, enfileiradas na vertical, sem maiores informações sobre a gravação, afora dados do selo da gravadora e número de registro.



Figura 9: *Amor proibido* (Continental, 1965)- contracapa

Amor proibido: descrição do repertório, segundo a contracapa:

Face A

FAIXA 1 - MEU ERRO

Autor: Luiz de Castro/Pedro Bento

Ritmo²¹: Bolero

FAIXA 2 - AMOR PROIBIDO

Autor: Luiz de Castro/Pedro Bento

Ritmo: Rumba

Instrumentos: Violões, trompetes e triângulo

21) Entenda-se "gênero", em todas as faixas.

FAIXA 3 - LADRÃO DE AMOR

Autor: Antônio de Lima/ Nhô Nico

Ritmo: Huapango

FAIXA 4 - PERAMBULANDO

Autor: Bolinha/ Zé Mineirinho

Ritmo: Bolero

FAIXA 5 - CONQUISTANDO A TI

Autor: José A. Jimenez/ Adap.: Waldomiro de Oliveira

FAIXA 6 - AVENTUREIRA

Autor: Pedro Bento/ Doradense

Ritmo: Bolero

Face b

FAIXA 1 - JAMAIS TEREI ILUSÃO

Autor: Las Mañanitas/ Adaptação: Luiz de Castro

FAIXA 2 - UM NOVO AMANHÃ

Autor: Luiz de Castro/ João Borges

Ritmo: Bolero

FAIXA 3 - DEIXE PRA MIM A CULPA

Autor: José A. Espinosa/ Versão: Nilza Miranda

Ritmo: Rancheira

FAIXA 4 - TU SEMPRE TU

Autor: Luiz de Castro/ Sebastião Aurelio

Ritmo: Bolero

FAIXA 5 - CASA VASIA²²

Autor: Luiz de Castro/ Pedro Bento

Ritmo: Bolero

FAIXA 6 - ATENDA

Autor: Chuvisco/ Sérgio de Moraes/ O. Rodrigues

Ritmo: Bolero

22) Conforme grafia original. Não são informadas os gêneros aos quais pertencem as faixas 5) A e 1)B.

Uma consulta aos gêneros musicais presentes, verifica-se uma quase totalidade de boleros. Tal ocorrência não surpreende²³, à medida que o bolero foi historicamente vinculado ao gênero canção sobre letra em que a temática gira em torno de conflitos amorosos proferidos em tom melodramático, não raro beirando a pieguice. São temas preferenciais as desilusões motivadas pela perda (por traição), por ciúme; a separação (geralmente litigiosa), ou pela distância. No caso dos boleros caipiras/sertanejos, as narrativas beiram o paroxismo, mas expresso de maneira ingênua. Desse modo, ao ler a contracapa, sugerem-se algumas chaves de leitura para a fotografia da capa.

55 anos de sucesso

No último álbum da dupla sertaneja Pedro Bento e Zé da Estrada (Arena do Som, 2012)²⁴, trabalho realizado no mesmo ano em que gravaram o DVD, contém o registro de 55 anos de carreira. É o 25º disco em formato digital (CD). Os sertanejos celebram a efeméride em trajes *charros* mexicanos: vestidos de calça preta, camisa branca, e casaca preta com detalhes bordados; cada um porta um sarape sobre o ombro esquerdo, em listas coloridas, em tons abóbora, verde, branco e preto. Os dois usam chapéus pretos, porém, com bordados diferentes.

A fotografia, tomada em plano americano, a dupla tem o microfone na mão, como se estivesse interpretando uma canção. É bem provável que a foto tenha obtida no mesmo dia da gravação do DVD, pelo fato de estarem ambos vestidos com a mesma roupa da capa do DVD, e no mesmo ambiente e na mesma casa de *shows*.

Ao observar a capa e contracapa deste último CD da dupla, percebe-se que a *performance* deve ter sido a razão principal de um sucesso ininterrupto, por mais de cinco décadas. O título do disco *55 anos de sucesso* remete, invariavelmente, a uma celebração da carreira, reunindo os maiores sucessos ao longo de toda a jornada.

Ao analisar a contracapa do CD, observamos as faixas musicais localizadas na parte esquerda. Na região central, uma espécie de vegetal, não identificável (a imagem está intencionalmente desfocada) sugere um ramalhete de pimenta malagueta. Tendo em conta a simbologia em torno da pimenta, no cerne da cultura mexicana (energia, prosperidade, persuasão, amparo, sensualidade e sexualidade) tal correspondência não será gratuita...

23) Optar pelo retrato de uma jovem talvez possa se considerar como uma forma de se dirigir a um público consumidor mais amplo, para além dos migrantes do campo. E o bolero servia bem a esse propósito: Antes, as letras traziam o amor pelo roçado, agora o "Amor proibido".

24) Número de registro: 7 8919 16 218237

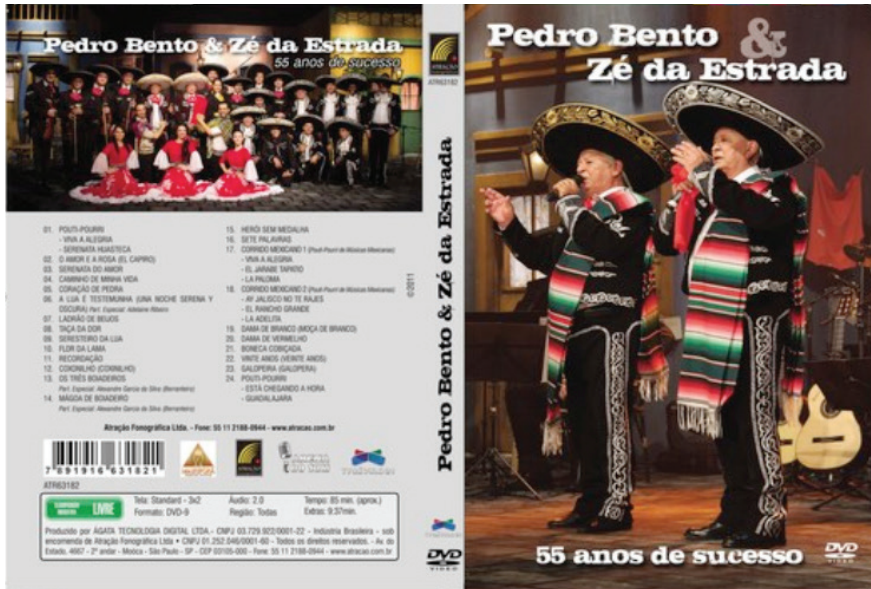


Figura 10: 55 anos de sucesso (Arena do Som, 2012)

55 anos de sucessos: descrição do repertório

Face A

FAIXA 1 - SERENATA DO AMOR 2:33

Autor: Marciano/ Darci Rossi/ Sargento Castro

Ritmo²⁵: Rancheira

Instrumentos: Violões, Trompetes, violinos, teclado, chocalho, bateria e baixo

FAIXA 2 - CAMINHO DE MINHA VIDA 2:56

Autor: José Alfredo Jimenez Sandoval - versão: José Fortuna

Ritmo: Rancheira

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria e baixo.

FAIXA 3 - FLOR DA LAMA 3:18

Autor: Paiozinho? Benedito Sevierio

Ritmo: Rasqueado

25) Entenda-se "gênero", em todas as faixas.

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo.

FAIXA 4 - RECORDAÇÃO 3:06

Autor: Goiá/ Nenete

Ritmo: Toada

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo

FAIXA 5 - COXONILHO (COXINILHO) 4:33

Autor: José Fortuna

Ritmo: Fox

Instrumentos: Violões, viola, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão, flauta transversal e baixo

FAIXA 6 - MÁGUA DE BOIADEIRO - Part. Especial: Alexandre Garcia da Silva (Berranteiro) 3:41

Autor: Nono Basílio/ Índio Vago

Ritmo: Toada

Instrumentos: Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo

FAIXA 7 - HERÓI SEM MEDALHA 3:43

Autor: Sulino/ versão: José Fortuna

Ritmo: Moda de viola

Instrumentos: Viola

Face B

FAIXA 8 - SETE PALAVRAS 4:20

Autor: Luizinho Rosa

Ritmo: Toada

Instrumentos: Violões e viola

FAIXA 9 - CORRIDO MEXICANO 1 (*Pouti-Pourri de Músicas Mexicanas*):

VIVA A ALEGRIA - EL JARABE TAPATIO LA PALOMA 2:43

Autor: Maestro Araguay

Ritmo: Rancheira

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria e baixo

FAIXA 10 - CORRIDO MEXICANO 2 (Pouti-Pourri de Músicas Mexicanas):
AY JALISCO NO TE RAJES EL RANCHO GRANDE - LA ADELITA 3:11

Autor: Ernesto M. Cartazar/ M. Esperon

Ritmo: Corrido

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria e baixo

FAIXA 11 - DAMA DE VERMELHO 2:43

Autor: Ado Benatti Jeca Mineiro

Ritmo: Bolero

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo

FAIXA 12 - BONECA COBIÇADA 3:30

Autor: Bia/ Bolinha

Ritmo: Bolero

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo

FAIXA 13 - GALOPEIRA (GALOPERA) 3:17

Autor: Maurício Cardozo Ocampo/ versão Pedro Bento

Ritmo: Polca Paraguaia

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo

FAIXA 14 - POUT-POURRI: ESTÁ CHEGANDO A HORA - GUADALAJARA
2:26

Autor: Henricão/ Rubens Campos

Ritmo: Rancheira

Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo

Novamente, o disco reúne gêneros latino-americanos em voga na época, não deixando de lado o *fox-trot*. A presença do sintetizador (teclado) se apresenta como opção estética mas, antes de tudo, orçamentária. Já a bateria funciona como elemento de "modernização"

Está chegando a hora... (Considerações finais)

Aponta Gustavo Alonso que outras duplas seguiram os rastros de Pedro Bento e Zé da Estrada, introduzindo a cultura mexicana no gênero musical sertanejo. Afirma o autor: "As canções de *Pedro Bento* e *Zé da*

Estrada, Belmonte e Amaraí, Milionário e José Rico e Trio Parada Dura parecem apontar uma influência que não passa pela Europa ou pelos Estados Unidos” (ALONSO, 2015, p. 69). Tal pensamento é compartilhado por Edvan Antunes: “Além de Pedro Bento e Zé da Estrada, que beberam dessa fonte musical mexicana com muita qualidade (sic), o estilo influenciou também as duplas *Tibagi e Miltinho, Belmonte e Amaraí* e, nos anos 1970, teve eco nas vozes de *Milionário e José Rico*” (ANTUNES, 2012, p. 44).

É fato que a morte de Zé da Estrada põe um ponto final na trajetória dos artistas. Ainda que seja formada uma nova parceria com Pedro Bento (o que é pouco esperado, devido à sua idade), caso tal fato venha a ocorrer, espera-se que seja para reproduzir o mais fielmente possível a parte de Zé da Estrada.

Cabe, então, indagar: qual terá sido o legado da Dupla na memória cultural e musical brasileira? Em que medida a música mexicana terá sido assimilada, a partir do seu trabalho? Para poder responder adequadamente às questões, seria necessário ouvir todo o repertório registrado, elaborando uma análise musicológica, pontuada com uma pesquisa de recepção.

De todo modo, é possível chegar-se a algumas conclusões provisórias. Primeiramente, trata-se de uma apropriação de um *estilo* mexicano *norteño* que se estabeleceu como canção midiática internacionalmente ainda que muitas peças de repertório estejam entre os *standards* do gênero. Além de se tratar de uma versão nômade (cf. ZUMTHOR, 1997), territorializada (cf. PELINSKI), há de se levar em conta que o repertório mexicano sempre foi uma constante, sem jamais ter sido uma exclusividade: outros gêneros latino-americanos de sucesso, além do *fox-trot* sempre estiveram presentes. Em outros termos, ocorre um certo ecletismo, muito provavelmente visando atender aos anseios estéticos de seu público e, é claro, dentro das limitações das suas possibilidades técnicas, em termos performáticos.

Esta pesquisa teve como objetivo mostrar como a dupla criou, no cenário musical sertanejo, essa vertente de origem estrangeira, a partir da adoção de tais traços particulares para entender como se dão processos de ancoragem e nomadismo na cultura, a partir de canções midiáticas. Para que as canções se mantenham como memória é necessário que estas sejam insistentemente reforçadas nas diversas formas de comunicação midiática, especialmente a primária (o corpo): a vestimenta mexicana *charra*, a ser usada nos diversos lugares em que sua prática performática ocorre: no circo, nas festas de peão, na televisão... Tal *performance* pede, ainda, a incorporação de elementos verbais – en-

tonações, interjeições, sobretudo - que não fazem parte da cultura brasileira. Certamente, o jogo de cena, a maneira de se comunicar com a plateia exerce papel importante na assimilação e aceitação de tais elementos.

Sob o aspecto musical, percebe-se uma tentativa de selecionar uma instrumentação que possa gerar arranjos que se assemelhem ao original *norteño*. No entanto, é importante observar que, sendo versões nômades, variantes ocorrem, inevitavelmente. Ao ouvir o primeiro disco (1960) em que, oficialmente, Pedro Bento e Zé da Estrada tomavam a iniciativa de inserir nas gravações timbres como o do trompete, a apropriação paródica se faz antes com o reforço na apresentação das imagens da capa e contracapa: a fotografia dos artistas, em trajes típicos inscreve-se no papel, como mídia secundária. No que diz respeito aos elementos musicais, a similaridade não é tão fiel, se comparada à coreografia dos números dançados e do guarda-roupa.

Um aparente "desvio" na rota se encontra no disco de 1965, quando os produtores optam por um retrato de uma jovem mulher, omitindo as reiteradas referências ao corpo dos intérpretes, imagem habitual nos outros discos. Opta-se por uma subjetividade, ao investir na captura instantânea da expressão de sentimentos "enigmáticos" da "personagem" da capa, em detrimento de um retrato fotográfico dos intérpretes em cena. Toda a arte da capa aponta para isso: na tomada da câmera, nas fontes gráficas, na cor, no penteado. O biótipo escolhido para tal tampouco será casual.

O último disco compacto, o 25º da carreira da Dupla (2012), retoma o procedimento usual: retratar os artistas em trajes típicos. Mas, desta vez, trata-se de uma celebração de uma carreira longa. A ideia é de reiterar, com imagens visuais e também com as peças de repertório mais conhecidas uma retrospectiva dos momentos de maior sucesso cuja lembrança aflora rapidamente na memória do receptor. Para fazer jus ao aposto - *Os Amantes da Rancheira* -, fazem-se presentes várias obras no gênero: dentre as 38 músicas presentes no álbum, 10 são rancheiras.

Enfim, haveria outros subtemas a serem abordados, como as ressonâncias que a estética trazida pelos artistas latino-americanos, sobretudo do México, nas décadas de 1940 -1950 podem ter deixado, na cultura brasileira, tanto no que tange aos aspectos musicais, propriamente ditos; tanto no que diz respeito ao imaginário social, nesse nicho específico de práticas e estéticas musicais: o sertanejo e o caipira. Esta será uma das próximas etapas desta pesquisa.

Referências

1. *Jornal Sertanejo*. Disponível em: <http://jornalsertanejo.vitrinevirtual.net/>. Consulta: 28 out. 2017.
2. MARCONDES, M. A. (org.)
3. *Dicionário de música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
4. *Pedro Bento e Zé da Estrada*. In: *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/pedro-bento-e-ze-da-estrada>. Acesso em 12 out. 2017
5. ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.
6. ANTUNES, Edvan. *De Caipira a Universitário: a História do Sucesso da Música Sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2012.
7. BAITELLO JR. N. "Imagem e emoção: movimentos exteriores e interiores". In: BAITELLO JR., N.; WULF, C. (orgs.): *Emoção e imaginação: Os sentidos das imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014
8. FERRETE, João Luís. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
9. GONZÁLEZ, Juan P. *El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa*. In: Revista musical chilena. Santiago, v. 54, n° 194, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo>. Acesso em 22 set.2017.
10. MACERANI, Pedro H.. "A História da Turma Caipira" (1929-1935). Livreto. Tietê: Instituto de Produção Cultural Cornélio Pires. Disponível em: <http://www.corneliopires.com.br/box-turma-caipira/>. Acesso em 22 out.2017
11. DUPRAT, Régis. "Música popular, consume e modernidade: uma rapsódia sociomusical". In. Martins, Neide M.; In: Bellotto, Manoel L. (orgs.) *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano*. São Paulo: Edusp, 2005.
12. NEDER, Álvaro. *Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
13. NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
14. PELINSKI, Ramón. (org.). *Tango nomade - essais sur le tango transculturel*. Montreal: Tryptique, 1995.
15. PERIPATO, Sandra. "Pedro Bento e Zé da Estrada- 'os amantes da rancheira'" In: *Recanto Caipira*. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/pedro_bento_ze_da_estrada/pedro_

- bento_ze_da_estrada.html Acesso em 12 mar. 2017.
16. RIBEIRO, José H. *Música Caipira*. São Paulo: Editora Globo, 2006.
 17. RIBEIRO, José H. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. Santos: Realejo, 2015.
 18. ROMANO, Vicente. *Introducción al periodismo: información y conciencia* Barcelona: Teide, 1984..
 19. ROCHA, Letícia Monteiro. "A marca do universo da música sertaneja" Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: *Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste*. 2015. Universidade Católica Dom Bosco – Campo Grande (MS). Acesso em 14 mar.2017.
 20. *Morre Zé da Estrada, dupla de Pedro Bento*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/musica/noticia/morre-ze-da-estrada-dupla-de-pedro-bento.ghtml>. Acesso em 22/ago/2017.
 21. SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo; Marília: Editora Arte e Ciência; Editora UNIMAR, 2000.
 22. SANTOS, Elizete I. *Música caipira e música sertaneja classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas*. Dissertação: Sociologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2005.
 23. SILVA, Expedito L. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2003.
 24. VALENTE, Heloísa (org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.
 25. ____ *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.
 26. ____ "The blurred soft beat of smoldering hearts: the nomadic bolero". In GROSCH, Nils (org.). *Lied and populäre Kultur/ Song and popular culture*. Jarubuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, 2008.
 27. ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ; Hucitec. 1997.
 28. ____ *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
 - 29.
 30. Outras fontes
 31. *Amantes da Rancheira*: Disponível em: <https://lista.mercadolivre.com.br/lp-pedro-bento-e-ze-da-estrada-amantes-da-rancheira>. Acesso em 31 out. 2017.
 32. *Amor proibido* (Continental, 1965). Disponível em: <https://www.discogs.com>. Acesso em 31 out. 2017.

Documentos audiovisuais

1. "Pout-pourri mexicano, por Pedro Bento e Zé da Estrada". In: *Viola, minha viola* (TV Cultura), publicado em 4 abr.2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MKLfboyeS2E> .Acesso em 18 jul.2017.
2. *Viola, minha viola*. TV Cultura, de São Paulo. Apresentação: Inezita Barroso. Disponível em: tvcultura.com.br/programas/viola. Acesso em 22 set.2017.
3. ____ 15 de maio de 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=bvo78PU7p9E>. Acesso em 22 set.2017.
4. ____ 3 de julho de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=l0wlbOeW2AI>. Acesso em 22 set.2017.
5. ____ 15 de novembro de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=GjnDYr2kA>. Acesso em 22 set.2017.
6. ____ 4 de outubro de 2011. https://www.youtube.com/watch?v=LbfD_3Vy5Ac. Acesso em 22 set.2017.
7. ____ 14 de março de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=wIG-Hda9g14>. Acesso em 22 set.2017.
8. ____ 5 de setembro de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=2DbB84LI4WA>. Acesso em 22 set.2017.

I.4. El imperio visual de la música de la música nortea mexicana

Marco Aurelio Díaz Güemez

ESAY-Yucatán, México

Resumen

La producción visual a partir de la segunda mitad del siglo XX está dominada por las clases subalternas. La música popular, distribuida y promovida por la industria musical, siempre viene acompañada por una propuesta visual que al divulgarse se convierte en una suerte de imperio visual, frente a la cual, los viejos modelos de producción visual y social sucumben. Es el caso de la música nortea mexicana, que desde la década de 1960 ha ejercido un poder transformador en la visualidad del rancho mexicano, desde Baja California hasta Yucatán, que la ha hecho parte de su identidad. Para tal caso, en este trabajo analizamos primero cómo la masa conformó su visualidad durante la segunda mitad del siglo XX, generando su propio "imperio visual" en contraposición al de "república visual", de origen burgués. En segundo lugar, cómo fue la "aparición" de la música nortea en la cultura y la sociedad mexicana pasada las grandes creaciones del nacionalismo cultural revolucionario, que fueron originadas por un sistema de artistas y organismos participantes en el régimen. Por último, cómo la imagen "épica" de la música nortea logró convertirse en un imperio visual por cuanto logró homogeneizar el mercado de la música popular y, en consecuencia, homologar también la identidad ranchera mexicana de nuestros días.

1. Masa y visualidad en el siglo XX

La música nortea mexicana, en tanto una música popular del siglo pasado, pertenece al fenómeno de la masificación ocurrida desde finales del siglo XIX, que en apariencia es un evento urbano, pero que sin embargo también afectó al campo. La masificación de la sociedad implica en que el ciudadano es prácticamente arrancado de sus terruños para participar en el proyecto de la modernidad. Liberado de ello, se con-

vierte en una masa anónima en cada estado nación que reclama una política para sí misma. Para satisfacer tales reclamos, el poder político y el económico se encargaron de fundamentar en la política las tradiciones que estas masas poseían para integrarlos en la conformación de un régimen. Para ello, ocurrió en el plano cultural un hecho definitivo: su industrialización, ya sea de la imagen, ya sea de la música, ya sea de la tradición, que desembocará en dos nuevas maneras de construir la visualidad, distinta al Antiguo Régimen: como república y después como imperio.

1.1. La industrialización de la imagen

El siglo XX fue el siglo de la rebelión las masas, a decir del filósofo español José Ortega y Gasset.¹ Esto fue una consecuencia inmediata de la revolución industrial que propició el crecimiento urbano de las ciudades que fueron tomadas como centros de producción. El fenómeno se replicó en el resto del mundo conforme esta revolución fue llegando, observándose hasta el día de hoy, especialmente en el sureste asiático y África central.

Este fenómeno no provocó totalmente la desaparición de la población rural, pero si la aparición de corrientes y movimientos políticos que pretendieron, y siguen como tal, auparse a través de esta nueva y numerosa población de las ciudades. El fascismo, el populismo, incluso la socialdemocracia, se sitúan entre estos movimientos que se cimentaron sobre las amplias bases demográficas de las ciudades europeas y americanas de principios del siglo XX.

La masificación de la sociedad consiste pues en la preponderación de la masa urbana desarraigada de la tierra y puesta en el circuito industrial del capitalismo. La contradicción que genera su situación convierte a la polis en un nuevo escenario donde se dirimen ya no los intereses particulares de antaño, sino los intereses de quienes controlan dichas masas. Aparece pues lo que Walter Benjamin llamó el esteticismo de la vida política: o en otras palabras, el político atado a la masa, y no a la clase como en el siglo XIX.²

1) "Hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas, por definición, no deben ni pueden dirigir su propia existencia, y menos regentar la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas, cabe padecer. Esta crisis ha sobrevenido más de una vez en la historia. Su fisonomía y sus consecuencias son conocidas. También se conoce su nombre. Se llama la rebelión de las masas" (Ortega y Gasset, 1955: "El hecho de las aglomeraciones").

2) Benjamin, 1989. Idea expuesta en el Epílogo, pp. 55-57.

A partir de este momento, pasando la Primera Guerra Mundial, la masa se convierte en un nuevo valor estético que pasa a protagonizar el mecanismo de fabricación de los nuevos valores culturales. En un principio, como señala el propio Benjamin, esta tarea estará delegada por el político profesional a los profesionales del arte y la cultura. Pero pasada la Segunda Guerra Mundial, los resortes y las ligas de unión entre políticos y artistas se desvanecen para dar paso a la "libertad" completa de la masa para elegir su consumo cultural.

Otra consecuencia de la Revolución Industrial fue también la masificación del arte, es decir su plena reproducibilidad, en el contexto de la ley de la oferta y la demanda, a través de los distintos procesos mecánicos, industriales, y digitales hoy en día. Lo que en otros tiempos era difícil, por ejemplo tener una copia de La Última Cena de Leonardo Da Vinci (fresco pintado en una iglesia por cierto), ahora mediante procesos fotográficos y de impresión es posible contar con una copia del tamaño que se desee y del material que se antoje.

La única consideración de todo esto es, irremediablemente, la desaparición del aura en el arte, un problema detectado justamente por Benjamin. El aura, dice, es, la experiencia de la irrepitibilidad y singularidad de una obra de arte; con la reproducibilidad y la masificación esto pasa a segundo plano, favoreciendo en cambio el valor exhibitivo de la obra de arte.³ Pero esto no es algo que preocupe a las masas urbanas que en su deseo de imitar, igualar o alcanzar el gusto del burgués, está dispuesto a adquirir la copia para sentirse satisfecho al respecto.

En otras palabras, la industrialización de la producción artística representa otro interés del sistema económico por educar a la masa y convertirlo en un consumidor perenne de objetos fabricados que imitan o reproducen, sin el aura, la experiencia de exhibición de un objeto artístico único, producido en otro tiempo y lugar. Esta experiencia formó parte también del esfuerzo político de homogeneizar a la masa en el espacio político y urbano.

La estética de la masa con respecto a este arte reproducido y mecanizado es, por lo tanto, la del consumo: su adquisición, su goce y, al final, su desecho. Por lo tanto, al no haber ya los factores de antes que permitían sellar cada objeto en un ritual que le proporcione o lo retorne al aura, la masa encontrará en la pura sensación, tanto en el cuerpo como en la sensiblería, la oportunidad de atarse a este objeto artificialmente producido.

3) Benjamin, 1989:24-25.

Para Benjamin, el invento de la fotografía desata con toda su furia mecánica el espejismo del arte mecánicamente reproducido. La puntilla sería, a su modo de ver en el contexto de los años de la década de 1930 cuando escribió su famoso artículo, la invención del cine: primero como máquina para registrar la imagen en movimiento, y luego como industria de la reproductibilidad al aparecer la industria cinematográfica como tal.⁴

Benjamin, fallecido en 1939, no alcanzó a ver la aparición de la industria de la televisión y de la prensa gráfica en masa luego de la Segunda Guerra Mundial. Es decir, no atisbó a que el espectro del arte reproducido iba a conducir a la propagación de la imagen y en consecuencia a la transformación de la sociedad, que de tener alto valor por la alfabetización, pasó a ser una que tuvo por alfabeto la conversación, el intercambio y la impresión sobre las imágenes reproducidas por los distintos medio mecánicos (y digitales hoy en día).

La masificación de la imagen, montada sobre las tecnologías que permitían su reproducción infinita, iban a permitir al político profesional a terminar de conformar su régimen corporativista de masas en uno de plena comunicación visual. La imagen repetida y transmitida, controlada, iba a dar la oportunidad de controlar la aparición misma de la autoridad y al mismo tiempo tomar el control de la experiencia estética de la masa, fincada únicamente en el valor exhibitivo.

La industrialización de la imagen es pues, un proceso que arranca desde la Revolución Industrial y alcanza, al terminar la Segunda Guerra Mundial, su máximo punto, permitiendo el control político de las masas que la consumen. La imagen masificada es la representación de un diseño de sistema de control político, por cuanto permite cultivar un nuevo régimen corporativista, así como de control cultural, pues proporciona el espacio de homogeneización necesario para facilitar la identificación entre la masa y el poder.

1.2. La industrialización de la música

A una sociedad industrializada y masificada corresponde pues una música masificada producida industrialmente. Los inventos extraordinarios del acordeón y del saxofón en el siglo XIX podrían ahora interpretarse ahora como los primeros signos de la aparición de una música masificada en Occidente. Es decir, la primera parte de la música que sufre las consecuencias de la industrialización es la producción de los instrumentos de ejecución, que comienzan ahora a verse como "herramientas de trabajo".

4) *Ibid.*, 1989: 19 y 26.

El siguiente paso es la industrialización del sonido grabado. Los inventores norteamericanos y europeos que se lanzaron a la invención del sonido grabado siempre tuvieron en cuenta su ulterior reproductibilidad, sea a través de cilindros, tarjetas y en último caso el disco surcado, para facilitar la expansión del aparato de reproducción en tanto mercancía. El otro paso sería la electrificación de los instrumentos musicales y de la propia voz humana. Esto fue un paso importante ya que daría la oportunidad de amplificar y elevar el volumen de los instrumentistas así como darle participación a voces que en otros tiempos no hubieran triunfado en un teatro. El micrófono permitiría a las voces y cantos populares alcanzar un volumen impensable en otros tiempos.

Por primera vez, la sociedad masificada tuvo la oportunidad de escuchar música no solo en los teatros y las plazas públicas, sino también en el corazón mismo de su hogar, a través del disco y de la radio. Más aún, también podría escuchar, por primera vez, tecnificada, la voz de los músicos populares y no solo de los profesionales relacionados con el mundo de la ópera, la opereta y la zarzuela. Esta música masificada, así consumida por las dichas masas que exigían entretenimiento y esparcimiento, dio lugar al acercamiento a la voz popular, una vez se agotaron las posibilidades de explotación de la música culta y cortesana hacia principios del siglo XX.

La masa transterrada de las ciudades pronto hizo provecho del movimiento del romanticismo inventado por artistas e intelectuales en el siglo XIX, al reclamar su derecho a la nostalgia. Esto quedó claro cuando comenzaron a popularizarse en las ciudades, a nivel de calle, las músicas de origen campesino en combinación con los ritmos militares y de salón vieneses. El concepto de pueblo, tan caro para el movimiento romántico, afloró con más fuerza entonces a consecuencia de este desplazamiento de los ritmos, cantos y bailes campesinos hacia dentro de las fronteras urbanas.

El político profesional especializado en el movimiento y control de masas encontró en esto la oportunidad de definir una "identidad" al respecto. La apropiación folklórica no es más que la masa en función de añoranza descubierta por el poder político para construir en el espacio urbano una identidad controlada. Pero pasados los años de la década de 1920, cuando la industria musical basada en la venta de discos se afianzó, este consumo se disparó y pasó a convertirse también, más allá del rumbo político, en un fenómeno comercial que permitió a los músicos profesionales alcanzar un éxito y reconocimiento que antes les estaba vedado.

El fundamento político de esta "nueva" música folklórica fue lo que permitió entonces su posterior éxito comercial, y no al revés. Con ello,

queda claro de nuevo la importancia de las palabras de Benjamin con respecto al aura del arte. En este caso, podríamos decir que lo verdaderamente aurático de la música de origen campesino o no urbano era escucharlo y cantarlo en su contexto netamente campestre, en tiempos de viña, cosecha o herraje. Pero el transterramiento de la población hacia las ciudades hizo posible el nacimiento de esta "apropiación folklórica" desde lo político. El nuevo ciudadano de la urbe, aún necesitado de recordar los ritmos de sus padres y abuelos campesinos, le dio a la política la oportunidad de fundamentar ese gusto para la conformación de un régimen social que favorecía la continuidad de la vida en ciudad y no preveía la vuelta al campo.

Durante la primera mitad del siglo XX fueron las revistas, los periódicos y sobre todo el cine los que comenzaron a diseñar la imagen de la música popular que la masa consumía. En la medida que el poder político fue fundamentando estas expresiones para su uso identitario y de control, esa imagen se fue canonizando hasta alcanzar rasgos de ley y definitividad. La música popular de este tiempo pasó así, mediante la invención de su imagen, de un pasado y origen romántico a un presente político de masas, donde lo colectivo primó sobre lo individual. Sin embargo, este proceso se fue fincando en la medida que las masas de origen campesino fueron abandonando su propia imagen campesina. Este abandono fue interpretado por el poder político y la prensa como signo de una pérdida, de modo que todo el mecanismo de fabricación de valores culturales puso manos a la obra para fabricar justamente la imagen de la música popular, que representaba ahora un valor político incalculable para la conformación de la identidad colectiva.

Es decir, la nueva imagen de la música popular fue parte del proceso de industrialización de la música como tal. Ya habíamos dicho que este proceso primero fue capaz de sacarle provecho a lo que ahora llamamos música clásica. Pero frente al fenómeno de masificación de las ciudades a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la irrupción de la música popular, en su mayor parte de origen campesino, le dio a esta industria, centrada en un principio en la producción en serie de instrumentos, la posibilidad de convertirse en agente de ventas de la reproductibilidad de esta música. Por ello, se acercó a la imagen fabricada por el poder político para sacar la mayor renta posible a través de la publicidad gráfica y cinematográfica. El éxito comercial de esta música a través de la radio a partir de los años de la década de 1930 se dio en la medida que las ondas perseguían o iban detrás de una imagen que ya estaba fabricada.

1.3. Entre reino, república e imperio

La producción de la imagen o imágenes que constituyen una visibilidad ha pasado por tres etapas desde el fin del Antiguo Régimen. En primer lugar el modelo de "reino", luego el de "república" y finalmente el de "imperio", en el que se inscribiría el caso de la música norteamericana mexicana. Hasta ahora hemos estado relatando la aparición de la música popular en el contexto del crecimiento de las ciudades en el marco de la expansión del capitalismo y de la aparición de la sociedad de masas y consumo. Todo habría de cambiar al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

Un modelo de reino visual descansa en una producción elegida, aurática y religiosa. Esta visibilidad está construida en un sistema que tiene un orden religioso y aristocrático. La imagen del mundo es discutida por elegidos en el ámbito monástico; su concreción es llevada a cabo por iniciativa del caballero, del príncipe, del rey, que considera especial cuidar su imagen por cuanto tiene un valor épico bendecido por los dioses; finalmente, la producción está en manos de gremios y artesanos conformados en la tradición, la fidelidad y aun en la secrecía por cuanto la imagen que realizan tiene los valores antes dichos.

En el reino visual cada producción es única, particular y distintiva; incluso la imitación genera su propia personalidad que lo aparta del modelo original. Sin embargo, la producción es morosa en el tiempo. Una catedral requería hasta siglos para ser concluida. Una pintura de la Virgen consumía años en su discusión y realización. Y cuando la producción estaba más o menos sistematizada, también requería hasta de meses para la realización de un simple vestido. Pero al mismo tiempo, la imagen estaba cuidada tanto en su manufactura como en su idea misma, por lo que la experiencia del aura era completa porque la población estaba relacionada con la imagen no solo por su valor exhibitivo sino también por el valor social de su modo de producción, que no estaba fundamentado en obtener copias sino originales que fuesen capaz de representar toda la cosmovisión de la sociedad.

Como hemos adelantado, ha sido la Revolución Industrial la que dio paso a la creación de una "república visual". La democracia, tanto en su versión norteamericana como en su versión francesa, dio paso a la constitución de gobiernos republicanos, incluso a pesar de mantener figuras nobiliarias como en ciertos países europeos. Es decir, asistimos a la conformación de un nuevo régimen democrático "desde arriba", en la cual elementos supuestamente elegidos por el pueblo, en pleno trance elitista, construyen el régimen desde su perspectiva de clase. Esto implica también que la imagen que habrá de circular en su respectivo régi-

men visual será aquella que sancione, elija o discrimine en perjuicio de otros, hasta hacerlos invisibles.

El concepto de esteticismo de la vida política de Benjamin, que ya hemos citado, explica la última parte de este proceso que dio inicio cruzando el umbral del año 1800. La primera república visual como tal fue la de Napoleón, que de la mano del neoclasicismo hizo de la pintura, la escultura y la arquitectura los medios ideales para representar y construir la imagen que se deseaba para el régimen al mismo tiempo que se imponía como visualidad para homogeneizar, en ese momento, un poder político que sólo tenía como justificación su origen revolucionario y ya no divino.

El nacionalismo, de origen alemán como concepto de discusión, fue otro puntal importante para la construcción de una república visual a partir del siglo XIX. De nueva cuenta, fue una tarea que realizó un grupo de elegidos, burgueses, que con la ayuda de la literatura, primordialmente, fueron construyendo una imagen de la nación que decían defender y a la que decían pertenecer como pueblo. El nacionalismo visual tuvo importancia durante la primera mitad del siglo siguiente por cuanto el poder político pudo hacer una correspondencia entre el pueblo y la nación sobre las masas que ahora poblaban las ciudades. Por lo tanto, la república visual sería el modelo de las clases cultas y revolucionarias que aspiraban a tener el control político con el objetivo de obtener para la sociedad completa una homogeneización tanto cultural como política.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, los valores que encumbraron los regímenes republicanos y colectivistas llegaron a su definición final. A continuación, como se notó claramente en Europa occidental, Japón y Estados Unidos, el poder político dejó de comprometerse, aliarse o controlar el mecanismo de fabricación de valores culturales. En su lugar, se posicionó la industria del entretenimiento, que por no tener legitimidad política ni religiosa, se limitó a traducir, buscar y vender la cultura popular que ahora se producía en las ciudades y en menor medida en el mundo rural.

Es decir, por primera vez la masa era capaz de producir su propia cultura, su propia visualidad, defenderla, auparla, compartirla y hasta venderla a través de la maquinaria que implicaba la industria del entretenimiento. Cada ritmo, cada movimiento y cada propuesta implicaba una imagen propia, auto gestionada, que salía al mercado a buscar su lugar. A partir de entonces, dado que comienza una competencia entre ritmos y movimientos musicales por el mercado popular, será notoria la dirección hacia la hegemonía de uno solo de ellos sobre los otros, creando un monopolio en el sector. Es decir, la música popular vendida

comercialmente tarde o temprano se homogeneizará. Es decir, un solo generó imperará sobre los otros, convirtiendo su música, su imagen y su visualidad en un imperio. Cada música popular que “triumfa” al final consigue también su propio imperio visual:

El monopolio es el tránsito del capitalismo a un régimen superior (...) Si fuera necesario dar una definición lo más breve posible del imperialismo, debería decirse que el imperialismo es la fase monopolista del capitalismo (...) El imperialismo es el capitalismo en la fase de desarrollo en la cual ha tomado cuerpo la dominación de los monopolios y del capital financiero, ha adquirido una importancia de primer orden la exportación de capital, ha empezado el reparto del mundo por los *trusts* internacionales y ha terminado el reparto de todo el territorio del mismo entre los países capitalistas más importantes. (Lenin, 1975: 112-113).

El imperio visual de una música popular se construye en la masa que la venía escuchando junto con las otras que finalmente perecieron en la conquista de tal mercado. En el Reino Unido y Estados Unidos, por ejemplo, la música pop se impuso a finales del siglo pasado, disolviendo finalmente la diferencia que llegó a haber en el mercado entre rock, balada y pop. En el caso de la música norteña esta alcanzó el monopolio tras lograr incluir y disolver a sus más fuerte competidores, la balada grupera y la cumbia, y unificar en su fase imperialista la música de bajo sexto y acordeón con la música de bandas de viento del Pacífico haciéndola aparecer, mediante su imperio visual, como una sola.

En suma, se podría asentar que el gusto de la masa, tras ser definida y controlada por la república visual, se homogeniza por sí sola hasta el punto de convertir su gusto unificado, en el plano cultural, en el único. Por lo tanto, su imperio visual se impone irremediablemente.

2. La aparición de la música norteña mexicana

La música norteña fue una auténtica “aparición” en el contexto histórico que siguió a 1946, cuando la Revolución Mexicana se institucionalizó y sus figuras militares, políticas y culturales concluyeron sus etapas creativas y de influencia. Es decir, la norteña, una música netamente popular, llegó al resto del país, a través de los distintos medios masivos de comunicación, en el preciso momento que el gobierno nacional dejó de ser un productor e inductor en la fabricación de nuevos valores culturales. Asimismo, vino a representar la condición del nuevo campesino formado y moldeado por el proyecto revolucionario, colectivizado y migrante, que buscó sacar provecho económico del ejido hasta donde le

fue posible, acercándose y cambiando a nuevas actividades agropecuarias cada vez más industrializadas.

2.1. La visualidad republicana de la Revolución Mexicana

Visualmente, la música norteña apareció en la década de 1960 a nivel nacional a través del cine y la televisión. Su "irrupción" se dio pues en medio de los últimos toques de la "república visual" construida por la Revolución Mexicana y sus elementos más ilustrados y vanguardistas justo desde 1910, cuando Francisco I. Madero convocó a la revolución contra el régimen porfirista. El elemento visual más representativo de la propuesta del nacionalismo cultural de la Revolución sin lugar a dudas fue el muralismo mexicano. Iniciado en 1910 por el pintor Gerardo Murillo (Dr. Átlatl) y llevado a una escala oficial, en una dimensión que no se veía desde el arte colonial, por José Vasconcelos como primer Secretario de Educación al comenzar la década de 1920. A partir de aquí se desarrolló la carrera de los tres muralistas más conocidos: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.⁵ Este movimiento, que se extendería a otras disciplinas artísticas visuales, se conocería como Escuela Mexicana de Pintura. Este arte tuvo, sobre todo en Rivera, un perfil abiertamente indigenista y agrarista.

Este nacionalismo cultural se extendió a prácticamente todas las disciplinas artísticas como la música clásica, el teatro y la danza, y no se diga la literatura, que tuvo un punto de vista crítico sobre el acontecer revolucionario, como las dos obras de Juan Rufo, "El llano en llamas" y "Pedro Páramo", publicados en 1951 y 1953 respectivamente. El punto álgido de la construcción de esta república visual, desde sus elementos más cultos y propositivos, sería quizá el ensayo "El laberinto de la soledad" de Octavio Paz, de 1950. En suma, el nacionalismo cultural mexicano de la primera mitad del siglo XX construyó y determinó la identidad no sólo de la masa urbana y campesina sino también la identidad del nuevo estado mexicano surgido de la Revolución

Un aparato masivo importante del nacionalismo cultural mexicano para la conformación de su propia república visual fue el cine. A decir de Emilio El Indio Fernández, el cine mexicano como tal nació en la década de 1920 en Los Ángeles, California, en pleno Hollywood, cuando se toparon y coincidieron ahí tanto trabajadores mexicanos del cine norteamericano como políticos e intelectuales exiliados tras los sucesos de la infidencia delahuertista, y atisbaron que el cine podría convertirse en

5) Rodríguez Prampolini, 2012.

una herramienta de construcción de la identidad.⁶ Tras el agregado de sonido al cine en 1929, actores, actrices, directores y técnicos regresaron a la Ciudad de México donde comenzaron a gestar la aparición de lo que luego sería conocido como "Cine Mexicano de la Época de Oro".

Fue entonces que el cine nacional tomó partido por la identidad del charro mexicano, en esencia imagen del campesino del centro-occidente del país, en especial la zona comprendida entre Jalisco y el Bajío. Cabe destacar que el gobierno de Lázaro Cárdenas había apoyado previamente, con leyes respectivas, la "protección" a la imagen del charro.⁷ Así, en 1936 se estrenó con un éxito comercial sin precedentes la película "Allá en el rancho grande", que marcó el nacionalismo cultural mexicano y el destino de la industria del cine nacional.

La consagración del charro en este medio le dio a México una imagen que tuvo un impacto internacional mucho mayor que el propio movimiento muralista. En la misma época de "Allá en el rancho grande", el escultor colombiano Rómulo Rozo realizó una escultura de un campesino de sombrero de ala ancha en actitud reflexiva y meditativa, le llamó de hecho "El pensamiento"; pues bien, algún comerciante norteamericano, a partir de unas caricaturas hechas en la prensa sobre la escultura, encontró interesante mezclar la escultura con otra de un cactus, lo que generó una visión norteamericana sobre el mexicano que sigue hasta la fecha.⁸ El ejemplo muestra bien de qué manera la consagración del charro en la visualidad del nacionalismo cultural prácticamente vino a identificar a México dentro y fuera del país, llegando incluso a simbolizar a todo campesino mexicano, a pesar de que históricamente nunca había sido así.

Pero si a través del cine mexicano, con el apoyo y aprobación del gobierno federal, el charro fue consagrado como la imagen del rancharo mexicano, en varios estados de la república también se plantearon estrategias propias de una república visual para contribuir al nacionalismo cultural y, en menor medida, al orgullo y diferenciación regional. En el norte del país destacó de sobremanera el estado de Tamaulipas, sobre todo en la gestión del gobernador Emilio Portes Gil, que apoyó la consagración de elementos folklóricos tanto en música, baile y vestimenta, y que más tarde se reconocerían como "norteños".⁹ En el sureste

6) Relatado por el propio Indio Fernández en 1978 en el programa televisivo de entrevistas "A fondo", conducido por Joaquín Soler Serrano, de Radiotelevisión Española.

7) Revisar Pérez Montfort, 2000.

8) INBA. (1966). Exposición-Homenaje a Rómulo Rozo (catálogo).

9) Revisar Ramos Aguirre, 2013.

del país, destacaron los estados de Yucatán y Oaxaca. En el primero, durante el gobierno socialista posrevolucionario en la década de 1920, se tuvo como proyecto revolucionario “la redención del indio maya” que dio por resultado, en primer lugar, la invención de la imagen prehispánica de los mayas, para luego ponderar las tradiciones en vestido, baile y música de los llamados “mestizos”, que no era otra cosa que los indígenas y mestizos que trabajaban en las haciendas ganaderas y henequeneras. En la tumba del gobernador Felipe Carrillo Puerto en el Cementerio General de Mérida, ejecutado por la infidencia delahuertista en 1924, se puede observar la representación de los “mestizos” en tanto sujetos de redención del proyecto socialista local.¹⁰ En Oaxaca, la paulatina conformación de la tradición de la Guelaguetza, tuvo un arranque importante en la década de 1930, cuando comenzó a realizarse en la forma en que hoy se conoce: una pasarela de la imagen y tradiciones de cada región del estado.¹¹

Estas y otras propuestas muestran hasta qué punto la consagración del charro en la Ciudad de México no significó el desplazamiento de otras tradiciones regionales que también merecieron estar dentro del nacionalismo cultural. Pero en todos los casos, su diseño y consagración partió de elementos “distinguidos” de los grupos que llevaron a cabo el proyecto de la Revolución tanto en la capital como en los estados, buscando con ello un control político de la identidad y de las masas recién corporativizadas.

2.2. De campesino a vaquero

La aparición de la música norteña en todo México también se dio en un contexto particular que afectó a todo el campo mexicano, desde Baja California hasta el entonces territorio de Quintana Roo, en un período de tiempo que va desde el mismo 1910 hasta la década de 1970 por lo menos: la reforma agraria. Así como la Revolución Mexicana logró crear su propia “república visual” con su proyecto de nacionalismo cultural, de igual modo logró crear una imagen del campesino antes de 1910, la de un peón asalariado que debía sufrir los embates del patrón y la semi-esclavitud de la tienda de raya, que en realidad no hubo necesidad de exagerar, porque muchas veces fue así, pero que sí le fue necesario construir tal arquetipo para recalcar el valor y la trascendencia de la reforma agraria.¹²

10) Díaz Güemez, 2016.

11) Lizama Quijano, 2006.

12) En este sentido fue importante el libro “México Bárbaro” del periodista norteameri-

En efecto, el reparto de tierras fue el efecto más saludado de la Revolución Mexicana dentro y fuera del país. Pero su realización requirió tiempo y sacrificios por parte los gobiernos revolucionarios para hacer realidad este proyecto revolucionario contenido en la Constitución de 1917. Para defender tal reparto, se concibió o recuperó la idea de ejido, es decir una propiedad comunal, donde los problemas y cuitas se resolverían a través de asambleas. Cuando en la administración del Presidente Lázaro Cárdenas se lograron los más grandes repartos agrarios, especialmente el de La Laguna y de Yucatán, la idea e imagen del campesino mexicano comenzó a cambiar: dejó de ser repentinamente el peón de hacienda para irse convirtiendo en ejidatario. El propio Cárdenas, al reformular el Partido Nacional Revolucionario en Partido de la Revolución Mexicana, creó la Confederación Nacional Campesina para agrupar a los nuevos ejidatarios como un sector político-laboral del régimen, junto con los obreros y las organizaciones populares. El ejido transformó así al campo y al campesino y lo convirtió en imagen de la revolución organizada e institucionalizada.

Sin embargo, como queda descrito entre líneas en el cuento "Nos han dado la tierra" del libro "El llano en llamas" de Juan Rulfo, no siempre fue felicidad la entrega de tierras y hubo muchas veces desazón por parte del campesino mexicano, especialmente en el sureste, por ver su nueva propiedad el ejido como una especie de condena. En la narración de Rulfo, un grupo de campesinos recorre a pie el ejido que el gobierno recién les ha entregado; con cierta resignación, aceptan la entrega pero encuentran que les ha tocado la parte mala y no la tierra buena que ellos esperaban; en cierto momento, se acuerdan cuando el delegado les dijo que no había manera de cambiar aquel terreno que les tocó como ejido y en todo caso, les recalcó, "es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra".¹³

En efecto, salvo en el norte del país, donde aparecieron regiones prósperas en actividades agropecuarias, el ejido fue visualizado como un problema, sobre todo cuando la explosión demográfica empujó a buena parte de la población rural a desplazarse a las ciudades, en especial la Ciudad de México, a partir de la década de 1960. Esto quiere decir que la imagen del campesino ejidatario entró en crisis. No es este el lugar para analizar esta problematización, pero es un hecho que, a pesar del continuo apoyo y hasta subsidio al campo organizado en ejido, no

cano J.K. Turner, publicado en 1911 en los Estados Unidos, en el que se revelaban tratos inhumanos a trabajadores agrarios tanto en Yucatán como en Oaxaca.

13) Rulfo, 1970:83.

se detuvo nunca el proceso migratorio antes mencionado. Además, por si fuera poco, las ciudades mismas, en su crecimiento, continuamente amenazaron la existencia del ejido toda vez que fue necesitando amplias extensiones de tierra para poder dar cabida a su incremento demográfico. En suma, el campesino ejidatario comenzó a ser estigmatizado como agente productivo, quedándole prácticamente la única función de ser base electoral del partido del gobierno. Es decir, en las últimas décadas del siglo pasado, el campesino ejidatario tuvo un conflicto identitario en razón de su papel como agente revolucionario que lo obligaba a comprometerse con la tierra repartida.

Por ello, el campesino ejidatario pronto buscó alternativas a la producción de autoconsumo a la que parecía destinada la propiedad ejidal. La ganadería, en especial la bovina, ha sido una actividad que se fue insertando con éxito en el marco del ejido. En un inicio desarrollada por pequeños propietarios, la necesidad de mayores extensiones para el pastoreo obligó a estos a negociar con los ejidos y los ejidatarios para ampliarse. Apareció así la figura del ejidatario ganadero, como también se fue propalando la idea e imagen del ganadero como el sujeto exitoso en el nuevo campo mexicano posrevolucionario. En tales condiciones, la figura del vaquero comenzó a tener mayor prestigio que la del campesino mismo. Cito el caso del municipio de Tizimín, Yucatán,¹⁴ cuya asociación ganadera local fue fundada hace 62 años. En aquel entonces, y hasta hace unos 15 años, los ganaderos eran pequeños propietarios, mestizos o descendientes de libaneses, que pagaban renta por tierras de pastoreo a los ejidatarios. Sin embargo, gradualmente, los ejidatarios, dedicados durante mucho tiempo a la siembra de maíz, se fueron desplazando a la ganadería hasta convertirse en mayoría dentro de la asociación. Hoy en día, el cuadro directivo de la asociación ganadera es el mismo que hace 20 años controlaba el comité municipal de la Confederación Nacional Campesina.¹⁵ Mi parentela en ese mismo municipio eran ejidatarios hace 30 años, y desde aquel entonces, a pesar de estar dedicados más a la siembra de maíz, frijol y legumbres, procuraban igualar la imagen que manejaban los ganaderos, sobre todo porque varios de ellos laboraban como vaqueros para ellos por temporadas. Uno de ellos logró convertirse en ejidatario ganadero y prácticamente se labró una imagen de vaquero-ganadero, con camionetas incluidas, de la noche a la mañana.

14) Ciudad natal del autor de este trabajo.

15) Presidido por el Sr. Pedro Tec Tun (de apellidos mayas). La AGL de Tizimín fue fundada en 1954. Su primera feria ganadera se llevó a cabo tres años después, en 1957.

Como veremos más adelante, esto es un fenómeno nacional que en el sureste está liderado por el éxito de la ganadería bovina, y en el norte está conducido por el ascenso económico de los traficantes de drogas, casi todos ellos de origen rural. De modo que en todo el país, la imagen del campesino posrevolucionario, erigido como un feliz y abnegado ejidatario, entró en crisis a partir de la década de 1970, en la medida que otras actividades relacionadas con la tierra pero alejadas de la siembra de productos tradicionales se fueron imponiendo, conformando e imponiendo en el nuevo campesino una imagen más de vaquero que de sembrador.

2.3. Una nueva música y su imagen

La música norteña mexicana apareció visualmente al resto del país en la década de 1960. En el cine ocurrió con las películas "Calibre 44", de 1960, donde Piporro aparece cantando acompañado por los Broncos de Reynosa, y "Pueblito", de 1961, donde Fernando Soler aparece ensismado, escuchando a Los Alegres de Terán. Luego, a través de este cine que iba dejando atrás su época de oro, la televisión que comenzaba a dominar el espectro visual del entretenimiento, y la industrial editorial gráfica, lo norteño circuló con notable fuerza por todo el país acompañando el éxito comercial que fue obteniendo la música norteña mexicana como tal, especialmente a través de la radio.

La música norteña es un fenómeno posrevolucionario. Su origen territorial es el noreste mexicano, y el sur de Texas, teniendo como "capital" la ciudad de Monterrey. Es, en esencia, una música campirana. A decir de Olvera Gudiño y Montoya Arias, la música norteña la podemos identificar como aquella que se sirve instrumentalmente del acordeón y del bajo-sexto, pero también como aquella que se derivó de un proceso de migración que tuvo como zona protagónica el territorio del noreste mexicano y su interacción con el fenómeno migratorio correspondiente en el sur del estado norteamericano de Texas.¹⁶ Por lo tanto, el camino para la aparición de esta música netamente popular, tendría como punto de arranque el año de 1848, cuando tras la guerra entre México y Estados Unidos, este se quedó con la mitad del territorio norte del primero, creándose así una región de frontera con intercambios migratorios y culturales particulares. La Revolución Mexicana, que se originó precisamente en el norte, acentuó en esta zona la resistencia cultural frente a la influencia anglosajona. De modo que este fenómeno migratorio que se dio, a partir de los años 1920, entre el Bajío y el sur

16) Olvera Gudiño, 2013:33; Montoya Arias, 2014.

de Texas, dio pie a la transformación de una herencia cultural que venía permeada por la relación entre ambos países, que originó una música de migrantes y colonos comprometidos con la tierra en lo económico, y con la añoranza en lo cultural.

La música norteña le vino a dar continuidad a la cultura campirana mexicana que se venía desarrollando desde tiempo de los insurgentes a principios del siglo XIX. En este sentido es la música sucesora de la música de mariachi, pero sin el andamiaje oficial que la república posrevolucionaria le había dado a esta y que hizo que el cine de la Época de Oro lo convirtiera prácticamente en seña y gesto de la nacionalidad. La música norteña representa así un nuevo mundo campirano posrevolucionario en el noreste mexicano, donde la figura base es el campesino migrante, bracero aquí y allá, que ya no vive en un régimen de autosuficiencia o en un sistema de peonaje, sino que se relaciona con un desarrollo ya industrial de las actividades agropecuarias, especialmente al otro lado de la frontera. Por otro lado, esta cultura campirana entró en contacto directo con culturas campiranas de Europa del Este en el sur de Texas. Esto determinó la apropiación casi inmediata que se hizo del acordeón. Previo a la Revolución, la música popular mexicana conocía y reconocía diversos ritmos de esa parte de Europa, pero llegaba mediado a través de las influencias francesas.¹⁷ Ahora, en la frontera, el contacto era directo; de campesino a campesino, podríamos decir. Así, la música norteña mexicana es la nueva música del campesino mexicano transterrado, que mantiene la continuidad de la cultura campirana nacional, en especial, el corrido, que pasaba al noreste mexicano para conocer una nueva etapa. Esta continuidad ranchera fue posible en la medida que la nueva música norteña no estuvo sujeta a una política cultural nacional. Es decir, apareció como una música liberada del poder político nacional, que se construyó desde abajo sacando provecho de las modestas políticas culturales de los estados en que nació de uno y otro lado de la frontera, del mismo modo que supo sacar provecho de las otras músicas culturales con las que tuvo contacto.

En la década de 1960, cuando apareció la música norteña frente a los ojos de todo México, la industria de la música estaba dominada por los ritmos caribeños y los músicos del sureste, en tanto la música de mariachi se convertía en un canon nacionalista. Aquellas músicas representaban sobre todo al capitalino, el habitante de la Ciudad de México, por lo que su éxito venía a ser imagen de la urbanidad, incluso de lo que podría llamarse "buen gusto". El cabaret, tal como se ve repetidamente en

17) En Ramos Aguirre, 2013, se puede rastrear la llegada de los ritmos de Europa del Este a través de la influencia francesa que llegaba hasta los salones de baile.

el cine de la época, es el ágora de esta música. En tal sentido, la norteña y el rock and roll fueron las apariciones que asombraron la industria musical en estos años. Por ello, una vez desplazados los ritmos caribeños y del sureste, la imagen de la norteña pasaría a “competir” el espacio de la música popular contra los herederos del rock and roll mexicano que inventaron, desde la Ciudad de México, y desde los espacios de Televisa a partir de los años 70, la música pop nacional. Entonces, sí se quería ser un artista pop exitoso, era menester emigrar o trabajar en la capital del país; esto afectó incluso la aparición del rock en español mexicano, ya que también debieron realizar su carrera en esta ciudad.¹⁸ En cambio, la música norteña nunca necesitó referenciarse en la Ciudad de México para desarrollarse y ser exitosa en el marco de la industria musical y de conciertos. Todo lo contrario, reafirmó su condición de música popular de frontera.

De este modo, la música norteña mexicana, además de haberse visto liberada de la política del nacionalismo cultural, también logró mantenerse al margen de la nueva industria cultural surgida en la Ciudad de México desde que el gobierno federal dejó de convertirse en un mecanismo creador de valores culturales, sobre todo a partir de 1946, cuando el gobierno del Presidente Miguel Alemán Valdés decretó la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuya orientación fue reconocer y apoyar al artista independiente.¹⁹ Por ello, la música norteña estuvo llamada desde entonces a convertirse en un referente de la identificación nacional en la medida en que se mostró como una música libre de las políticas y los poderes del centro y reafirmar su origen mexicano en los bordes de la frontera noreste.

3. El imperio visual de la música norteña mexicana

Liberada la creación popular de la tutela y la dirección de los estamentos directores de la política y la intelectualidad del nacionalismo revolucionario, la industria del entretenimiento se dio a la tarea de fabricar o hallar nuevos valores culturales. Es decir, se dejó a las fuerzas del mercado y al gusto de la masa posrevolucionaria el proceso de creación cultural.

18) Revisar Llano Macedo, 2016. En esta obra autobiográfica, el productor de Televisa Luis de Llano Macedo hace el recuento puntal de cómo desarrolló dentro de esa empresa toda una “fábrica” de estrellas pop.

19) Se creó como Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura para llevar a cabo “el cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura”, según el decreto de creación publicado el 31 de diciembre de 1946 en el Diario Oficial de la Federación.

Esto, tarde o temprano, condujo a la hegemonía de un solo movimiento, el de la música norteña, que logró con su imperio visual, basado en la épica, homologar la identidad ranchera, desplazando y desapareciendo prácticamente otros movimientos musicales populares. Esta hegemonía visual prácticamente a transformar la identidad del ranchero mexicano hasta darle una unidad que nunca alcanzó el propio nacionalismo cultural de la Revolución Mexicana.

3.1. La nueva épica

En la década de 1970 la explosión demográfica de México alcanzó sus mayores cotas en el ratio de crecimiento. Esto significa que la población campesina aumentó y sus movimientos migratorios comenzaron a poblar las ciudades mexicanas justo a partir de este momento a un ritmo inusitado. Asimismo, en el campo, especialmente en el sureste, comenzó también la búsqueda de alternativas agropecuarias al autoconsumo, que generó una nueva clase de campesinos "exitosos". A partir de entonces, la interacción entre la ciudad y el campo se dio mediante la relación entre campesinos emigrados y campesinos asentados. Fue esta masa la que aupó la música norteña hasta hacerla propia.

La música norteña mexicana ofreció a esta masa algo que no proporcionaba ya la imagen del charro y el mariachi, mucho menos la industria cultural y del entretenimiento asentada en la Ciudad de México. Aquello fue la épica. La norteña dio voz a la migración campesina, en primer lugar, pero también dio una imagen al exitoso campesino que se quedó y logró labrarse un lugar en el comercio agropecuario. Escuchar música norteña y seguir su imagen a través de la vestimenta fue el signo que vino a ocupar el mismo que antes daba el vestirse de charro y haber estado en la bola o formar parte del gobierno corporativista.

En la misma década de 1970, la actividad del narcotráfico desarrollada por campesinos norteños también encontró en esta música un espacio de expresión para su particular éxito como "emprendedores". Los corridos pasaron entonces de hablar, al ritmo de mariachi, de los héroes revolucionarios o de los guerrilleros comunitarios, a ser imagen y voz mediante el ritmo de la música norteña de los hechos crudos que comenzaron a caracterizar aquella labor.

A partir del éxito comercial que tuvieron Los Tigres del Norte en la década de 1970, la música norteña escaló la industria de la música popular compitiendo con otros ritmos. En primer lugar, compartió espacio con la cumbia, ritmo colombiano cuya transformación a la mexicana ocurrió en Guadalajara a finales de los años 1950, de la mano de Mike Laure. No era un ritmo desconocido en el cine y la televisión de la época,

pero es a partir de los 1970 que toma un gran impulso con el éxito de grupos del sureste, especialmente de estados del Golfo de México,²⁰ y otro contingente venido precisamente del Norte, especialmente de Tamaulipas y Nuevo León. La cumbia de estos estilos fue muy aceptada entre la masa urbana y fueron protagonistas de grandes bailables en espacios abiertos.

Otro "competidor" de la norteña en el espacio de la música comercializada entre la masa urbana y campesina fue la llamada grupera, cuyos orígenes también se ubican en la década de 1970: básicamente conjuntos de origen popular conformados como los grupos de rock norteamericano pero interpretando boleros y baladas. Casi todos los gruperos aceptaban sus raíces campesinas y nunca excluyeron de sus discos la interpretación tanto de música ranchera como de cumbia, pero su línea de trabajo fue orientándose cada vez más hasta el género romántico, alcanzado su preeminencia durante los últimos 15 años del siglo pasado. De igual modo, su público era mayoritariamente el mismo que venía escuchando norteña.

Entre 1970 y 2000, la música norteña mexicana, la tocada con acordeón y bajo-sexto, conoció de igual manera un éxito comercial inusitado. Al mismo tiempo, fue permeable a la influencia tanto de la cumbia como de la balada grupera. Pero a diferencia de estos dos ritmos, que se fueron desvaneciendo en la radio hasta prácticamente desaparecer después del cambio de siglo, la música norteña mexicana, por su imagen de épica, logró sobrevivir a este primer éxito comercial al recoger casi naturalmente, no solo la influencia de sus "competidores", sino también de otros ritmos regionales norteños que siguieron la estela dejada por la norteña.

La música norteña se expandió y se transformó cuando llegó a todo el país el éxito comercial de la música de las bandas de viento de la costa del Pacífico justo al inicio de la década de 1990. Al igual que la cumbia y la grupera, la música norteña de acordeón y bajo sexto no generó una siguiente camada de exponentes con el mismo éxito comercial que los que habían tenido antes desde su aparición. Sin embargo, sí fue capaz de crear una imagen potente, basado en la épica como ya se ha visto, que logró representar a todo el norte del país e incluso el sur de los Estados Unidos. Por ello, las bandas de viento de Sinaloa tomaron el testigo y lograron, pasado el año 2000, dominar casi por completo el espectro de la música norteña. En este sentido, cabría decir que definir ahora la música norteña solo por los instrumentos queda limitado,

20) Jorge Rivero, tecladista de cumbia oriundo de Tizimín, grabó su primer disco en Veracruz.

en todo caso, ahora toca definirla en razón de la visualidad que había creado desde la posrevolución.

Asimismo, la imagen de la norteña había traspasado ya la frontera del canon musical con el que había surgido en los años 1960. Ahora en la década de 1990, era posible mirar a un grupo como Bronco, que con imagen plenamente norteña hacía lo mismo cumbias que baladas gruperas y hasta rancheras. O el grupo Límite, de Monterrey como Bronco, que tenía una propuesta norteña cercana al pop. Comenzado el nuevo siglo, la norteña iba generando más versiones de sí misma, más allá de las fronteras mexicanas, no sólo en el sur de Estados Unidos, sino incluso en ciudades tan lejanas al norte como Chicago. También generó otras versiones en Sudamérica, desde tempranas épocas como los años 1970, especialmente en países como Colombia y Chile.

Todo esta expansión de la música norteña y la apropiación completa del mercado e industria de la música popular en México no pudo ser de otra manera en tanto esta música fue capaz de recuperar la imagen y la épica del ranchero que parecía iba a perderse en la canonización del charro a mediados del siglo XX. El movimiento migratorio en el noreste mexicano permitió que la cultura campesina, al menos la que se había desarrollado en el centro del país, tuviera continuidad y pasara del mariachi y el charro al acordeón, el bajo-sexto y el vaquero.

3.2. Un caso de impacto y transformación

Para observar el efecto de lo que aquí hemos llamado imperio visual de la música norteña, revisaremos el caso de Tizimín, cabecera del municipio del mismo nombre del oriente del Estado de Yucatán, en el sureste mexicano. Es un caso peculiar en términos migratorios porque durante el siglo XX jamás conoció movimiento migratorio hacia los Estados Unidos, solo hacia la Riviera Maya. En realidad, fue un caso de crecimiento urbano considerable en el Estado al pasar de 3,000 habitantes a 50,000 durante la segunda mitad del siglo pasado.²¹

Tizimín aparece en la época colonial como un pueblo de indios que participaba en el sistema de compulsión laboral, que caracterizó la economía yucateca de esa época, produciendo y elaborando mantas de algodón.²² También heredó de la época prehispánica un sitio de culto que fue transformado en un sitio de adoración de los Tres Reyes Magos en tanto santos. Ubicado a 150 km de Mérida y de 50 km de Valladolid, Tizimín figuraba como parte de la frontera con la histórica región de La

21) De acuerdo a datos del INEGI consultados en 2015.

22) Solís Robleda, 2003.

Montaña, que escapó al poder y sirvió de refugio para indios rebeldes o descontentos con el sistema colonial.²³ En la época independiente, Tizimín fue un importante bastión militar por lo que comenzaron a llegar a vivir ahí tanto mestizos como criollos. En 1839, Santiago Imán, jefe de la plaza, inició una rebelión de corte federalista que se distinguió por sumar por primera vez a los indios.²⁴ A partir de entonces, la inclusión continua de indios en los conflictos criollos dio origen en 1847 a la Guerra de Castas, que luego de 1853, los mayas rebeldes la continuaron en La Montaña hasta principios de siglo XX.

Esta guerra condujo a un poblamiento de blancos y mestizos originarios de Valladolid, la zona más castigada, en la zona de Tizimín. Alejada de la prosperidad de la zona henequenera, que giraba en torno a la zona de Mérida, la llegada del ferrocarril en 1913 la metió de lleno en la dinámica económica del estado dictada desde la capital. A partir de entonces comenzó a ser considerada el granero del Estado por producir una buena parte del maíz que se consumía. Sin embargo, la "prosperidad" llegaría a Tizimín a partir de la década de 1940, cuando se estableció la ganadería.

Ernesto Novelo Torres y José González Beytia, gobernadores en aquella década, crearon Fomento de Yucatán, una oficina de promoción económica destinado a buscar alternativas al monocultivo del henequén, del cual dependía casi el 80% de la economía local, y que se producía a través del Gran Ejido Henequenero, creado tras la reforma agraria de 1937 de Lázaro Cárdenas.²⁵ Esta oficina determinó que la zona del nororiente del Estado era ideal para el desarrollo de la ganadería bovina, puesto que había gran número de pequeños propietarios, además de la factibilidad del suelo. La apuesta fue acertada, sobre todo con el apoyo de empresarios meridianos, en especial del empresario de origen libanés Cabalán Macari. En 1957, a dos cuadras de la plaza principal de Tizimín, se realizó la I Feria Ganadera por iniciativa de la Asociación Ganadera Local del municipio. A principios de la década de 1960, esta feria de corte anual se trasladó a las instalaciones de la Asociación, al norte del poblado, confirmado con ello su éxito. Entonces apareció una dicotomía: la feria ganadera se celebraba al mismo tiempo que la fiesta de los Santos Reyes Magos, organizada durante las dos primeras semanas de enero. Esto dio lugar a la aparición de dos ferias: una religiosa, celebrado en el centro del poblado, organizado por mestizos compro-

23) Bracamonte y Sosa, 2001.

24) Rugeley, 1996.

25) Díaz Güemez, 2016.

metidos con la tradición yucateca; y otra económica, la ganadera, organizado por los ganaderos en sus propias instalaciones. La solución que se impuso, quizá a mediados de los años 1960, fue la realización de la feria ganadera durante el día, y la feria religiosa durante la noche. De tal modo, en las dos primeras semanas de enero, Tizimín “estaba de feria” todo el día, habiendo juegos mecánicos, tianguis, bailes y conciertos en ambos emplazamientos.

Fue en este ámbito de fiesta que comenzó a llegar el imperio visual de la música norteña en los años 1970. Los ganaderos, sus trabajadores y sus familias comenzaron a adoptar la imagen que venía acompañada de esta música que era posible escuchar en la estación de radio local, la XEUP La Rancherita. Los ganaderos más exitosos adoptaron la charrería como deporte de exhibición, abriendo para ello varios lienzos; aún así, el vestirse de charro quedaba como acto ceremonial. En cambio, vestirse de norteño se volvió cotidiano. Mientras, los organizadores de la fiesta religiosa, varios de ellos ejidatarios, comenzaron a acercarse al negocio de la ganadería a través de la renta de sus tierras para pastoreo de los hatos bovinos propiedad de los ganaderos.

La figura e imagen de norteño también se impuso en las salidas a la feria religiosa por la noche. A principios de la década de 1990, cuando la música norteña pasaba del éxito comercial de los grupos de acordeón y bajo sexto a las bandas de viento, en Tizimín, en días de fiesta, la vestimenta norteña, tanto en hombres como mujeres, era la que prevalecía tanto en la feria ganadera, en horas diurnas, como en la feria religiosa, en horas nocturnas.

De esta manera, una agrocuidad exitosa del oriente yucateco logró configurarse una identidad con respecto al resto del estado, comprometido más con la tradición yucateca del “mestizo”, al apropiarse del imperio visual que trajo la música norteña. Esto se expandió a prácticamente todos los municipios del noreste yucateco que también se sumaron o cambiaron a la actividad ganadera, con sus respectivas asociaciones locales ganaderas, que permitió la creación de una unión ganadera regional.²⁶

3.3. La nueva identidad ranchera

La música norteña mexicana logró convertirse en un imperio visual por cuanto la imagen que ofrecía era de una épica campirana que justamente reclamaba una masa social migrante y campesina, así como toda

26) La Unión Ganadera Regional del Oriente de Yucatán, UGROY, fundada en 1972 con 700 socios de 8 municipios. Hoy en día cuenta con más de 4,500 socios de 23 asociaciones ganaderas locales asentadas en 17 municipios.

una población relacionada con la transformación de las actividades agropecuarias en el país. En este sentido, lo importante de ese imperio visual no es la vestimenta, las actitudes, la arquitectura, las camionetas, las botas, etc., sino el deseo de toda esta masa que la está consumiendo de acceder a una imagen de éxito personal y comunitario que tiene un fundamento en el duro trabajo de la tierra, desde los ganaderos ejidales hasta los sembradores y productores de drogas no sintéticas.

Es un imperio porque, libre del control político nacional y del control de la industria cultural de la Ciudad de México, logró imponerse sobre otros ritmos de la industria de la música popular que le competían en gusto, en especial la cumbia y la balada grupera, hasta volverse hegemónico. A continuación, logró subir a su cuesta, otros géneros norteños, como las bandas de viento del Pacífico, para continuar y asentar su "dominio" como tal. Hoy en día, en todo México, la música norteña, llamada hoy "música de banda", domina el espectro de la música popular no producida o creada en la Ciudad de México. Es decir, finalmente alcanzó la cota de monopolio. Es a este dominio pues que le llamamos imperio; por lo tanto, su imperio visual también ha alcanzado esa perspectiva monopólica.

Como ya dijimos, lo visual de lo norteño no se limita a la vestimenta, alcanza un amplio rango que prácticamente hoy determina la vida de las personas que lo asumen y de su comunidad inmediata. Hoy en día, todos los poblados en el país que tiene relación con una actividad agropecuaria asumen lo norteño como parte de su identidad colectiva cotidiana.

Por ello, es necesario recalcar que la conformación de lo norteño como cultura y su posterior expansión por todo el país a través de la música es también un logro del nacionalismo revolucionario pero a nivel popular. Cuando la cerveza Carta Blanca comenzó a usar la figura del norteño en sus anuncios en la década de 1950, en el noreste del país, en realidad estaba siguiendo esa huella, no la estaba construyendo, o deconstruyendo, como sí sucedió con la imagen del charro, por ser de alto interés para el nacionalismo revolucionario. Lo mismo pasó en la década de 1970 y 1980 cuando comenzó a ser más frecuente la presencia de esta imagen tanto en el cine producido desde la Ciudad de México como en el cine independiente llamado video-home. La imagen de lo norteño es, en consecuencia, fruto también de la resistencia cultural en tanto una música de origen fronterizo. Lo fácil hubiera sido imitar completamente los bailes de los polacos y de los alemanes, cantando incluso en alemán o en alguna lengua eslava, pero no fue así. Los campesinos mexicanos que migraron y se movieron en esta zona noreste de

la frontera norte mexicana venían ya predispuestos por el trabajo cultural de la Revolución Mexicana. Asimismo, también se toparon al otro lado, que la identidad social norteamericana se había unificado y homologado, de costa a costa, al término de la Primera Guerra Mundial, a favor de una identidad caucásica y protestante, en detrimento de otras minorías culturales que ahí existían previamente, incluido los mexicanos, o que llegaron luego de las grandes migraciones de europeos.

Así que hoy en día podemos hablar de una nueva identidad unificada del *ranchero* mexicano. En el canal Bandamax, propiedad de Televisa Networks,²⁷ existe un programa semanal llamado *Bridón*, cuyo conductor es Antonio Aldeco. El programa visita las cabalgatas que ganaderos y aficionados a la caballería realizan en sus respectivos pueblos en tiempos de feria. La lista de los pueblos visitados es larga y prácticamente cubre todo el territorio nacional. La tónica de cada programa es el mismo: el conductor participa a caballo en la cabalgata conversando con organizadores, autoridades y reinas de feria, y destacando los atractivos de la comunidad. En cada cabalgata, salvo algunos vestidos de charro o con alguna vestimenta folklórica de su región, todos están vestidos de acuerdo al "código" norteño; de hecho, los últimos minutos del programa muestran la participación, en el marco de la feria o el evento mismo de la cabalgata, la participación de grupos y bandas de música norteña.

Por ello, no sorprende que los *rancheros* de pueblos de Chiapas, Oaxaca, Michoacán, Querétaro, Yucatán, Durango, Veracruz, Nayarit y del estado que fuere, todos asumen la identidad ranchera como algo derivado de la música norteña que han escuchado en las últimas décadas. De ahí, que este programa de *Bridón* muestre una uniformidad en la identidad ranchera nacional, fuere a donde fuere. Ser norteño, pues, hoy es la nueva identidad ranchera mexicana; vestirse hoy de charro o de traje típico indígena o mestizo es solamente ritual. La música norteña, que comenzó como la épica de una masa migrante en el noreste del país hace ya casi 100 años, logró llevar a través de la radio y el disco su imagen épica hasta convertirla prácticamente en la única, por cuanto logró establecerse como un imperio visual.

Conclusiones

Un imperio visual es el modo de producción de la visualidad que ocurre en las sociedades posmodernas, donde el fin de los grandes relatos permite a la industria del entretenimiento asumir el control del meca-

27) Sección de Grupo Televisa que agrupa sus canales de televisión de paga.

nismo de creación de nuevos valores culturales, ofreciendo aquello que la masa reclama como suyo, hasta que ésta consigue imponer uno solo de los movimientos subalternos que ella misma generó. En tal sentido, hay un imperio visual por cada masa social que exista.

En México, la masa campesina, migrante y ejidataria, que se conformó a partir de la reforma agraria de la Revolución Mexicana, se identificó plenamente con la música popular del noreste del país por cuanto encontró que daba continuidad a la cultura ranchera mexicana y porque conservaba el ideal y la imagen de épica que la Revolución Mexicana le había impreso a la figura del campesino. La música de bajo sexto y acordeón, cuyo éxito comercial se dio fuera de la Ciudad de México, trajo consigo pues una nueva visualidad ranchera que pronto fue adoptada en todo el país, en tanto el charro, canon del nacionalismo cultural revolucionario, y las figuras folklóricas campiranas aupadas por los gobiernos locales, se convirtieron en un asunto meramente ritual.

El imperio visual de la música norteña no consiste en sí en que tanto hombres como mujeres se vistan de mezclilla, camisa, botas y sombrero, sino en ser la visualidad de una música que fue homogeneizada por la misma masa social que comenzó escuchándola junto con otros ritmos musicales, pero que a final de cuentas la hizo imperar sobre las otras, en la medida que la música norteña reafirmó su identidad ranchera, logrando así, la homogeneización visual del ranchero mexicano desde el norte hasta el sur.

Hoy en día, la música norteña está dominada en el ámbito comercial por el sonido de las bandas de viento del Pacífico. Esto demuestra que aquella música originaria de bajo sexto y acordeón, al convertirse en imperio, logró absorber ritmos hermanados gracias al contenido épico que el imperio visual de la música norteña logró construirse. Es probable que como tal continúe vigente una generación más.

Referencias

1. Benjamin, Walter. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus.
2. Bracamonte y Sosa, Pedro. (2001). *La conquista inconclusa de Yucatán: los mayas de las montañas, 1560-1680*. México: CIESAS-UQROO.
3. Brea, José Luis. (2006). "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales", en *ev estudios visuales*, revista del CENDEAC, núm. #3 enero de 2006.
4. Brea, José Luis. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la*

- visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal.
5. Díaz Güemez, Marco Aurelio. (2016). El arte monumental del socialismo yucateco. Mérida: UADY/Prohispen/CEPSA.
 6. INBA. (1966). Exposición-Homenaje a Rómulo Roza (catálogo).
 7. Lenin, Vladimir Ilich. (1975). El imperialismo, fase superior del capitalismo. México: Grijalbo.
 8. Lizama Quijano, Jesús. (2006). La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano. México: CIESAS.
 9. Llano Macedo, Luis de. (2016). Expedientes Pop. México: Planeta.
 10. Montoya Arias, Luis Omar. (2014). La Música Norteña Mexicana como región económica. De Monterrey a Matamoros, y de San Antonio a Medellín... La música norteña mexicana en Latinoamérica. Texto publicado en el blog personal del autor:
 11. <http://luisomarmontoyarias.blogspot.mx/search?q=noreste>
 12. Montoya Arias, Luis Omar (coordinador). (2013). ¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo II Transnacionalización de la música norteña mexicana. México: INAH.
 13. Olvera Gudiño, José Juan. (2013). "La radio en la construcción social de la música norteña mexicana". En Montoya Arias, Luis Omar (coordinador), ¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo II Transnacionalización de la música norteña mexicana. México: INAH, pp. 32-57.
 14. Ortega y Gasset, José. (1955). La rebelión de las masas. Madrid: Espasa-Calpe.
 15. Paz, Octavio. (1950). El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica.
 16. Pérez Montfort, Ricardo. (2000). Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos. México: CIDHEM, CIESAS.
 17. Ramos Aguirre, Francisco. (2013). De punta y talón, la música norteña en Tamaulipas. Ciudad Victoria: Glera editorial
 18. Rodríguez Prampolini, Ida (coordinadora). (2012). Muralismo mexicano, 1920-1940. Crónicas. México: Fondo de Cultura Económica
 19. Rocker, Rudolf. (1936). Nacionalismo y cultura. Biblioteca Antorcha, versión digital, disponible en <https://es.theanarchistlibrary.org/library/rudolf-rocker-nacionalismo-y-cultura>
 20. Rugeley, Terry. (1996). Yucatán's Maya peasantry and the origins of the Caste War. Austin: University of Texas Press.
 21. Rulfo, Juan. (1970). El llano en llamas. Edición revisada por el autor. México: Fondo de Cultura Económica.

22. Rulfo, Juan. (2013). Pedro Páramo. México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo.
23. Schenk, Hans George Arthur Viktor. (1983). El espíritu de los románticos europeos: ensayo sobre historia de la cultura. México: Fondo de Cultura Económica.
24. Solís Robleda, Gabriela. (2003). Bajo El Signo de La Compulsión : El Trabajo Forzoso Indígena En El Sistema Colonial Yucateco, 1540 - 1730. México: Miguel Ángel Porrúa

Apartado II

Miradas desde Brasil

II.1. Relações musicais entre o Brasil e a América Latina

Allan de Paula Oliveira¹

Universidade Estadual do Paraná

Este texto tem como objetivo apresentar uma reflexão sobre as relações entre a música popular produzida no Brasil e a música popular produzida na América Latina. Estabelecido dessa forma, esse objetivo tem inúmeras dificuldades conceituais. O primeiro é a expressão “música popular” apresentada aqui no singular, como se fosse uma entidade única. O que será tratado como “música popular brasileira” e “música latino-americana” constituem conjuntos extremamente heterogêneos de gêneros e estilos musicais, com historicidades e dinâmicas próprias e específicas. Desta forma, a expressão “música popular” aparece aqui num sentido meramente descritivo e não conceitual e engloba esta gama heterogênea de músicas, as quais têm em comum um aspecto importante: trata-se de uma música ligada ao entretenimento e que, ao longo do século XX, foi apropriada por formas modernas e industriais de produção e difusão (fonografia). Este aspecto comum foi enfatizado por Vega (1997: 78) quando definiu, nos anos 60, a música popular como “mesomúsica”: *“La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas”*. E, propositadamente, me interessa aqui observar a música popular na sua dimensão de produto de uma rede industrial de produção e difusão, um dos seus aspectos centrais (Middleton 1990). Ao contrário de teorias apocalípticas sobre os efeitos da indústria cultural sobre a música, minha abordagem aqui é refletir sobre o papel de “mediação” operado pela música popular na construção de relações entre o Brasil e

1) Professor do curso de Música Popular da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

a América Latina. E nesta mediação, os meios têm um papel fundamental (Martín-Barbero 2013).

A abordagem da música popular neste texto será em torno de seus gêneros musicais, entendidos como conjuntos discursivos dotados de uma estabilidade em termos de estrutura, estilo e temática. Essa definição tem como base a proposta de Bahktin (2003) para o estudo de gêneros do discurso e ela permite um trânsito entre as duas formas pelas quais a música de um modo geral é estudada: ou a partir de sua completa dissolução no contexto social - uma abordagem no qual a música é desprovida de sons - ou a partir de sua análise enquanto linguagem específica - uma abordagem na qual a música é desprovida de sociedade. O estudo dos gêneros musicais, desta forma, exige uma atenção tanto aos sons envolvidos na produção musical quanto nas suas inserções sociais (Fabri 1981)². O fato de um gênero ter uma estabilidade significa que ele é reconhecido enquanto tal por uma comunidade de ouvintes. No entanto, isto não significa uma audição homogênea por parte desta comunidade. Ou seja, o gênero está sempre sendo redefinido na prática de sua audição - daí os debates infinitos que surgem em torno de definições sobre o que é samba, o que é tango, o que é bolero, o que é cumbia, dentre outros. O fato de que neste textos os gêneros serão apresentados enquanto unidades de análise e descrição não significa que, para cada um deles, debates em torno de seus limites não sejam reconhecidos.

Isto posto, este texto será uma verdadeira discoteca de gêneros musicais, relacionados tanto ao Brasil quanto à América Latina: samba, tango, bolero, canção de protesto, música sertaneja, guarânia, corridos, rancheiras, chamamés, dentre outros. Para cada um deles, há questões específicas e literatura especializada que somente são sugeridas, quando muito, aqui. Não é minha intenção neste texto aprofundar a análise com relação a este ou aquele gênero, mas sim apresentar um comentário mais geral sobre as mediações produzidas por gêneros musicais nas relações entre a música popular no Brasil e na América Latina. Alonso (2016: 12), em um texto sobre estas mediações através da música sertaneja, lembra o senso comum difundido no Brasil de que “estamos de costas para a América Latina”. Este texto, de forma inicial, tenta apenas sugerir que a música popular no Brasil foi, em certo sentido, uma exceção a este quadro de alheamento. Há muita música latinoamericana na história da música popular no Brasil e o objetivo desse texto é apresentar um quadro inicial desta relação musical. Exatamente por não se

2) Para uma análise das questões epistemológicas relativas a uma abordagem dos gêneros musicais, cf. o capítulo 1 de Brackett (2016).

centrar a um gênero específico, a forma deste texto é ensaística, mais preocupada em sugerir temas de estudos do que afirmar conclusões finais³. A forma “ensaio” deve ser lida como reconhecimento, por parte do autor, de que para cada um dos gêneros citados há vários pontos a serem aprofundados.

O segundo conceito que deve ser problematizado na forma como o objetivo do texto foi proposto é o de “América Latina”. Gestado em um contexto colonialista - pensadores franceses da década de 1860, quando da intervenção francesa no México - o termo foi apropriado por discursos nacionalistas da porção espanhola do continente (Bethell 2009). Historicamente, a inclusão do Brasil dentro deste conceito sempre foi um problema tanto para intelectuais brasileiros quanto para intelectuais latinoamericanos. O senso comum de que “estamos de costas para o continente” tem a ver com esta dificuldade de correlação entre os discursos de construção nacional no Brasil e na América Latina⁴. Some-se a isto o fato de que ao longo do século XIX as fronteiras do Brasil com a América Latina se mantiveram, em certa medida, fechadas: a porção ao sul do Mato Grosso, correspondente à fronteira com Bolívia, Paraguai, Argentina e Uruguai foi marcada pela Guerra do Paraguai (1864-1870), o que fez com que essa área sempre fosse vista por uma certa desconfiança, seja do ponto de vista militar, seja do ponto de vista comercial. O Mercosul, projeto de integração comercial entre os países do Cone Sul, tem alterado esta configuração, mas ainda persiste na fronteira estas representações do século XIX (Albuquerque 2009). Por sua vez, a porção fronteira ao norte de Mato Grosso, circundante da Amazônia, e que corresponde à fronteira com Bolívia, Perú, Colômbia, Venezuela e as Guianas somente na década de 1970 começou a receber a atenção do Estado, sendo que o discurso militarista de “defesa das fronteiras” ainda hoje é extremamente presente. De certa forma, esta fronteira amazônica, em termos de reconhecimento de seus fluxos humanos e culturais, ainda está em formação.

A orientação para o exterior da sociedade brasileira se deu, nesse sentido, de forma reconhecida pelo Oceano Atlântico e pelas conexões culturais valorizadas pelos segmentos sociais hegemônicos no país: Europa no século XIX, Estados Unidos a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. O “estar de costas para o continente” não significa que os flu-

3) Todas as canções citadas neste texto são de fácil audição em plataformas como o youtube ou o Spotify.

4) Bethell (2009) mostra que o “estar de costas” é mútuo. Muitas formulações sobre América Latina propostas por intelectuais cubanos, colombianos, argentino, mexicanos, também têm dificuldade de incluir o Brasil.

xos não existam. Como afirmei acima, muita música latinoamericana entrou no Brasil, seja pelas vias valorizadas - a América Latina apresentada pelo cinema norteamericano, por exemplo - seja por fluxos diretos pelo interior do Brasil. A questão central é o valor simbólico dado a estes fluxos, o que se relaciona com a posição social dos seus agentes. Por exemplo: há uma diferença de valor simbólico significativo entre os boleros gravados por artistas da MPB nos anos 70 - pensemos em Gal Costa cantando "Folhetim", de Chico Buarque, em 1978, ou ainda Elis Regina cantando "Dois pra lá, dois pra cá", em 1974 - e os boleros gravados por artistas como Tibagi e Miltoninho ou Waldick Soriano na década de 1970. Em suma, há diferentes "Américas Latinas" a partir da música e estas diferenças têm a ver com o valor dado aos fluxos relacionados a elas. Este texto é uma tentativa de refletir sobre este valor dado a estes fluxos.

1.

Em 1970, João Gilberto - nome central na história da Bossa Nova - lançou um LP que continha "Farolito" (Agustín Lara), "Besame Mucho" (Consuelo Velazquez) e "Eclipse" (Ernesto Lecuona). Fruto da estadia de João Gilberto no México, onde residiu entre 1969 e 1971, estas gravações apresentavam estes três clássicos do bolero em versões bossa nova, marcadas por um determinado padrão de arranjo e de interpretação vocal. As versões de João Gilberto seguem um caráter de economia de recursos estéticos, uma das marcas da Bossa Nova enquanto projeto de renovação da música brasileira. Tome-se, como exemplo, a gravação de "Besame mucho", bolero gravado pela primeira vez em 1941 pelo canto mexicano Emilio Tuero. Em relação a ela, a gravação de João Gilberto centra-se numa interpretação vocal extremamente contida, com acompanhamento do violão evitando referências rítmicas ao bolero ou a qualquer caráter sincopado. De certa forma, este trabalho de contenção rítmica coaduna com uma das características da Bossa Nova, à medida que este estilo emerge, entre 1958 e 1960, como uma forma de interpretação rítmica mais contida do samba (Behague 1973). João Gilberto, na sua gravação, faz com o bolero o que ele já havia feito anteriormente com o samba.

Pode-se fazer um exercício de imaginação e se perguntar "como João Gilberto conheceu Besame Mucho?". Não tenho informações sobre o lançamento, no Brasil, da gravação de Emilio Tuero. Severiano e Mello (1997) apontam 1944 como o ano de sucesso da canção no Brasil, porém não citam o intérprete. De toda forma, em 1943 aparece uma versão em português, "Beija-me Muito", gravada pelo popularíssimo, à

época, cantor Francisco Alves⁵. É bem possível que João Gilberto, nascido no interior da Bahia em 1933, tenha ouvido “Besame Mucho” pela primeira vez através desta gravação de Francisco Alves, cuja interpretação segue um padrão mais típico do cancionero romântico na primeira metade do século XX, marcado, sobretudo por uma interpretação vocal de cunho operístico, com uso intenso de trêmulos e rubatos. Compare-se as versões de Francisco Alves e João Gilberto e imediatamente percebe-se muito das propostas estéticas da Bossa Nova no tocante à interpretação vocal e ao arranjo.

Ironicamente - e a gravação de João Gilberto certamente jogava com esta ironia - a emergência e a cristalização da Bossa Nova enquanto estilo de interpretação do samba esteve ligada a uma “negação do bolero”, que passou a ser ouvido por alguns setores específicos e influentes da sociedade brasileira, a partir do final da década de 1950, como símbolo de mau-gosto estético. A oposição ao bolero por parte da geração de jovens que desenvolveram a Bossa Nova no Rio de Janeiro se justifica pela onipresença daquele gênero no Brasil desde a segunda metade da década de 1930, com o fortalecimento do mercado de discos no país e a expansão da radiofonia. Com a instalação, no Brasil, de escritórios de companhias fonográficas estrangeiras - como Victor, Odeon, Columbia - e a popularização do rádio, canções estrangeiras, de diferentes procedências, se tornaram difundidas no país no começo dos anos 1930. Vincti de Moraes (2001), num estudo sobre a música popular na cidade de São Paulo na década de 1930 mostra como os programas de rádio eram extremamente cosmopolitas: canções brasileiras eram transmitidas juntamente com músicas argentinas, norteamericanas, mexicanas, portuguesas, francesas. Dessa forma, o florescimento do bolero no México, a partir da segunda metade dos anos 1920 (Party 2014), foi imediatamente sentido no Brasil, onde compositores como Guty Cárdenas e Augustín Lara tinham suas canções difundidas. Entre 1930 e 1960, o bolero ocupou um espaço gigantesco na música popular consumida no Brasil, tendo influência direta, por exemplo, em transformações na estética do samba. A Bossa Nova, entre outros aspectos, se apresentou como uma tentativa de escapar a esta influência do bolero⁶.

-
- 5) Não é impossível que a versão em português, lançada pela gravadora Odeon, tenha surgido antes do lançamento, no Brasil, da versão em espanhol. Pode ser que o sucesso de “Besame Mucho” no México tenha levado a Odeon a produzir uma versão em português para o mercado brasileiro.
 - 6) De tal forma que um jornalista reconhecidamente fã de Bossa Nova, como Ruy Castro (2012), declare o espanto que a gravação de boleros por parte de João Gilberto causou no seu público.

2.

As narrativas sobre a história da música popular no Brasil não raro atribuem ao bolero o papel de agente num processo de “hipérbole” da temática romântica na música brasileira. Esta primazia do bolero, todavia, precisa ser matizada em um jogo de rupturas e continuidades. É fato que há uma captura da música popular no Brasil pela temática do amor romântico, de tal forma que muito da produção musical no país entre 1930 e 1960 seja descrita pela alcunha, pejorativa, de “música de dor-de-cotovelo” e é fato também que este aspecto se intensificou após o fim da Segunda Guerra Mundial, muito por influência do bolero. O gênero musical mais significativo neste processo seria o samba-canção, uma variante do samba caracterizada por um andamento lento e a centralidade da temática amorosa. Alguns autores (Tinhorão 2013; Severiano e Mello 1997) apontam para um “aboleramento” do samba-canção e uma audição cronológica dos grandes intérpretes desta variante do samba - tais como Aracy de Almeida, Orlando Silva, Francisco Alves, Nelson Gonçalves - mostra como o bolero foi sendo incorporado cada vez mais ao samba, oferecendo padrões de interpretação vocal, arranjos instrumentais e temáticas líricas.

No campo do arranjo, um bom exemplo é dado pela gravação de “Beija-me Muito”, versão brasileira de “Besame Mucho”, pelo Trio Irakitan, em 1963. A gravação é marcada por um arranjo tipicamente de bolero onde se enfatiza a presença de instrumentos como bongôs. O mesmo padrão instrumental aparece no clássico “Boneca Cobiçada”, feita pela dupla sertaneja Palmeira e Biá, em 1956. É interessante observar como este mesmo padrão instrumental aparece em duas gravações produzidas em lugares sociais diferentes. O Trio Irakitan atuava no Rio de Janeiro, no circuito da Rádio Nacional, apresentando sambas, boleros, baiões e vários gêneros que faziam sucesso no Rio de Janeiro da época. Por sua vez, Palmeira e Biá atuavam no circuito da música sertaneja, nesta época já centralizada no universo do rádio de São Paulo. Se “Beija-me muito” na versão do Trio Irakitan aponta para um hibridismo entre o bolero e o samba-canção, “Boneca Cobiçada” o faz com relação à música sertaneja. Ambas canções são apenas dois exemplos de centenas de gravações produzidas a partir do final da Segunda Guerra Mundial e nas quais o arranjo tem na presença de bongôs, tumbadoras e trompetes seu elemento central.

O bolero influenciou também as representações do feminino e do amor expressas nas letras das canções. Há diversos trabalhos sobre este tema na música brasileira (Borges 1982; Paoli 2004) e há um senso comum de que a entrada massiva dos boleros no Brasil tenha centralizado

uma representação do feminino em torno da ideia da infidelidade ou de um caráter trágico do amor impossível, em detrimento de representações do feminino centrados em ideais de pureza, castidade e maternidade. No entanto, a própria temáticas das letras oferecem um bom ponto de fuga para matizarmos o peso do bolero na música brasileira.

Antes dessa chegada massiva do bolero, já havia um “campo romântico” configurado na música popular no Brasil, expressa tanto por gêneros musicais mais antigos e considerados pilares da música popular brasileira, quanto pela relação com gêneros musicais estrangeiros. No primeiro caso, é útil lembrar toda a tradição das modinhas no cancionário popular no Brasil, presentes desde, pelo menos, a primeira metade do século XIX. Tais modinhas tinham na centralidade da temática romântica um dos seus elementos típicos. E tal temática era expressa de um modo que, no século XIX, jogava com a relação entre público e privado. Tinhorão (2004), em um estudo sobre o sucesso de um músico brasileiro na cômte portuguesa, revelou como as “modinhas brasileiras” eram ouvidos como mais atrevidas na expressão do amor do que as equivalentes portuguesas. O próprio romantismo do samba-canção, que se cristaliza enquanto gênero na década de 1920, ligado ao trabalho de músicos como Aracy Cortes e Sinhô, está ligado a esta tradição das modinhas. O bolero, nesse sentido, serviu muito bem a um campo musical, centrado na ideia de expressão do amor romântico, que já estava constituído. Campo este que também na década de 1920 sofreria a influência de um modismo mundial, o tango, gênero musical responsável pela primeira onda, no século XX, de influência latinoamericana na música popular de todo o mundo (Pelinski 2012) e com grande entrada na indústria do disco e no cinema norteamericano da época (Roberts 1999)⁷. Ou seja, a ênfase do bolero na expressão romântica não constituía necessariamente uma ruptura no universo musical, mas a transformação e a intensificação de um campo já configurado. Valente (2012: 27), em um estudo sobre o tango no Brasil (seja aquele produzido na Argentina e reproduzido no Brasil quanto aquele produzido por brasileiros), mostra como desde 1926, pelo menos, tangos de sucesso em Buenos Aires eram lançados no Brasil. Além disso, desde essa época tornou-se comum versões brasileiras para tangos argentinos, o que marcou o repertório de grandes intérpretes da música brasileira entre 1930 e 1960: Francisco Alves, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, dentre outros. Talvez o melhor “mito” sobre esta relação entre o

7) Anteriormente à onda do tango, é preciso lembrar da importância na segunda metade do século XIX da habanera e seus impactos na música popular tanto nas Américas quanto na Europa. Cf. Gomez (2014).

tango e a música brasileira seja a gravação, por Carmem Miranda, de “O Samba e o Tango”, em fevereiro de 1937. “O samba e o tango” foi definido como um “samba-tango” e a gravação revela o porquê do neologismo: trata-se de uma canção em duas partes, um samba justaposto a um tango. E se tomamos a letra (do compositor Armando Regis) como uma metanarrativa das relações dos brasileiros com o tango, esta representação do gênero portenho como um canal privilegiado de expressão amorosa fica evidente:

*Chegou a hora, chegou chegou
Meu corpo treme e ginga qual pandeiro
A hora é boa e o samba começou
E faz convite ao tango pra parceiro.*

*Hombre yo no sé porque te quiero
Yo te tengo amor sincero diz a muchacha do Prata
Pero no Brasil é diferente yo te quiero simplemente
Teu amor me desacata.*

*Habla castellano num fandango
Argentino canta tango ora lento, ora ligeiro
Pois eu canto e danço sempre que possa
Um sambinha cheio de bossa
Eu sou do Rio de Janeiro.*

A justaposição de gêneros musicais foi apenas uma das formas de relação entre a música brasileira e gêneros latinoamericanos. Em outros casos, ocorreu uma interpenetração entre diferentes gêneros, com elementos de um e de outro combinados em diferentes níveis (arranjo, orquestração, interpretação). A gravação de Francisco Alves para a versão brasileira de “Besame Mucho” (“Beija-me muito”) é um ótimo exemplo disto. Trata-se da versão de um bolero com uma orquestração e arranjo marcadamente relacionados ao tango⁸. Este jogo com diferentes gêneros musicais foi a forma mais intensa nas hibridações entre o tango, o bolero e a música brasileira, marcadamente o samba e o samba-canção, entre 1930 e 1960. Da mesma forma que “Beijame muito”, gravações de boleros feitas nas décadas de 40 e 50 comumente misturam, nos arranjos, instrumentações de boleros com andamentos e rítmicas de samba-canção ou de tango. Isto aponta para um índice interessante para uma

8) Em certa medida, a primeira gravação de “Besame Mucho”, com Emilo Tuero, também flerta, no seu arranjo, com o tango.

reflexão sobre a forma como os músicos brasileiros ouviam de forma combinada o tango, o bolero e o samba-canção, todos escutados em torno do amor, como se este fosse uma clave. Em torno da temática romântica, podia-se jogar com estes gêneros, transitar entre eles.

3.

A entrada do tango e do bolero na música popular consumida no Brasil chama a atenção para o caráter internacional da indústria fonográfica já no momento de sua consolidação, entre 1900 e 1930. Desde 1913, companhias estrangeiras atuavam no Brasil - Odeon (1913), RCA-Victor, Brunswick e Columbia (1929) - e faziam circular seus catálogos entre diferentes países. O desenvolvimento da radiofonia no Brasil, a partir de 1922, e sua abertura para os gêneros populares (por volta de 1928) e o universo da publicidade (a partir de 1932) deram um impulso gigantesco para a música popular no Brasil⁹. Mais do que isso, constituiu, junto com a própria indústria fonográfica, um espaço de trocas e hibridismos musicais intensos. A partir de 1932, por exemplo, tornou-se extremamente comum temporadas de artistas brasileiros, tais como Carmem Miranda, Francisco Alves, Mário Reis, em Buenos Aires e Montevidéo. Tais temporadas eram financiadas por suas gravadoras e esse trânsito de músicos foi constante até finais da década de 1950. Em suma, muito da relação dos músicos brasileiros com gêneros latinoamericanos advinha de seu contato direto com estes gêneros, seja em turnês por Argentina e Uruguai, seja pela audição de discos e programas de rádio.

E esse trânsito, ainda pouquíssimo estudado pela historiografia, não abarcava somente a Argentina e o Uruguai: há relatos de músicos ligados ao rádio de São Paulo - sobre os quais tratarei adiante - tocando no Paraguai (Ferrete 1985). Da mesma forma, o México aparece como um espaço importante na trajetória de diversos artistas, sobretudo a partir da década de 1950. Artistas como Trio Irakitan ou os Índios Tabajara atuaram no México por um tempo. Em suma, há um contato direto dos músicos com a música latinoamericana a partir de suas turnês e temporadas e esse é um aspecto central para o estudo da forma como o tango e o bolero entraram no Brasil¹⁰.

9) De tal forma que se criou um mito do período entre 1929 e 1945 como a “Época de Ouro” da música brasileira. Cf. Severiano e Mello (1997: 85-89).

10) O movimento inverso, de músicos latinoamericanos atuando no Brasil, também merece estudos. Dois índices podem servir de exemplos: Castro (2015) em seu relato jornalístico sobre a história do samba-canção, entre 1930 e 1960, comenta da presença constante de músicos argentinos, mexicanos, venezuelanos e uruguaios atuando na noite carioca. Da mesma forma, vale lembrar que na famosa apresentação de Caetano

O outro canal que geraria a produção de hibridismos musicais foi o cinema. No entanto, com relação à fonografia, o rádio e o trânsito direto dos músicos, os efeitos do cinema nesse sentido teriam uma diferença de um decênio, aproximadamente. Apesar do cinema estar presente nas maiores cidades do Brasil desde a segunda metade da década de 1920, sua relação com a música se tornaria mais profunda somente a partir da popularidade do cinema sonoro, a partir da década de 1930. E no caso dos gêneros musicais latinoamericanos, seria a partir de 1945 que o cinema seria fundamental na popularidade da música, sobretudo com relação à música produzida no México. Oroz (1999) em um estudo intitulado "Melodrama", mostra a força da cinematografia mexicana a partir de 1945 e sua penetração em toda a América Latina. A partir do fim da guerra e durante toda a década de 1950, grandes nomes do cinema mexicano, tais como Pedro Infante, Antonio Negrete, Miguel Aceves Mejia, Dolores Del Río ou Maria Félix se tornaram extremamente conhecidos no Brasil e foram centrais tanto para a afirmação da popularidade do bolero quanto para a divulgação de gêneros musicais que seriam muito consumidos pelas classes sociais de menor poder aquisitivo, tais como a rancheira e os corridos. De toda forma, este é um ponto - o peso do cinema na difusão da música - que ainda merece maiores estudos.

4.

Tanto o bolero quanto o tango, entre 1930 e 1960, foram ouvidos como produtos da modernidade. Tal audição combinava com seu caráter de gêneros musicais popularizados com o advento de meios modernos de produção e difusão musical, tais como a fonografia, o rádio e o cinema. A literatura sobre a história destes três meios é gigantesca, assim como o seu impacto sobre as formas de produção e audição musical¹¹. O que eu gostaria de enfatizar aqui é a forma como estes meios e seus produtos foram percebidos em diferentes momentos. Neste ponto, Berman (1987) foi preciso ao apontar o caráter dialético pelo qual a modernidade foi percebida no contexto de sua própria cristalização, combinando visões otimistas e trágicas - lembremos o "sabor" ao mesmo tempo exclamatório (a superação de tradições arcaicas) e derrisório (seu próprio esgotamento) com relação ao capitalismo de um texto como "O Manifesto Comunista", de Marx. Isto posto, é interessante observar como produtos que em um primeiro momento são signos do moderno

Veloso no III Festival da TV Record, em 1967, onde cantou "Alegria, Alegria", ele foi acompanhado por uma banda argentina de rock, os Beat Boys.

11) Uma boa introdução a esta literatura, como indicações bibliográficas ricas e atualizadas aparece em Blanning (2012).

têm seu significado transformado à medida que se inserem em práticas recorrentes.

No caso da música popular, no Brasil, o lugar do moderno se situa durante muito tempo no Rio de Janeiro. Capital da colônia a partir de 1763, do império entre 1822 e 1889 e da república até 1960, o Rio se configura como a porta de entrada, no Brasil, dos signos da modernidade¹². É ali que se configura o centro de uma produção industrial e moderna de música popular e, em virtude do peso da chancela estatal nas definições dos ideais de “nação”, é no Rio de Janeiro que se travam os debates mais intensos sobre as definições de uma tópica como “cultura brasileira”. Desta forma, quando se pensa nos signos do moderno em música popular no Brasil, tais signos são definidos a partir de um “ponto de vista” carioca.

Ao gravar “Beijame muito” e muitas outras versões de boleros mexicanos e tangos portenhos, Francisco Alves aparecia como “cantor moderno”. O mesmo se pode dizer de Carmem Miranda interpretando os tangos “Si no me quieres más” e “Muchachito de mi amor”, respectivamente lados A e B de um 78 rpm lançado pela cantora em agosto de 1930¹³. Na década de 1930, o interesse de um intérprete em soar “moderno” passava pelo seu jogo com a música internacional, sua capacidade de transitar por diferentes gêneros. É interessante observar como o repertório de grandes intérpretes da música popular da década de 1930, no Brasil, tais como Francisco Alves e Orlando Silva, passava por inúmeros gêneros, tanto aqueles considerados brasileiros - samba, samba-canção, marcha, embolada, toada, frevo - quanto os considerados estrangeiros - bolero, rumba, tango, foxtrot, valsa. É esse caráter musicalmente eclético que sugiro ser signo de uma modernidade que combinava com a instalação, no Brasil, de uma indústria cultural ligada à fonografia, ao rádio e ao cinema.

No entanto, e já apontando para o caráter dialético citado acima, alguns desses signos modernos começarão, com o tempo, a ter seu valor transformado. Os mecanismos dessa transformação escapam aos limites desse texto, mas eles estão relacionados com as lutas simbólicas pelos quais Bourdieu (2005) definiu a dinâmica interna dos diferentes campos sociais e suas interpenetrações. Desta forma, elementos no interior de um campo - no caso, o campo musical - tem seu valor simbólico alterado

12) Claro que esta posição deve ser matizada em função do peso das regionalidades na sociedade brasileira desde a segunda metade do século XIX. Neste sentido, cidades como Recife, Salvador, Porto Alegre e, em menor medida, São Paulo, também eram locais importantes no advento de práticas consideradas “modernas”.

13) Para a discografia completa de Carmem Miranda, cf. Castro (2005).

à medida que novos agentes e, portanto, novas práticas são incorporadas a este campo. No caso em questão, isso significa que os sons escutados como signos do moderno em 1930 não o eram mais em 1950. Foi exatamente isto que ocorreu com o valor do tango e o bolero no quadro da música popular brasileira na década de 1950. Se para muitos ouvintes de rádio, um aparelho tecnológico ainda visto como novidade em 1941, "Beijame Muito" cantada por Francisco Alves soava como um produto moderno, para muitos ouvintes de 1956 a gravação de um tango como "Vermelho 27", por Nelson Gonçalves, soava como algo arcaico e fora de moda. O desenvolvimento, a partir de 1958, da Bossa Nova, remeteu este repertório influenciado pelo bolero e pelo tango a um lugar de menor valor simbólico no quadro da música popular.

Esta transformação no valor de determinados gêneros estava ligada também à mudança no próprio consumo de música popular no Brasil. Se no começo da década de 1930, tanto a fonografia quanto o rádio e o cinema estavam inseridos num quadro de consumo de camadas urbanas de maior poder aquisitivo, ao longo daquela década e durante os anos 1940, estes meios se popularizaram de tal forma que grupos diferenciados de consumo passaram a ser tornar mais definidos. Em suma, houve um processo de distinção através de consumo (Bourdieu 2008) e neste processo alguns produtos musicais foram remetidos a um lugar de "s sofisticados" enquanto outros a um lugar de "antiquados". O mais importante aqui é apontar que entre 1930 e 1960, o consumo de música popular no Brasil se expandiu e passou a se relacionar - seja expressando, seja produzindo - com as dinâmicas de diferenciação entre classes sociais (Ortiz 2001).

5.

A partir deste ponto, a narrativa deve se bifurcar. Por um lado, trata-se de observar o valor dos gêneros latino-americanos no contexto de produção da música popular brasileira considerada mais moderna a partir de 1960 e o valor destes mesmos gêneros no contexto de produção musical de classes sociais vistas como desprovidas de capital simbólico capaz de inserí-las neste lugar de modernidade. Neste sentido, não seria descabido afirmar que a percepção musical da América Latina, a partir de 1960, sofre um aprofundamento dos efeitos das diferenças entre classes sociais no Brasil;. Há uma América Latina representada na música produzida pela e para a população de maior capital cultural no Brasil e há uma América Latina representada musicalmente pelas e para as classes populares. Entre estas duas "Américas Latinas" há diferenças de significados importantes.

O que estou aqui tratando como “a música popular brasileira considerada mais moderna” refere-se à consagração da Bossa Nova como um estilo moderno de interpretação musical e seu estabelecimento como uma espécie de eixo em torno do qual se constitui um idioma musical capaz de atender debates sobre modernidade e representação nacional a partir da música, muito intensos no Brasil entre 1945 e 1964¹⁴. Esse idioma musical seria cristalizado ao longo da década de 1960 e seria representado pela sigla MPB - Música Popular Brasileira. A MPB foi constituída em torno de debates ideológicos intensos e está ligada a diversos fatores sociais e culturais importantes: o desenvolvimento de uma fatia de mercado associada à juventude, interesses mercadológicos por parte de gravadoras, um novo papel da televisão no consumo musical brasileiro (a partir de 1965), a polarização política a partir da instalação de um regime militar no país em 1964, dentre outros (Napolitano 1998). No entanto, gostaria de sugerir aqui que é possível escutar a MPB como um idioma musical gestado a partir do momento que a Bossa Nova começou a englobar outras manifestações musicais brasileiras, ouvidas pelo signo da tradicionalidade. Um bom exemplo disso foi dado pelo lendário show Opinião, espetáculo musical que estreou no Rio de Janeiro em dezembro de 1964 e era produzido por setores culturais da esquerda. Musicalmente, o show reunia três artistas de procedência diversa: Nara Leão, cantora que havia surgido publicamente como um dos principais nomes jovens da Bossa Nova; e dois nomes conhecidos no Rio de Janeiro desde os anos 1950 - Zé Kéti, compositor e cantor ligado ao circuito do samba mais tradicional e João do Vale, compositor e cantor oriundo do Maranhão e relacionado ao baião, gênero musical popularíssimo no Rio de Janeiro e ouvido como representação musical do Nordeste¹⁵. Minha sugestão é que o show Opinião representa a Bossa Nova criando canais de relação com o samba do morro e a música do interior do Brasil, ambos ouvidos como signos de uma tradição. É importante observar que aqui há uma metonímia significativa: o Nordeste engloba toda a ideia de “interior do Brasil”. Isto está relacionado a representações mais antigas, desde o século XIX, do espaço geográfico no Brasil advindas da posição do Rio de Janeiro como capital do país. Do ponto de vista do Rio de Janeiro, durante muito tempo, “in-

14) Refiro-me aos debates em torno do “nacional-popular”, centrais para a compreensão dos valores atribuídos aos diferentes gêneros musicais no quadro da música popular brasileira entre 1930 e 1960. Sobre estes debates há uma grande literatura. Para uma revisão crítica desta literatura, cf. Napolitano (2014).

15) Para uma história do baião, cf. Rodrigues e Marcelo (2012). Para o peso do baião na representação do Nordeste, cf. Oliveira (2004a).

terior” era representado pelo Nordeste (Oliveira 2004a). Fatos como o peso de oligarquias agrárias oriundas do Nordeste na política brasileira, a grande seca de 1877 (cujas fotografias de crianças esqueléticas chocaram a sociedade carioca), a Guerra de Canudos, a imigração para o Rio de Janeiro de grandes contingentes populacionais advindos de estados do Nordeste a partir da década de 1930, a emergência do baião e da figura de Luiz Gonzaga, todos estes fatos reforçaram este lugar central do “Nordeste” como centro da representação do “rural” no ponto de vista carioca.

Musicalmente, é a partir desta confluência entre Bossa Nova, samba tradicional (o que incluía o samba-canção) e a música do Nordeste (representação do rural) que se configura o que será chamado de MPB. Os compositores ligados a essa sigla, que emergem na década de 60 - Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, por exemplo - trabalhavam, em grande medida, em torno desta confluência musical, jogando com estes elementos. A emergência do Tropicalismo, a partir de 1967, significou uma abertura da MPB ao sons do pop-rock internacional, diluindo uma oposição entre MPB e rock bastante significativa à época. A partir do Tropicalismo, a MPB foi capaz de absorver musicalmente diversos gêneros e estéticas musicais, sem perder seu reconhecimento perante o público, ou ainda, sem que sua estabilidade enquanto gênero fosse posta em questão¹⁶. Assim, a relação da música popular brasileira com a música latinoamericana, entre 1960 e 1980, teve, entre outras dimensões, um espaço de mediação produzido pela MPB - ouvida como um projeto moderno de música popular. E isto teve uma série de efeitos na forma como gêneros musicais latinoamericanos foram valorizados.

A mediação da música latinoamericana pela MPB pode ser obser-

16) Esta mediação do rock pela MPB (via Tropicalismo), em certa medida ajuda a compreender, por exemplo, o fato do cenário do rock, no Brasil, ter se mantido comercialmente secundário até a década de 1980. Até então, o rock aparecia completamente integrado no trabalho de diversos artistas englobados pela sigla MPB: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Alceu Valença, Fagner, Ney Matogrosso, dentre outros. Mesmo artistas que se definiam como roqueiros flertavam, em maior ou menor grau, com a MPB, como Os Mutantes, Erasmo Carlos, Rita Lee e Raul Seixas. Bandas de rock que optavam por não se aproximar da MPB, como, por exemplo, Joelho de Porco ou Casa das Máquinas, acabavam tendo sua atuação bastante restrita em termos comerciais. Somente na década de 1980, a partir de novos arranjos sociais, é que uma cena rock de grande visibilidade pública e sem, necessariamente, a mediação da MPB (embora ela tenha ocorrido) emerge no Brasil. Sobre isto, cf. Dapieve (1997).

Fato diferente ocorreu na Argentina, onde propostas de modernização do tango tornaram o gênero mais fechado em termos de público. O resultado é que a emergência do público jovem na Argentina teve no rock seu canal de expressão (enquanto no Brasil a MPB cumpriu este papel). Por isso, a cena rock na Argentina se desenvolveu de forma muito mais profunda desde a década de 60. Sobre isto, cf. Vila (1989).

vada a partir de três tendências. A primeira é um uso paródico, com intuito de provocar o humor, de gêneros ouvidos como “esteticamente excessivos”. São tomados como ações de humor o estilo de interpretação vocal dos boleros das décadas de 40 e 50 ou os arranjos de tangos e rumbas, com orquestras tocando em alto volume. Esta inversão de valor - o que era valorizado como moderno nas décadas de 40 e 50 passa a ser motivo de riso nos anos 60 - está ligada à transformação estética provocada pela Bossa Nova, com sua valorização de uma estética mais minimalista. Embora a MPB tenha retomado alguns padrões considerados “anti-Bossa Nova” - como, por exemplo, o estilo de interpretação vocal de cantores como Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, dentre outros - muitos elementos da estética do tango, do bolero e da rumba passaram a ser evitados, a não ser para a produção de efeitos de humor ou paródia.

Esse significado do humor atribuído à música latinoamericana aparece, por exemplo, em gravações, feitas entre 1967 e 1970, dos artistas ligados ao Tropicalismo. É o caso do mambo “Três Caravelas”, do disco-manifesto “Tropicália”, de 1968, e o tango “Cambalache”, gravado por Caetano Veloso em seu LP homônimo de 1969¹⁷. Nos dois casos tratam-se de gravações que procuram trabalhar com sonoridades e gêneros negados pela Bossa Nova e pela MPB à época. Os tropicalistas e Caetano Veloso, nestas gravações, têm a clara intenção de retomar sons que eram extremamente populares nos anos 40 e 50, ou seja, a intenção de soar antiquados. O efeito aqui é de crítica através do uso de elementos ouvidos negativamente, procedimento bastante utilizado na estética tropicalista (Favaretto 1995). Esta referência humorística à América Latina aparece de forma exemplar na gravação “El Justiciero”, canção do grupo Os Mutantes, gravada em 1970. A gravação usa um ritmo de cha-cha-cha, mas com instrumentação acústica remetendo à música do interior do México, além de uma letra que, propositadamente, brinca com o “portunhol” (“*socuerro*”, “*chocolate quente*”).

Uma segunda tendência relativa à mediação da música da América Latina pela MPB pode ser observada na retomada do bolero, como gênero de expressão romântica por vários intérpretes e compositores na década de 1970. Um bom exemplo aqui é a presença, já citada acima,

17) “Tres Caravelas” é uma composição de Braguinha (João de Barro), grande nome do carnaval carioca, lançada em 1957 pela cantora Emilinha Borba. A gravação original era definida no disco como “samba-mambo”. “Cambalache”, por sua vez, é umas das grandes composições do argentino Enrique Discépolo. Sua gravação original, de 1935, na interpretação de Francisco Canaro y su Orquesta Típica, chegou ao Brasil no ano seguinte.

de boleros em LP's de cantoras influentes da MPB como Elis Regina ("Dois pra lá, dois pra cá", de 1974) e Gal Costa ("Folhetim", de 1978) e compositores como João Bosco ("Latin Lover", de 1976) e Chico Buarque ("O Meu Amor", de 1978). Ao mesmo tempo, outros gêneros também foram retomados: caso do tango, como na gravação de "El día que me quieras", por Maria Bethânia em 1971; ou da rumba, na gravação de "Rumbando", por João Bosco em 1976¹⁸. Em outros casos, há uma interpretação de boleros ou tangos em um "estilo MPB", sem os arranjos característicos dos gêneros latinos: este é o caso da gravação feita em 1973 por Caetano Veloso de "Tu me acostumbraste", bolero de Frank Domínguez (Cuba) e popularizado no Brasil no final da década de 50 na voz de Lucho Gatica, ou ainda, de "Dos Cruces", bolero do cubano Carmelo Larrea (1954), gravado em 1972 por Milton Nascimento. O ponto a ser ressaltado aqui é que todas estas gravações não têm a intenção humorística presente no final da década de 60. Ou seja, a MPB da década de 1970 retoma as ligações anteriores da música brasileira com gêneros como o bolero e o tango, com uma diferença importante: entre 1930 e 1960 eram extremamente comuns versões brasileiras de canções argentinas e mexicanas, enquanto na década de 1970 este tipo de prática se torna mais rara - pelo menos neste universo da MPB, onde as canções são compostas como gêneros latinos¹⁹.

Esta segunda tendência da mediação feita pela MPB atravessou as décadas de 70 e 80 e teve em 1994 uma espécie de "consagração" com o lançamento, por Caetano Veloso, do álbum "Fina Estampa", onde o artista baiano interpreta obras do cancionista latinoamericano, oriundas sobretudo da Argentina, Cuba e México. Uma audição de "Fina Estampa" aponta claramente o que estou tratando aqui como "mediação" feita pela MPB: há uma combinação de elementos latinos com padrões estéticos relativos à própria história da música brasileira - no caso, por exemplo, a interpretação vocal de Caetano Veloso, totalmente influenciada pela Bossa Nova. É interessante observar que Caetano Veloso, à época do lançamento do álbum, lembrou que a gravação de "Fina Estampa" significava um acerto de sua infância com a sua infância: as

18) Há também casos de gravações de gêneros "estranhos" ao universo da MPB. É o caso da gravação, em 1975, de Caetano Veloso para "La Flor de la Canela", valsa peruana de Chabuca Granda. Ou ainda, Gal Costa que, em 1973, gravou "Índia", guarânia popularíssima no Brasil desde 1952, mas presente no cotidiano musical de outro público. A este ponto, retornarei adiante.

19) Esta comparação deve ser lida com cuidado. Vale lembrar que compositores da década de 50 como Adelino Moreira ou Lupicínio Rodrigues já compunham canções como boleros ou tangos.

canções do álbum eram algumas das que ele ouvia no rádio no interior da Bahia no final de 1940 e começos de 1950 (Veloso 2002).

Uma terceira tendência da mediação vai apontar para uma outra América Latina que não aquela da Argentina resumida à Buenos Aires ou ao México. Trata-se da apropriação, pela MPB, de canções ligadas ao folclore argentino, chileno, boliviano e peruano, ou seja, ligadas à música andina²⁰. Esta mediação teve motivações diferentes daquela descrita acima. Se boleros e tangos foram apropriados tendo como código a expressão romântica, retomando com novos elementos representações anteriores da música latinoamericana, a música andina será incorporada a partir de um código político dado pela ideia de resistência aos processos políticos autoritários que marcaram os países do Cone Sul durante a década de 1970. Neste sentido, a música andina é incorporada a uma vertente da MPB extremamente importante desde a constituição da sigla: a canção de protesto²¹. É no interior deste campo de significados que se pode ouvir as gravações brasileiras de canções de Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui, com muito sucesso entre os jovens universitários brasileiros: Milton Nascimento gravou “Volver a los 17” em 1976 (em dueto com Mercedes Sosa) e “Casamiento de Negros”, em 1978; por sua vez, Elis Regina gravou, em 1976, “Gracias a La Vida” e “Los Hermanos”. Ao mesmo tempo surgiram grupos musicais formados por músicos brasileiros, chilenos, argentinos e uruguaios, tocando um repertório de folclore e música andina em festivais de música universitária no Brasil: é caso de grupos como Tarancón e Raíces de América.

Esta mediação política foi responsável também por outro contato musical: o da MPB com a *Nueva Trova Cubana*, representada aqui por músicos como Pablo Milanés e Sílvio Rodríguez. Neste caso, tratou-se de uma mediação ligada ao contato direto entre músicos, como a viagem de Chico Buarque a Cuba em 1978, onde tomou conhecimento da produção da *Nueva Trova*. Em 1978, Chico Buarque e Pablo Milanés participam da gravação, por Milton Nascimento, de “Canción por La Unidad Latinoamericana” e Chico Buarque ainda gravaria, em 1981, uma canção no estilo da *Nueva Trova*, “Tanto Amar” e, em 1984, uma versão em português de “Iolanda” (Pablo Milanés). Esta mediação política, portanto,

20) A ideia de “música andina”, construção discursiva complexa, envolve um debate sobre a história e as relações entre os diferentes países da América do Sul. A amplidão deste debate, já estudado por uma vasta literatura, escapa aos limites deste texto. Como ponto de partida, cf. Rios (2008).

21) Para uma análise do contexto de surgimento da “canção de protesto”, cf. Stroud (2000). Para o uso da música popular pela esquerda brasileira na segunda metade da década de 1960, cf. Ridenti (2010: 71-113).

aproxima Cuba e os países andinos: para muito dos jovens universitários brasileiros, esta era o significado da expressão “América Latina”.

Dois pontos merecem atenção nestas mediações providas pela MPB com relação à música latinoamericana. O primeiro é o fato da hegemonia cultural exercida pela MPB no consumo de música popular no Brasil. Morelli (2009) mostra como a MPB não constituía o nicho de mercado mais lucrativo para as gravadoras, mas ocupava o espaço simbólico de música de maior prestígio cultural no país. Comercialmente, durante toda a década de 1970, era grande a importação de música pop-rock anglo saxã e, quando se tratava de “música internacional” esta era a referência²². Isto significa que, ao contrário do cosmopolitismo da radiofonia nas décadas de 30 e 40, a produção musical latinoamericana tinha pouca entrada no Brasil das décadas de 60 e 70, com exceção - e assim mesmo ligada a um público restrito - de artistas relacionados ao folclore e à música andina. Ao mesmo tempo, gêneros popularíssimos em seus países, como o quarteto, a chicha, a cumbia, o vallenato - para citar somente casos da América do Sul - ficaram completamente desconhecidos pelo público brasileiro. O segundo ponto, e mais importante, é que esta mediação pela MPB estava relacionada a um público específico, formado pela classe média urbana de grandes cidades, com acesso a bens de consumo (principalmente TV) e ao sistema universitário. No entanto, havia um outro público, não afetado pela MPB, público este que, de certa forma, era a maioria da população brasileira. Este público não consumia Chico Buarque, Caetano Veloso ou Elis Regina e as músicas de sua preferência não tocavam na TV Globo - a principal emissora de TV no Brasil e cuja emergência, a partir de 1968, é contemporânea com a hegemonia da MPB. Desta forma, a América Latina, para este público, aparecia sob a forma de outros sons, de outras mediações e, de certa forma, de outros países e regiões do continente.

6.

Ao mesmo tempo em que a fonografia e o rádio, entre 1930 e 1960, constituíram espaços de produção de híbridos entre o tango, o bolero e o universo da música popular no Rio de Janeiro, representado pelo samba, outros híbridos foram produzidos a partir do circuito de música popular de outras regiões do Brasil, ou ainda, a partir de gêneros musicais produzidos e consumidos pelas classes populares de grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. Estas mediações e hibridações tradicionalmente são pouco comentadas em narrativas sobre a história

22) Sobre este mercado de música pop internacional no Brasil, cf. Barcinski (2014).

da música popular no Brasil, justamente porque sua produção e circulação ocorreu a partir de posições sociais não-hegemônicas. Por isso, tratarei destes processos como “mediações não-hegemônicas”. Dois gêneros musicais, que abarcam uma diversidade de estilos e vertentes, são extremamente importantes neste sentido: a música sertaneja e a música brega. Esta última tem em sua nomenclatura um termo, “brega”, que revela bem o sentido das relações entre as mediações citadas acima e as que serão descritas a seguir.

Há um certo consenso na literatura de que o que é chamado de “música sertaneja” corresponde à inserção da música caipira - termo que denota um conjunto heterogêneo de práticas musicais do interior do Centro-Sul do Brasil - no universo da fonografia²³. Este processo de inserção da música caipira na fonografia e no rádio, tem em 1929 sua data de início e, ao longo das décadas de 30 e 40, esta “música caipira em meios modernos” constituiu um mercado musical vigoroso, sobretudo em estados como São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e, em menor medida, o Rio Grande do Sul. Neste processo, a música caipira começou a sofrer transformações advindas de mudanças em alguns de seus elementos musicais - a inserção de novos instrumentos, por exemplo - e de elementos líricos e performáticos como, por exemplo, uma maior ênfase no humor²⁴. Tais mudanças levaram ao uso mais corrente, a partir da década de 1950, da expressão “música sertaneja” para denotar esta música caipira, cristalizando a partir daí uma oposição entre “música caipira tradicional” e “música sertaneja moderna”. Esta oposição se alimentou de um debate de cunho ideológico e estético em torno dos processos de modernização da sociedade brasileira (Alonso 2012). Trata-se de uma atualização local de debates sociológicos que foram comuns com relação a diversos gêneros de música popular em diferentes partes do mundo²⁵. Tais debates têm no conceito de “autenticidade” seu eixo central (Moore 2002). Entre as transformações da música caipira que levaram à cristalização do rótulo “música sertaneja” foi a hibridação entre a música caipira e músicas latinoame-

23) Para a história da música sertaneja, cf. Alonso (2015), autor que fundamenta vários dados sobre música sertaneja apresentados aqui. Cf. também os textos de Tinhorão (2013: 211-224) e Nepomuceno (2000).

24) Tradicionalmente, a música caipira tem no dueto de vozes (em terças) acompanhado por violão e viola caipira (dez cordas) sua formação mais valorizada. Sobre isto, cf. Oliveira (2004b). As letras, de um modo geral, estão ligadas tanto à descrição de temas rurais quanto à temática amorosa, e têm um caráter bastante tradicional.

25) Cf., por exemplo, os debates similares relativos ao country (Peterson 1997) e à *cajun music* (Tyssestrand 1998) estadunidenses.

ricanas, notadamente na forma de gêneros advindos do Paraguai e do México, um dos fatores determinantes.

A relação da música caipira com o Paraguai está ligada, sobretudo, ao trânsito - ainda pouco estudado - cultural e demográfico na fronteira entre os dois países²⁶. Há relatos de que a partir de 1936, artistas ligados à música caipira realizaram turnês pelo Paraguai, ao mesmo tempo em que começaram a produzir canções usando ritmos relacionados ao Paraguai, tais como a guarânia e a polca paraguaia (Ferrete 1985). Além disso, começaram a aparecer versões brasileiras de canções paraguaias de sucesso. Este processo, que ocupou a década de 1940, teve seu apogeu com o sucesso da gravação, em 1952, da guarânia "Índia" pela dupla Cascatinha e Inhana, dupla que fez fama durante toda a década de 1950 com versões brasileiras de sucessos paraguaios e significou a consolidação de um campo musical que se tornaria um dos eixos da produção sertaneja durante aproximadamente 30 anos (1950-1980). E não foi somente a guarânia que a música sertaneja se apropriou da música paraguaia: gêneros como a galopa ou a polca paraguaia também foram utilizadas pelos músicos sertanejos. É o caso de "Galopeira", canção que recebeu uma versão brasileira em 1967 e teve inúmeras gravações por artistas sertanejos, se tornando um clássico do gênero²⁷. Além das versões com letras em português, estas canções tem no trabalho rítmico um elemento central no processo de hibridação, além do uso de instrumentos extremamente significativos na música do Paraguai, como a harpa²⁸. Na gravação de "Galopeira" pela dupla Pedro Bento e Zé da Estrada é uma harpa que abre a gravação.

Este processo foi vivido de tal forma que elementos relativos ao Paraguai eram transmutados em "novidades", definidas por novos termos. É o caso do clássico da música sertaneja "Saudade da Minha Terra", um rasqueado gravado em 1967 pela dupla Belmonte e Amaraí e que aparecia definida no seu lançamento como "moda campeira" - termo brasileiro para o "rasqueado". "Saudade da Minha Terra" é um verdadeiro hino da música sertaneja no Brasil, sendo uma canção extremamente popular no interior de São Paulo, Paraná, Mato Grosso e Goiás e, no discurso de muitas pessoas do interior, esta é uma música tradicio-

26) Para um estudo sobre o trânsito demográfico na fronteira entre os dois países, cf. Albuquerque (2009).

27) Ouvir, como exemplo, a gravação da dupla sertaneja Pedro Bento e Zé da Estrada, de 1972.

28) Para um estudo dos elementos musicais envolvidos na hibridação entre música sertaneja e músicas do Paraguai, cf. Higa (2010). Para um estudo sobre a guarânia, Luzko (2004). Sobre o papel da harpa na representação do Paraguai, cf. Cólman (2007).

nal. Em suma, seus elementos estrangeiros não são escutados enquanto tais e, neste caso, a música opera como um elemento de trânsito para uma fronteira que, sob certos aspectos, é pouco percebida pelos brasileiros²⁹.

No entanto, este Paraguai da música sertaneja aparece relacionado a outros elementos de outras procedências. Quando escutamos a polca “Pé de Cedro”, gravada em 1963 pela dupla Tibagi e Miltinho, o ritmo é de polca mas o arranjo traz um par de trompetes que aponta para um outro processo de hibridação que estava ocorrendo de forma concomitante com a música sertaneja: desta vez com gêneros mexicanos, tais como o bolero, a rancheira e o corrido (Alonso 2016). A entrada do bolero na música sertaneja seguiu, de certa forma, o mesmo processo da música brasileira como um todo (já descrito acima), sendo intenso durante toda a década de 50. Através do bolero houve uma ênfase na temática romântica, bem como a introdução de instrumentos como bongôs e trompetes, além de padrões de acompanhamento rítmico. A canção, citada acima, “Boneca Cobiçada”, gravada pela dupla Palmeira e Biá em 1956, é considerada um marco do “bolero sertanejo”. Durante toda a década de 50 e 60, inúmeras duplas sertanejas fizeram do bolero um eixo de seus trabalhos musicais.

O México, todavia, seria denotado de forma mais intensa pelo uso que a música sertaneja fez de rancheiras e corridos. Duas duplas passaram a ser referências centrais neste processo: Pedro Bento e Zé da Estrada, Milionário e José Rico. A primeira dupla começou a gravar em 1959, com um repertório, em grande medida, formado por canções no tradicional estilo caipira. Por volta de 1961, no entanto, começam a apresentar rancheiras e se especializam no gênero durante toda a década, lançando discos como “Os Amantes da Rancheira” (1961) e vários outros onde apresentavam rancheiras (e boleros) de autoria própria ou versões de canções de José Alfredo Giménez, Cuco Sanches, dentre outros compositores mexicanos. Pedro Bento e Zé da Estrada não se limitaram ao aspecto sonoro e se apropriaram também de elementos performáticos: por volta de 1965 começaram a se apresentar vestidos de *mariachis* e a usar interpretações vocais características das rancheiras mexicanas, como os “ai, ai, ai” ou “ui, ui, ui”³⁰. Pedro Bento e Zé da Estrada não foi a primeira dupla sertaneja a gravar rancheiras, mas sem dúvida foi a que vinculou seu trabalho de forma mais intensa a este gênero mexicano.

29) Albuquerque (2009) revela como, sob certos aspectos, a fronteira entre Brasil e Paraguai não é vivida enquanto tal por muitos brasileiros e paraguaios, como se não tivesse fronteira.

30) Ouvir, como exemplo, a gravação da rancheira “Bebendo e Chorando”, de 1961.

Esse contato com a rancheira estava relacionada com o sucesso, no Brasil, do cinema mexicano durante toda a década de 1950. Várias duplas sertaneja, por exemplo, citam o ator e cantor Miguel Aceves Mejía como sua grande influência na relação com a rancheira (Nepomuceno 2000). O cinema mexicano, no Brasil, rapidamente tornou-se muito popular entre segmentos sociais urbanos mais pobres, formados em grande medida por trabalhadores que haviam migrado de zonas rurais para as grandes cidades. Esta população de migrantes era o público da música sertaneja (Reily 1992). Estudar tanto a música sertaneja deste período quanto a entrada do cinema mexicano no país significa ter acesso a duas das principais fontes de lazer de trabalhadores do meio urbano no Centro-Sul do Brasil. Da mesma forma, é através do cinema que o público brasileiro toma contato com os corridos, que serão centrais nos trabalhos de uma das principais duplas sertanejas da década de 1970: Milionário e José Rico. Gravações como “O Tropeiro” (1979) e “Viva a vida” (1988) são exemplos de canções onde o corrido mexicano é adaptado para o cancionário sertanejo e tal adaptação era fruto da influência do cinema. Esta importância do cinema mexicano na música popular no Brasil constitui uma importante lacuna da historiografia da música brasileira.

Paraguai e México, nesse sentido, ofereceram padrões musicais que foram hegemônicos na música sertaneja entre 1950 e 1980. As principais duplas deste período transitavam, em seus trabalhos, entre guarânias e polcas paraguaias, rancheiras e boleros e gêneros caipiras tradicionais - é o caso, por exemplo, da discografia de Milionário e José Rico, entre 1970 e 1980. O caso deles é paradigmático e aparece de forma similar na discografia de Chitãozinho e Xororó, Trio Parada Dura, Tibagi e Miltoninho, dentre outros artistas. Em todos eles, o hibridismo comentado em “Pé de Cedro” é constante: ritmo paraguaio com a presença de trompetes ou vocalizações rancheiras, ou ainda, ritmo mexicano feito com rasqueados no violão e harpas no arranjo. Este quadro só se alterou a partir da segunda metade da década de 1980, quando a música sertaneja passou por novas transformações e, sobretudo, passou a ser consumida por um público de outra ordem. No entanto, entre 1950 e 1980, o que predominava na música sertaneja era esta mistura do Paraguai com o México. É importante observar que o código que operava estas misturas e apropriações era a ruralidade: o fato de que tanto a música sertaneja quanto as rancheiras e os corridos, além dos gêneros paraguaios, problematizavam a relação campo-cidade.

Do ponto de vista das classes médias urbanas, este repertório sertanejo era ouvido sob o signo de um mau gosto estético e, nas histórias

da música brasileira, não raro ele é excluído ou remetido a um espaço menor (Tinhorão 2013). A partir da década de 1960, uma palavra passou a ser usada pelas classes médias urbanas para definir este repertório e outros de caráter popular: “brega”. Esta expressão, até a década de 1990, era derogativa: era usado pelas elites culturais para indicar um repertório considerado de baixo valor estético e ligado a classes populares urbanas. Nesse sentido, “brega” era um termo acusativo usado para excluir e criar separações estéticas. Araújo (1988) revela como o uso deste termo estava relacionado a conflitos entre classes sociais no Brasil e, de fato, a expressão “música brega” era usada para se referir à música de trabalhadores como empregadas domésticas e motoristas de caminhão. Apesar da música sertaneja ser acusada de ser “brega”, o termo era mais empregado para denotar outros artistas e outras músicas, diferentes da música sertaneja.

O estudo de Araújo (2010) para este repertório mostra como musicalmente o campo da “música brega” nas décadas de 60 e 70 se constitui sem referência à ideia de “interior do Brasil”, presente na música sertaneja - mesmo que esta fosse produzida no meio urbano. O artistas considerados “bregas” operavam num mercado de referências urbanas e extremamente popular em termos de público. E este é um ponto central na compreensão do brega: sua cristalização estava ligada ao consumo popular de música que ocorria desde a década de 1940 e que, desde então, sofria um processo de diferenciação de público. Desta forma, vários cantores valorizados nos anos 50, após a Bossa Nova são remetidos ao lugar do brega. É desse campo desvalorizado que surgirão os intérpretes considerados expoentes da música brega nos anos 60 e 70: Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano, Wando, dentre outros.

E a relação da música brega das décadas de 1960, 1970 e 1980 com os gêneros latinoamericanos teve no bolero o seu eixo central. Apesar deste gênero também aparecer na MPB da década de 70, sua presença nos trabalhos de vários artistas bregas era uma das razões da desvalorização destes artistas. Aqui fica evidente a diferença de valor atribuído à música de diferentes faixas de público: enquanto para uns o bolero aparecia como um elemento a mais na produção de uma música valorizada esteticamente, para outros era sinal de pobreza estética. O que interessa aqui é o fato de que tanto a música sertaneja quanto a música brega, entre as décadas de 60 e 80, terem estabelecido mediações com a música latinoamericana a partir de gêneros e países não valorizados em outras mediações: o Paraguai e o México - este último com representações de sua ruralidade.

7.

Muitas outras mediações produzidas a partir de posições não-hegemônicas da cultura brasileira poderiam ser citadas. Há, por exemplo, a relação da música do Rio Grande do Sul - música gauchesca - com o chamamé produzido no norte da Argentina e Paraguai (Ferraro 2013). O chamamé constitui um gênero importante dentro da música gauchesca e também da música sertaneja produzida no Mato Grosso (Higa 2010) e está relacionado a trânsitos intensos na região de fronteira, entre Brasil, Argentina e Paraguai, bem como a movimentos migratórios internos a estes países (Marcon 2013). Uma canção como "Mercedita", o famoso chamamé do argentino Ramón Sexto Ríos, circula entre os estados do sul do Brasil (além do Mato Grosso), o chamado "litoral" da Argentina (províncias de Entre-Ríos, Corrientes e Misiones) e Paraguai, fazendo parte do cotidiano musical de toda esta área³¹.

Uma outra mediação importante, ainda pouco estudada, diz respeito a entrada de gêneros caribenhos no Brasil, tais como o zouk e a bachata. No primeiro caso, há o exemplo do lambada, dança extremamente popular no Brasil a partir da segunda metade da década de 80. A popularidade da lambada se vinculou ao sucesso, mundial, de "Chorando se foi", canção gravada em 1989 pelo grupo Kaoma, formado por franceses e brasileiros. A trajetória desta canção exemplifica a cadeia de instâncias envolvidas nestes processos de mediação e hibridação. "Chorando se foi" é uma versão zouk de "Llorando se fue", do grupo boliviano Los Kjarkas, gravada originalmente em 1981. Este fato, quando do sucesso da canção no Brasil, foi completamente desconhecido do público e aponta para trânsitos musicais que ainda merecem estudos: da Bolívia a canção foi apropriada pelo circuito do zouk caribenho o qual tinha ligações, desde a década de 70, com o circuito de música dançante na Europa e nos EUA (Guibault 1993). A lambada explode no Brasil sob o signo de "música tropical", tendo uma enorme popularidade nas regiões Norte e Nordeste do Brasil e chamando a atenção para estes trânsitos entre a música brasileira e a música caribenha. O mesmo pode ser dito com relação à bachata, desde a década de 90 incorporada aos trabalhos de vários músicos considerados "bregas", como Fagner e Sidney Magal. Fagner, que surge no cenário musical brasileiro no começo da década de 1970, com um trabalho inserido no contexto da MPB - seu primeiro álbum, de 1973, apresentava elementos de músicas tradicionais do Nordeste misturadas com elementos do rock psicodélico dos anos 60 - in-

31) No Brasil, por exemplo, pode-se escutar tanto versões argentinas de "Mercedita" (inclusive a mais famosa delas, feita por Ramona Galarza, em 1967), quanto inúmeras versões, com letras em português, feitas por artistas brasileiros.

vestiria, a partir da década de 80, na expressão romântica, dialogando com sonoridades consideradas “bregas”. Em 1991, Fagner gravou uma versão, com gigantesco sucesso, em português de “Burbujas de Amor”, bachata que havia sido gravada um ano antes pelo dominicano Juan Luís Guerra. Da mesma forma, atualmente, um cantor de música sertaneja como Michel Teló tem se aproximado da bachata dominicana, enfatizando o caráter de “cantor romântico” como estratégia de inserção no mercado norteamericano³². Em suma, nos últimos 20 anos, canais de mediação entre a bachata e a música popular brasileira têm sido estabelecidos a partir, conforme apontado acima, de posições não-hegemônicas nos discursos sobre cultura brasileira.

É importante observar aqui que tanto o zouk quanto a bachata representam práticas musicais que estão no limite do que se poderia chamar de “música latinoamericana”. Como afirma Bethell (2009), a ideia de América Latina e sua construção envolve uma série de representações e debates sobre o continente americano. A inclusão, por exemplo, de países caribenhos nesta construção discursiva é matéria de inúmeros debates, haja vista que vários países do Caribe, como Haiti e a Jamaica, por exemplo, são de colonização francesa e inglesa. No entanto, muito da entrada destes gêneros caribenhos no Brasil está englobada nos mesmos processos de apropriação de gêneros musicais ouvidos como latinos. A compreensão dos significados atribuídos, por exemplo, a uma gravação como “Borbulhas de Amor”, por Fagner, passa pela consideração de toda a história de apropriação do bolero pela música brasileira. Na verdade, mais do que um referente geográfico, o que importa aqui é o código de apropriação destes repertórios: o amor. Em torno da ideia de “música romântica”, uma representação da América Latina foi sendo construída em torno de boleros, bachatas e tangos. Por sua vez, representações da “ruralidade” ou da relação entre “rural e urbano” colocaram no mesmo conjunto gêneros tão díspares como a música sertaneja, a rancheira, o corrido, o chamamé, a guarânia e a polca paraguaia.

Este texto procurou simplesmente apresentar um ponto de partida para o estudo de inúmeras mediações feitas entre a música popular no Brasil e a música popular da América Latina. Três grandes exemplos destas mediações foram citados aqui, mas inúmeras outras foram deixadas de fora³³. Algumas, como aquela produzida pela MPB, têm um lugar

32) Vide, por exemplo, a colaboração de Teló e Prince Royce em torno da canção “Darte un beso”, em 2014.

33) Uma, em particular, merece citação: trata-se dos trânsitos musicais entre o Brasil e países como o Peru e a Colômbia, através da Amazônia. A importância desta fronteira está relacionada à própria importância da Amazônia no contexto contemporâneo da

destacado nas narrativas sobre história da música popular no Brasil. Outras, como as influências mexicanas e paraguaias na música sertaneja, só recentemente têm sido matéria de estudos e valorização por parte de historiadores e músicos³⁴. É verdade que o Brasil, historicamente, deu as costas para o continente latinoamericano e que a própria inclusão do Brasil na ideia de América Latina é extremamente problemática. No entanto, se as portas estiveram ao longo do século XX relativamente fechadas, as janelas estiveram abertas e muita música produzida na América Latina entrou, sem que, muitas vezes, os brasileiros tivessem consciência disso.

Referências

1. ALBUQUERQUE, José Lindomar. "A dinâmica das fronteiras: deslocamento e circulação dos 'brasiguaios' entre os limites nacionais" In: Horizontes Antropológicos, ano 15, n. 31, Porto Alegre, 2009, p. 137-166.
2. ALONSO, Gustavo. "Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977) In: Contemporânea, v.2, n.2, 2012, p. 439-463.
3. ALONSO, Gustavo. Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
4. ALONSO, Gustavo. "Influência Mexicana en la música brasileña" In: ARIAS, Luis Omar y LUNA, Gabriel (eds.). Historia Social de las Músicas Populares Latinoamericanas: una visión desde el Mexico. Guanajuato: DR, 2016. p. 9-48.
5. ARAÚJO, Paulo César. Não sou cachorro não: musica popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
6. ARAÚJO, Samuel. "Brega: Music and Conflict in Urban Brazil" In: Latin American Music Review, v. 9, n. 1, 1988, p. 50-89.
7. BAHKTIN, Mikail. "Gêneros do discurso" In: Estética da criação

geopolítica brasileira e mundial. Como ponto de partida (e convite) cito a versão de Mulher Rendeira - clássico do baião brasileiro, de 1952 - feita pelo grupo peruano Juaneco y su Combo, importante grupo de chicha (apropriação peruana da cumbia). De que forma, por que meios, "Mulher Rendeira" chegou ao repertório de um grupo de chicha da Amazônia peruana ainda é uma história para se contar.

- 34) Enquanto escrevo estas linhas, um CD recém-lançado (2016) do grupo Yrupa Purahei, trio formado por uma brasileira (flauta), um argentino (piano) e uma paraguaia (voz), está aqui sobre a minha mesa. O CD, intitulado "Canções da Margem do Rio", trabalha exatamente sobre esta confluência musical entre Brasil, Argentina e Paraguai.

- verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
8. BARCINSKI, André. Pavões Misteriosos: 1974-1983 - a explosão da música pop no Brasil.
 9. BEHAGUE, Gerard. "Bossa e Bossas: recent changes in Brazilian popular music" In: *Ethnomusicology* 17(2), 1973, p. 209-233.
 10. BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
 11. BLANNING, Tim. O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, músicos e sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
 12. BORGES, Beatriz. Samba Canção: fratura e paixão. Rio de Janeiro: CODECRI, 1982.
 13. BOURDIEU, Pierre. "O Mercado dos Bens Simbólicos" In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo : Perspectiva, 2005.
 14. BOURDIEU, Pierre. A Distinção. São Paulo: EDUSP, 2008.
 15. BRACKETT, David. Categorizing Sound: genre and twentieth-century popular music. Oakland: University of California Press, 2016.
 16. CASTRO, Ruy. Carmen: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
 17. CASTRO, Ruy. Chega de Saudade: História e Histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
 18. CASTRO, Ruy. A Noite do Meu Bem: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
 19. COLMÁN, Alfredo. "El arpa diatónica paraguaya en la búsqueda del tekorã: representaciones de paraguayad". *Latin America Music Review*, v. 28, n. 1, 2007, p. 125- 149
 20. DAPIEVE, Arthur. BRock: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1997.
 21. FABRI, Franco. "A Theory of Musical Genres: two applications" In: TAGG, Philipp and HORN, David (eds.). *Popular Music Perspectives*. Goterborg: IASPM, 1981. p. 52-81.
 22. FAVARETTO, Celso. Tropicalia: Alegoria, Alegria. Cotia: Ateliê Editorial, 1995.
 23. FERRARO, Hector. Transformações Culturais no Gauchismo através da Música. Dissertação de mestrado. Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
 24. FERRETE, José Luiz. Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
 25. GOMEZ, Ailer Pérez. "Habanera" In: HORN, David et alli (ed.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol IX:

- Genres - Caribbean and Latin American. London: Bloomsbury, 2014. p. 352-354.
26. GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
 27. GUIBAULT, Jocelyn. *Zouk: world music in the West Indies*. Chicago: The Chicago University Press, 1993.
 28. HIGA, Evandro. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2010.
 29. LUZKO, Daniel. "Paraguay" In: SHEPERD, John; HORN, David and LAING, Dave (ed.). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. V. III: Caribbean and Latin America. London: Continuum, 2004. p. 323-326.
 30. MARCON, Fernanda. *Los Viajes del Río: migração, festa e alteridade entre chamameceiros e chamameceiras das províncias de Buenos Aires, Entre-Ríos, Corrientes*. Tese de doutorado. Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
 31. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.
 32. MIDDLETON, Richard. *Styding Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.
 33. MOORE, Allan. "Authenticity as authentication" In: *Popular Music*, v. 21, n. 2, 2002, p. 209-223.
 34. MORELLI, Rita. *A Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
 35. NAPOLITANO, Marcos. "A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a história social" In: *Latin American Music Review*, v. 19, n. 1, 1998, p. 92-105.
 36. NAPOLITANO, Marcos. "Arte e Política no Brasil: história e historiografia" In: EGG, André; FREITAS, Artur e KAMINSKI, Rosane (orgs.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XV-XLVI.
 37. NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 2000.
 38. OLIVEIRA, Francisco de. "Nordeste: a invenção pela música" In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa e EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 3: *A cidade não mora mais em mim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a. p. 123-138.
 39. OLIVEIRA, Allan de Paula. *O Tronco da Roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado. Antropologia Social.

- Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004b.
40. OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.
 41. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
 42. PAOLI, Marica Célia. "Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas" In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa e EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 3: *A cidade não mora mais em mim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 67-92.
 43. PARTY, Daniel. "Bolero" In: HORN, David et alli (ed.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol IX: *Genres - Caribbean and Latin American*. London: Bloomsbury, 2014. p. 62-67.
 44. PELINSKI, Ramón. "Tango Nômade. Uma metáfora da globalização" In: VALENTE, Heloísa (org.). *¿Donde estás, corazón? O Tango no Brasil, o tango do Brasil*. São Paulo: Via Lettera, 2012. p. 13-77.
 45. PETERSON, Richard. *Creating Country Music: fabricating authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
 46. REILY, Suzel. "Musica Sertaneja and Migrant Identity: the stylistic development of a Brazilian Genre" In: *Popular Music*, v. 11, n. 3, 1992, p. 337-358.
 47. RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
 48. RIOS, Fernando. "Andean Music, the Left and the Pan-Latin Americanism: the early history" In: *Latin American Music Review*, v. 29, n. 2, 2008, p. 145-181.
 49. ROBERTS, John Storm. *The Latin Tinge: the impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press, 1999.
 50. RODRIGUES, Rosaldo e MARCELO, Carlos. *O Fole Roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
 51. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de música brasileira*. Vol 1: *1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.
 52. STROUD, Sean. "'Música é para o povo cantar': culture, politics and Brazilian songs festivals - 1965-1972" In: *Latin American Music Review*, v. 21, n.2, 2000, p. 87-117.
 53. TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da*

- viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.
54. TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.
 55. TYSSERAND, Michel. The Kyngdom of Zydeco. New York: Arcade Publishing, 1998.
 56. VALENTE, Heloísa. "O Dia em que me queiras: o tango no Brasil, o tango do Brasil" In: VALENTE, Heloísa (org.). ¿Donde estás, corazón? O Tango no Brasil, o tango do Brasil. São Paulo: Via Lettera, 2012. p. 77-130.
 57. VEGA, Carlo. "Mesomusica: un ensayo sobre la musica de todos" In: Revista Musical Chilena, v. 51, n. 188, 1997, p. 75-96.
 58. VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
 59. VILA, Pablo. "Argentina's Rock Nacional: the struggle for meaning" In: Latin American Music Review, 10 (1), 1989, p. 1-28.
 60. VINCI DE MORAES, José Geraldo. Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

II.2. A doce persuasão: Pedro Vargas e a diplomacia cultural

Danilo Cymrot¹

Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo

Introdução

Pedro Vargas nasceu em San Miguel Allende, Guanajuato, México, em 1906. Abandonou a carreira de medicina para dedicar-se ao estudo do *bel canto* e iniciou sua carreira artística em 1928 no Teatro Esperanza Iris, formando parte do elenco da ópera *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Neste mesmo ano viajou pela primeira vez aos EUA como solista da Orquestra Típica de Lerdo de Tejada e gravou em Chicago seu primeiro disco com uma canção titulada *Primer amor*, de Lerdo de Tejada. Em 1930 venceu o concurso *Ann Harding* por sua interpretação do *vals* de Carlos Espinosa de los Monteros. Em 1936 realizou sua primeira viagem artística para a América do Sul. Seu sucesso por diversos países da América lhe valeu o título de “Tenor Continental”.

Segundo Yolanda Moreno Rivas, durante mais de cinquenta anos, “Pedro Vargas provavelmente foi o cantor mais popular e cotizado no México”. Sua afinada voz de tenor era ouvida em todos os meios de difusão. Foi artista fundador da estação de rádio XEW em 1930, da televisão em 1950, com o programa *Estudio de Pedro Vargas*, e apareceu em mais de quarenta filmes. Pedro Vargas lançou e fez conhecida uma infinidade de canções dos autores da época de ouro da canção mexicana: Gonzalo Curiel, Agustín Lara, Maria Grever, Mario Talavera, Esparza Oteo, Tata Nacho, etc.²

O objetivo deste artigo é analisar a cobertura dos jornais *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal*

1) Doutor em Criminologia pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, pesquisador do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo, músico e compositor.

2) RIVAS, Yolanda Moreno. *História da música popular mexicana*. Oceano. 2008. 3 ed. p. 96.

do Brasil sobre a presença do cantor Pedro Vargas no Brasil e sua relação com a política brasileira. Cabe registrar, no entanto, que o mecanismo de busca dos jornais citados para rastrear as notícias em que Pedro Vargas foi citado não é totalmente confiável. Há casos, por exemplo, em que um nome borrado não é registrado. O caso de homônimos, por outro lado, foi facilmente solucionado tendo em vista o contexto da notícia.

A escolha por Pedro Vargas se deu por sua importância no México, por ser o cantor mexicano com o maior número de ocorrências na pesquisa dentre todos os outros pesquisados que atuaram entre os anos de 1930 e 1970 e por seu auge ter ocorrido nos anos 40, justamente o período da Era Vargas e da política de boa-vizinhança patrocinada pelos EUA, que teve no cinema mexicano um dos seus principais veículos.³

-
- 3) No livro *A canção A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957), Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello compilaram as músicas que mais fizeram sucesso no Brasil ano a ano, de 1901 a 1957, nacionais e estrangeiras, sejam as que fizeram ao serem lançadas, “não importando sua qualidade ou permanência”, sejam as que não obtiveram sucesso imediato, mas que, “em razão de sua qualidade, acabaram por merecer a consagração popular”. Foram listadas quarenta e duas canções que integravam o repertório de Pedro Vargas, dentre quatrocentas canções estrangeiras no total, ainda que não necessariamente tivessem sido gravadas por ele no ano em fizeram sucesso no Brasil e que tivessem sido gravadas também por outros intérpretes. Os autores constataram o fato frequente de músicas internacionais, principalmente latino-americanas, que se popularizaram no Brasil vários anos depois de seu surgimento nos países de origem. Só em 1940 foram listadas cinco músicas do repertório de Pedro Vargas, o mesmo número do ano de 1949. Em 1939 e 1945 foram listadas, em cada ano, quatro canções. Fizeram sucesso em 1939 *Farolito* (Agustin Lara), *Marimba* (Agustin Lara), *Nostalgias* (Enrique Cadicamo e Juan Carlos Cobian) e *Ti-pi-tin* (Maria Grever). Em 1940 foram *Adios Mariquita Linda* (Marcos P. Jimenez), *Alla en El Rancho Grande* (Silvano R. Ramos), *Desesperadamente* (Gabriel Ruiz), *Para vigo me voy* (*Say si si*) (Ernesto Lecuona) e *Vereda Tropical* (Gonzalo Curiel). Em 1945 foram *Granada* (Agustin Lara), *Nosotros* (Pedro Junco Júnior), *Perfidia* (Alberto Dominguez) e *Santa* (Agustin Lara). Em 1949 foram *Frio en el alma* (Miguel Angel Valladares), *Luna lunera* (Tony Fergo), *Maria Bonita* (Agustin Lara), *Palabras de mujer* (Agustin Lara) e *Pecadora* (Agustin Lara). As outras canções listadas, nos outros anos do período, foram *Estrellita*, *Cielito lindo* (Tema popular mexicano), *La cumparsita* (Gerardo Matos Rodriguez, Pacual Contursi e Enrique P. Maroni), *El manicero* (*The peanut vendor*) (Moises Simon), *Aquellos ojos verdes* (Nilo Menendez e Adolfo Utrera), *El dia que me quieras* (Carlos Gardel e Alfredo Le Pera), *Flor de Lys* (Agustin Lara), *Quierame mucho* (*Yours*) (Gonzalo Roig), *Adios* (Enrique Madriguera), *Maria Elena* (Lorenzo Barcelata), *Solamente una vez* (Agustin Lara), *Besame mucho* (Consuelo Velasquez), *Frenesi* (Alberto Dominguez), *Malagueña* (Elpidio Ramirez e Pedro Galindo), *La ultima noche* (Bobby Collazo), *Negra consentida* (Joaquim Pardave), *Quizás, quizás, quizás* (Don Fabián), *Três palavras* (Osvaldo Farrés), *Ay de mi* (Osvaldo Farrés), *Pecado* (Carlos Bahr, Enrique Francini e Armando Pontier), *Vaya com Dios* (Larry Russel, Inez James e Buddy Pepper), *Contigo en la distancia* (César Portillo de la Luz), *História de un amor* (Carlos Almaran), *Lisboa antiga* (A. do Vale, J. Galhardo e Raul Portela) (SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997).

Um embaixador gentil

Entre 1930 e 1936, o Embaixador do México no Brasil foi o escritor e intelectual Alfonso Reyes. Em sua casa, no bairro das Laranjeiras, Rio de Janeiro, recebia aos domingos artistas e intelectuais brasileiros como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Raquel de Queiroz, Gilberto Freyre, Jorge de Lima, entre outros. Quando deixou o Rio de Janeiro, foi homenageado por Manuel Bandeira em versos do *Rondó dos cavalinhos*: “Os cavalinhos correndo/e nós, cavalões, comendo.../ Alfonso Reyes partindo,/e tanta gente ficando...”.⁴

No dia 15 de maio de 1936, o então Embaixador Alfonso Reyes, ao microfone do programa *A Hora do Brasil*, do Departamento Nacional de Propaganda, discursou para todo o país antes de um recital de Pedro Vargas, já então considerado “o grande tenor mexicano que vem de atuar com incomparável êxito no ‘broadcasting’ carioca”, “o cantor máximo” do México, cujas canções alcançaram um “sucesso magnífico”. No discurso do Embaixador, fica claro o papel de Pedro Vargas como diplomata cultural de seu país no Brasil:

Ouvem-me os brasileiros, e consta-me também que alguns mexicanos me ouvem ao menos em Monterrei- minha terra natal- de onde têm chegado cartas que dão testemunho do interesse com que lá se recebe a “Hora oficial” do Brasil. Aos brasileiros quero manifestar a gratidão com que o México recebe a hospitalidade que hoje se concede à sua música, nas pessoas do tenor Pedro Vargas e do pianista Pepe Agueros. -Aos mexicanos quero assegurar que Vargas e Agueros têm merecido aplausos ao difundir - como eles o sabem fazer- as expressões mais populares e melhores do nosso temperamento musical (coisa que bem interpretada, se confunde com o nosso próprio temperamento nacional) criando nesta República irmã um ambiente de franca simpatia e de profunda comunhão. México é país musical, e não é paradoxo assegurar que algum dia se poderá interpretar sua história através de suas toadas populares e de suas canções artísticas. Quando a razão clarifica e depura semelhantes interpretações, avança a intuição pelos seus caminhos obscuros: e a nossa música chega às almas brasileiras como uma doce persuasão, penetrando nelas com a naturalidade de uma mão que se enlaça com uma mão amiga. Não é esta a ocasião de perder-se em longas explicações: cada segundo que ocupo no microfone, é roubado por mim ao deleite dos que ouvem, os quais esperam canções e não discursos. Minha modesta função reduz-se a levantar a cortina. Contudo desejo que fique antes bem clara uma ideia, que me

4) NAÇÕES perdidamente enamoradas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1991. p. 9.

acompanha ao longo da minha experiência. Por múltiplas razões e complexas circunstâncias históricas, necessita o México mais que muitos outros povos ser bem conhecido além de suas fronteiras, para retificar incompreensões que descuidadamente têm aparecido em torno de suas lutas exemplares e de seus esforços para descobrir o legítimo sentido de seu ser. - Cada mexicano que cruza a fronteira leva sobre si uma responsabilidade de verdadeiro embaixador, e é bom que saiba que os seus atos como indivíduos serão computados fatalmente em conta de sua nação. Pois Vargas e Agueros souberam arcar garbosamente com esta tarefa. E onde recebeis, amigos brasileiros, estes emissários da sensibilidade mexicana, são supérfluos os representantes oficiais. Eu devo calar-me: eles lavam a voz cantante.- Agradecido (grifos meus).⁵



O embaixador do México, tendo ao lado o tenor Vargas e o Dr. Lourival Fontes (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 mai. 1936).

Alfonso Reyes não foi, porém, o único que viu em Pedro Vargas a figura de um embaixador informal do México, que fazia uso de uma “doce persuasão”. O escritor Gastão Penalva, em junho de 1941, assim se referiu a Pedro Vargas e outros cantores e compositores mexicanos que faziam sucesso no Brasil da época:

A música, no México, é o azulejo das embaixadas riosas. Vem até nós aos nossos dias frios e mecânicos, em fragmentos de luz dourada, pela voz

5) O RECITAL de Pedro Vargas para o Brasil, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mai. 1936.

dos Tirado, dos Guizar, dos Pedro Vargas, levando aos ouvidos do mundo as notas expressivas do gênio musical de um Agustín ou uma Tereza Lara. Falhem as outras embaixadas, essa ao menos se implanta com gentileza e altaneria, exhibe às bambiarras dos cassinos a alma de um povo e a glória de uma pátria (grifo nosso).⁶

Em matéria de 1991 sobre os cinquenta anos de bolero no Brasil, Elvira Rios e Pedro Vargas são descritos como “os principais embaixadores dessa maneira pungente de cantar”. Segundo a matéria, Pedro Vargas teria vindo só ao Brasil vinte e sete vezes.⁷ Já matéria da *Folha de S. Paulo* de 1990 afirma que o cantor teria morado três anos no Brasil e gravado pelo selo Victor.⁸ Por sua vez, matéria de 1966 do *Jornal do Brasil* afirma que o cantor, que na época se confessou “grande amigo do Brasil”, teria vindo ao país por várias vezes, principalmente durante 1936 e 1945, “época em que na condição de contratado exclusivo do Cassino da Urca vinha aqui anualmente”.⁹

Se Pedro Vargas foi nomeado embaixador do México pelo Embaixador oficial Alfonso Reyes, por outro lado, em 25 de agosto de 1937 o cantor já era considerado pela imprensa um “ardoroso propagandista” do Rio de Janeiro no exterior:

Dentro de poucos dias, o Rio de Janeiro hospedará, mais uma vez, o consagrado tenor mexicano Pedro Vargas, cujas temporadas em nosso paiz se tem constituído verdadeiros acontecimentos. O admirável intérprete de “Flor de Lys” dará desta vez vários recitais para a sociedade carioca. E actuará, como tem feito sempre, em uma das principais estações radiodifusoras da “Cidade Maravilhosa”, da qual elle tem sido, lá fora, um ardoroso propagandista.¹⁰

- 6) PENALVA, Gastão. Azulejos mexicanos, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1941. p. 5.
- 7) DOIS pra lá, dois pra cá, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1991.
- 8) COLECIONADOR tem raridades em acervo com 64 mil discos, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1990. p. J-6.
- 9) RIDDLE acha bossa nova importante, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1966. P. 15.
- 10) PEDRO Vargas novamente no Rio de Janeiro, *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 ago. 1937. p. 11. Essas notícias desmentem a afirmação de Edwin Pitre-Vásquez de que o impacto da apresentação de Pedro Vargas no Cassino da Urca no início de 1941 pode ser considerado o ponta-pé inicial da história do bolero no Brasil, que “logo seria nacionalizado por Edu da Gaita com a composição ‘Uma gata em Sevilha’” (PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. O bolero no Brasil: metáforas sociais interculturais. p. 2). Já Jairo Severiano conta que Pedro Vargas foi um dos responsáveis, desde o final dos anos 1930,

Em 21 de abril de 1936, realizou-se no Instituto Nacional de Música a festa em homenagem ao Clube Tenentes do Diabo, sociedade carnavalesca, com as presenças de Pedro Vargas, Bando da Lua, Cesar Ladeira, Custódio Mesquita, Dircinha Batista, Linda Batista, Dalva de Oliveira e muitos outros.¹¹ Em 16 de janeiro de 1941, foi noticiado que Custódio Mesquita planejava uma viagem ao México, levando em sua companhia Silvio Caldas e que, assim, seria “condignamente retribuída a visita de Pedro Vargas ao Brasil”, uma das tantas outras que o tenor mexicano fez.¹²

Em 24 de outubro de 1936, a diretoria do clube de futebol Madureira, para “dar grande impulso” a ele, negociava com Pedro Vargas, que se exibia numa das estações de rádio do Rio de Janeiro, uma excursão ao México, Estados Unidos, Cuba, Panamá e outros países da costa do Pacífico.¹³ Já em março de 1956, vinte anos depois, quando da realização da segunda edição do Campeonato Pan-Americano de Futebol, na Cidade do México, em que Brasil venceu e se tornou bicampeão, Pedro Vargas, descrito pela imprensa como “grande amigo de todos os brasileiros que chegam a esta capital”, ofereceu uma recepção à delegação de futebol do Brasil em sua residência, com “muita música” e feijoada “tipicamente brasileira”.¹⁴

A delegação brasileira foi recebida por Pedro Vargas, mas não pelo prefeito da Cidade do México, conforme era previsto. Neste caso, se concretizou literalmente a sentença de Gastão Penalva redigida em 1941: “Falhem as outras embaixadas, essa [a música mexicana] ao menos se implanta com gentileza e altaneria”.

O prefeito se recusou a receber a delegação brasileira, tendo em vista a ausência do embaixador Thompson Flores, que devido aos seus múltiplos afazeres não pode acompanhar a delegação. Os brasileiros foram recepcionados pelo secretário particular do prefeito, sendo nesta oportunidade entregue uma mensagem destinada a ele. Segundo a imprensa da época, “o fato causou espécie por parte da chefia da em-

pela intensificação do sucesso do bolero no Brasil com suas temporadas anuais no Rio de Janeiro (Apud MERHY, Silvio Augusto. *Do abajur lilás ao band-aid no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina*. p. 193).

- 11) FESTA em homenagem ao Clube Tenentes do Diabo, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1936. p. 13.
- 12) RADIO, *Folha da Noite*, São Paulo, 16 jan. 1941. p. 4.
- 13) NOTAS DESPORTIVAS, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 out. 1936.
- 14) VIBRARAM os jogadores brasileiros após a vitória sobre os chilenos, *Folha da Manhã*, São Paulo, 03 mar. 1956. p. 7.

baixada, sabendo-se que no Brasil todo este protocolo é dispensado quando se trata de recepcionar delegações estrangeiras, que nos honram com a visita".¹⁵

Em junho de 1936, antes, portanto, de estreiar o seu primeiro filme, Pedro Vargas lançou o 78 RPM Victor 34.060, em que gravou, em dueto com Olga Prager Coelho, o lamento *Canto de expatriação* (Humberto Porto), acompanhados de Conjunto Typico, e a cantiga folclórica brasileira *Boi, boi, boi* (adaptação de Georgina Erismann), acompanhados pelos violões de Pereira Filho e Luiz Bittencourt.¹⁶ Há registros da veiculação da gravação de Pedro Vargas e Olga Prager Coelho de *Canto de expatriação* no programa de rádio do Departamento de Propaganda do Brasil nos dias 21 de maio de 1936, 13 de março de 1937 e 02 de abril de 1937. No dia 13 de março de 1937 também foi veiculada a gravação de *Boi, boi, boi*. No dia 03 de setembro de 1938, a apresentação de Olga Prager Coelho e Pedro Vargas no Theatro Sant'Anna, cantando solos e duetos, foi irradiada pela Rádio Tupy de S. Paulo, no festival comemorativo de seu primeiro aniversário.¹⁷

As adaptações de cantigas tradicionais caracterizariam a carreira de Olga Prager Coelho. A cantora foi indicada pelo governo Vargas, no mesmo ano de 1936, como Embaixatriz do Brasil no Congresso Internacional de Folclore realizado em Berlim, na Alemanha nazista, no mesmo ano das Olimpíadas e às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Assim como Pedro Vargas, Olga teve formação erudita e uma vitoriosa carreira internacional, mesmo cantando canções folclóricas, ou até mesmo por causa disso.¹⁸

Em outubro de 1937, foi noticiado que Pedro Vargas gravaria no México o fox *Tudo cabe num beijo*, de Carolina Cardoso de Menezes, com letra de Oswaldo Santiago.¹⁹ Em novembro do mesmo ano, noticiou-se que o cantor mexicano havia prometido gravar, em seu país,

15) CAMPEONATO Pan-Americano de Foot-ball, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1956. p. 10.

16) DISCOS Victor Brasileiros, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1936. p. 19.

17) *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 set. 1938. p. 8.

18) http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/olga_preguer_coelho.htm. Acesso em 03 mar. 2016. Segundo Ignácio de Loyola Brandão, tanto Olga Prager Coelho, "rainha da canção brasileira", quanto Pedro Vargas, "o rei do bolero", com um "público excepcional", foram garotos-propaganda do Leite de Rosas, "uma das mais sólidas instituições de beleza no Brasil" dos anos 30 aos 50 (BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Um visionário da propaganda, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 jan. 2004. p. 30).

19) CAROLINA Cardoso de Menezes, óra na "Organização Record", é um grande sucesso do momento, *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 out. 1937. p. 4609812.

a canção *Mira-me como outra vez*, da “festejada compositora paulista” Lina Pesce.²⁰ João Alberto Lins de Barros teve três canções gravadas pelo cantor mexicano, com versos de Olegario Martino.²¹

Não foi possível localizar a discografia completa de Pedro Vargas, mas nos dois volumes da série de CDs *Revivendo* dedicados a ele constam cinco canções brasileiras: *Canta Maria* (Ary Barroso/R. Lopéz Méndez), *Brasil* (Benedito Lacerda/Aldo Cabral), *Carinhoso* (João de Barro/Pixinguinha), *Boa noite, amor* (José Maria de Abreu/Francisco Mattoso) e *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso).²²

A valsa *Boa noite, amor* oi gravada por Pedro Vargas em 1938 e escolhida por ele como prefixo de seu programa. Francisco Alves a gravou em 1950 e também a utilizou como prefixo sem importar-se com a concorrência.²³ Matéria de 1961 do *Jornal do Brasil* informa, porém, que *Boa noite, amor* foi gravada por Francisco Alves em 1935 e que Pedro Vargas fez uma versão para *Me voy, amor*.²⁴ Já matéria de 1963 sobre o compositor Buci Moreira afirma que suas músicas foram gravadas por Francisco Alves, Carmen Miranda, Mário Reis, Carmen Costa, Pedro Vargas, entre outros.²⁵

Em 20 de dezembro de 1939 foi noticiado que Pedro Vargas cantaria no palco do Cinema São Luis, no Rio de Janeiro, as últimas “criações cariocas, que ele tanto gosta de interpretar”.²⁶ Em 21 de fevereiro de 1940 é noticiado, por sua vez, que Pedro Celestino, astro da opereta, iria brilhar na revista cantando *Agora somos felizes*, o “lindo número de Agostinho Lara que Pedro Vargas popularizou entre nós”.²⁷ Curiosamente, o nome do compositor mexicano Agustín Lara foi abrasilairado.

O fato de Pedro Vargas fazer parte do Rotary Club, uma entidade

20) NOTÍCIAS do rádio, *Folha da Manhã*, São Paulo, 04 nov. 1937. p. 4622923.

21) 28/01/55, p. 2, Cultor da música.

22) http://revivendomusicas.com.br/produto_detalhe.asp?id=5642; http://revivendomusicas.com.br/produto_detalhe.asp?id=5643. Acesso em 05 mar. 2016.

23) SOUSA, Tárk de. Chico Viola das mil canções, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1998. p. 7.

24) J. MARIA de Abreu prefere ouvir seus “jingles” a pagar para ouvir os seus sambas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1961. p. 3.

25) COMPOSITOR Buci Moreira não pode casar porque direito autoral é pouco, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1963. p. 10.

26) PEDRO Vargas cantará as últimas criações “brasileiras” no palco do Cinema São Luis!, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1939.

27) PEDRO Celestino, astro da opereta, vai brilhar na revista!, *Jornal do Brasil*, 21 fev. 1940. p. 11.

assistencial internacional, parece ter contribuído para que tivesse uma atuação política e um papel de aproximação entre rotarianos mexicanos e brasileiros, muitos deles ocupantes de posições de poder, tanto no setor público quanto no setor privado. Por outro lado, fazer parte do Rotary Club pode ter contribuído para que canais midiáticos e políticos fossem abertos para ele. Em 22 de maio de 1936, foi noticiado que, em uma apresentação na Radiodifusora Petropolis junto ao pianista Pepe Agueros, Pedro Vargas teve a sua condição de rotariano relembrada pelo diretor da rádio Carlos Viana, também rotariano, em uma saudação de agradecimento.²⁸

Em 24 de setembro de 1937, Pedro Vargas “fez presente” de uma bandeira do México na reunião almoço semanal do Rotary Clube do Rio de Janeiro, sendo “muito aplaudido por esse gesto de cortesia internacional”.²⁹ Em 23 de dezembro de 1938, compareceu à reunião do Rotary Clube de São Paulo, no salão de festas do Hotel Terminus, representando a entidade congênere do México, onde preenchia a classificação de *Bellas-Artes-Canto*. O cantor foi homenageado e saudado, em retribuição às “gentilezas de que foram alvos os rotarianos sul-americanos, por parte dos companheiros mexicanos, quando da Convenção Internacional realizada na capital daquele país centro-americano”. Pedro Vargas integrava diversas das comissões daquele certame.³⁰

Em 23 de dezembro de 1938 Pedro Vargas compareceu à reunião semanal do Rotary Club de S. Paulo e foi alvo de “carinhosas palavras” do sr. Armando de Arruda Pereira. O presidente Herminio Gomes Moreira elogiou os resultados obtidos pela “Jornada contra o Desperdício”, com a qual colaboraram Pedro Vargas e vários rotarianos de São Paulo.³¹

Não se pode esquecer ainda o importante papel político que o rádio exerceu na Era Vargas em um país de dimensões continentais e alto grau de analfabetismo, para integrar a população, ajudar a construir uma identidade nacional(ista) e educá-la, tanto em termos de higiene quanto em termos ideológicos, divulgando valores como o trabalho e o pan-americanismo. Além de ter suas gravações irradiadas nos programas de rádio do Departamento de Propaganda do Brasil, há registros no *Jornal do Brasil* de que Pedro Vargas teve, em 1939 e 1940, gravações irradiadas em programas de rádio da Diretoria de Educação de

28) NOTAS sociais, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1936.

29) ROTARY Clube do Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1937.

30) SESSÃO-ALMOÇO do Rotary Clube de São Paulo, *Folha da Manhã*, São Paulo, 24 dez. 1938. p. 10.

31) ROTARY Club de S. Paulo, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1938. p. 7.

Adultos e Difusão Cultural-Secção de Museus e Radio-Difusão e do Departamento de Difusão Cultural-Secção de Museus e Radio-Difusão da Prefeitura do Rio de Janeiro, em conjunto com PRA-2, do Ministério da Educação e Saúde.³² O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, órgão controlador do Ministério da Justiça fundado em 1934, serviu de base para organizar o sucessor muito mais centralizador, o Departamento de Imprensa e Propaganda-DIP, fundado em 1939, como instrumento basilar do Estado Novo.³³

O sucesso do cinema mexicano e a Política de Boa Vizinhança

Uma das hipóteses para a incorporação da música mexicana no Brasil é a de que teria se dado via os filmes da Época de Ouro do cinema mexicano. Como forma de afastar países latino-americanos da área de influência dos países do Eixo, os EUA teriam incentivado o intercâmbio cultural entre os países americanos, favorecido carreiras internacionais de vários artistas latinos, como Carmem Miranda, e financiado o cinema mexicano, numa política de boa vizinhança que tinha como objetivo trazer os países latino-americanos para a área de influência dos EUA, ainda que os filmes também tenham exercido o papel de afirmar signos de nacionalismo e identidade mexicana, como a figura do *charro* e do *mariachi*.

Só em 1938 o México produziu 57 filmes. Em 1950 a produção anual alcançou um recorde, 122 filmes, o que tornava o México um dos cinco maiores produtores do mundo. Nos Estados Unidos, ainda nos anos 50, o México chegou a superar França e Itália nas bilheterias.³⁴ A *Pelmex*, estatal mexicana que foi a principal responsável pela distribui-

32) *Noche de ronda* e *Amor de mis amores* em 23 de março de 1939; *Nunca, nunca, nunca* e *Chiquita* em 30 de março e 01 de junho de 1939; *Dime que si* e *Ti-pi-tin* em 08 de junho e 17 de dezembro de 1939; *Novillero* e *Granada* em 04 de janeiro de 1940; *Nunca, nunca, nunca* em 02 de fevereiro de 1940; *Noche de ronda*, *Amor de mis amores*, *Ti-pi-tin* e *Dime que si* em 18 de fevereiro de 1940; *Novillero* e *Flores negras* em 28 de fevereiro de 1940; *Nunca, nunca, nunca* em 05 de março de 1940; *Chiquita de Moran* e *Nunca, nunca, nunca* em 19 de março de 1940; 23 de abril de 1940 (canções não informadas); *Noche de ronda*, *Amor de mis amores*, *Ti-pi-tin* e *Dime que si* em 11 de maio de 1940; *Brasil*, de Benedito Lacerda e Aldo Cabral, *Ventanita colonial*, *Noche de ronda*, *Amor de mis amores*, *Cielo tropical*, *Fidelidad* e *Bien sabes tu* em 25 de maio de 1940; *Chiquita* e *Nunca, nunca, nunca* em 16 de julho de 1940 e *Muñeca de cristal* e *Flores negras* em 22 de outubro e 13 de novembro de 1940.

33) BARROS, Orlando de. A Guerra dos Artistas: o meio artístico brasileiro e a II Guerra Mundial. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 162, n. 412. Rio de Janeiro, 2001. p. 134.

34) COUTINHO, Eduardo. Uma Hollywood latina em busca de mercados, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1974.

ção dos filmes mexicanos no Brasil foi fundada apenas em 1945, mas antes disso os filmes mexicanos já chegavam ao Brasil. Além disso, a política de boa vizinhança envolveu a inserção de elementos latinos, como versões pausterizadas de boleros, no cinema dos próprios EUA.³⁵

Pedro Vargas já era um cantor célebre no Brasil antes mesmo de ter sido lançado o seu primeiro filme, *Los chicos de la prensa*, em 1937. Apenas em 09 de janeiro de 1940 consta o primeiro registro da estreia de um filme de Pedro Vargas em São Paulo. Trata-se do terceiro filme de sua filmografia, *Canto a mi tierra* (1940), produção da Hispania Filmes dirigido por Virgilio Calderón e traduzido para *México canta*. Entretanto, foi noticiado como “o primeiro filme de Pedro Vargas”.³⁶

Em 23 de fevereiro de 1940, em matéria sobre o lançamento do filme *O capitão aventureiro*, com o cantor mexicano José Mojica, é informado que a Distribuição Cinédia entrara em entendimentos com a Cinematografica Internacional da Cidade do México, “um studio com o aparelhamento o mais moderno e a vantagem da vizinhança de Hollywood”, de modo que, por intercâmbio, os brasileiros teriam agora os trabalhos com José Mojica, Pedro Vargas e outras grandes figuras artísticas mexicanas.³⁷ Em março de 1940, é comemorado o lançamento do filme *México Canta* no Cine Olaria, no Rio de Janeiro, com distribuição da Cinédia, em que Pedro Vargas canta oito canções e teria sua imagem em movimento finalmente apresentada a “todos os brasileiros”. Ao cantor mexicano é dado o título de “cantor nacional”, “cantor brasileiro”:

Pedro Vargas recebeu, entre nós, a maior das consagrações. De tal maneira se tornou querido, de tal forma se apegou a nós e às nossas coisas, que lhe deram o título de “cantor nacional”, de cantor brasileiro! E, como tal, Pedro Vargas prestou a sua homenagem ao nosso samba, gravando discos com a

35) Sobre a política de boa vizinhança e a difusão do cinema mexicano na América Latina, cf. CASTRO, Francisco Peredo. *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: CCyDEL-CISAN, 2004.

36) *México canta* ficou em cartaz durante cinco dias no “luxuoso” Cine Roxy, localizado na Avenida Celso Garcia 143. Neste filme Pedro Vargas interpreta a personagem principal e canta oito “novas e embevecedoras canções”. O prestígio que Pedro Vargas já adquirira fica explícito quando o jornal o qualifica na matéria como “o excelso cantor que todo São Paulo aplaude e admira” (THEATROS e cinemas, *Folha da Manhã*, São Paulo, 09 jan. 1940. p. 15; THEATROS e cinemas, *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jan. 1940. p. 13; THEATROS e cinemas, *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 jan. 1940, p. 15). *México canta* entrou em cartaz no Cine Opera em novembro de 1939; nas salas do Cine Roxy, LUX, São Pedro, São Caetano, América, Olympia, Recreio, Colon, Colyseu, Santo Antonio, nos meses de janeiro e fevereiro de 1940. Em maio do mesmo ano o filme ainda foi exibido no Rialto Marconi.

37) *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1940. p. 11.

sua voz inigualável. E toda a gente conhece-o, toda a gente conhece ainda mais a sua voz! Mas nem todos o conhecem pessoalmente e de sua figura, apenas o que tem aparecido em fotografias. Pois bem. Pedro Vargas quer se apresentar a todos os brasileiros: quer que todos os desta terra conheçam o mexicano que soube tornar-se credor de nossa amizade.³⁸

Em alguns dos filmes estrelados por Pedro Vargas que entraram em cartaz em São Paulo há canções brasileiras e a participação de músicos brasileiros. Em junho de 1951 estreou em São Paulo *Desforra (Revancha)* (1948)³⁹, produção musical mexicana distribuída pela Columbia Pictures, com Pedro Vargas, a rumbera cubana Ninón Sevilla, Agustín Lara, Toña La Negra e David Silva. *No tabuleiro da baiana*, de Dorival Caymmi, foi incluída na trilha sonora do filme. *Perdida* (1950), distribuído pela Pelmed, com Pedro Vargas, Agustín Lara e o conjunto brasileiro Anjos do Inferno no elenco, esteve em cartaz no Rio de Janeiro em janeiro de 1952⁴⁰ e em abril do mesmo ano, em São Paulo, no Cine Broadway e circuito.

Em maio de 1952, *Pobre coração* (1950), distribuído pela Pelmed, com músicas de Perez Prado e participação dos Anjos do Inferno, esteve em cartaz em São Paulo.⁴¹ O filme trazia as canções *Pobre corazón*, *Solamente una vez*, *Viviré para ti*, *Nós, os carecas*, *Que rico el mambo*, entre outras, canções de diferentes gêneros latino-americanos, da marchinha ao bolero.⁴² Em julho de 1952 estreou em São Paulo⁴³ *Vende caro teu amor* (1950), cujo tema principal, *Aventurera*, era cantado por Pedro Vargas. Foi neste filme que Ninón Sevilla popularizou na América Latina a marchinha *Chiquita Bacana*, lançada por Emilinha Borba no carnaval de 1949.⁴⁴

Em junho de 1953 foi anunciado que seria exibido no Cine Broadway e circuito, em São Paulo, o filme *Mundo, demônio e carne (Sensua-*

38) PEDRO Vargas pela primeira vez no cinema, em México Canta, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1940. p. 11. O filme também entrou em cartaz no Cine Glória.

39) Nas salas Bandeirantes, Alhambra, Piratininga, Nacional, Sta. Cecília, Odeon Sala Vermelha, Cruzeiro, Majestic, Climax, Savoy, Paramount, Brasil e Lux. Exibido em abril de 1952 no Cine Azteca e Império, no Rio de Janeiro.

40) No Cine Azteca, Ipanema, América e Coliseu.

41) Nas salas Broadway, Alhambra, Majestic, Piratininga, Savoy, Esmeralda, Paramount e Lux.

42) ATUALIDADES e comentários, *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 mai. 1952. p. 12.

43) No Cine Colonial, Cruzeiro, Rex, Savoy, Santa Cecília e Universo.

44) AUGUSTO, Sérgio. Lágrimas vão rolar na mostra "Melodrama", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1992. p. 4-3.

lidad, 1951), distribuído pela Pel mex, com participação de Pedro Vargas, da cantora Toña La Negra e dos Anjos do Inferno.⁴⁵ Em agosto de 1953, o filme foi eleito pelo público para ocupar o cartaz do circuito Azteca e outros cinemas, no Rio de Janeiro.⁴⁶

Em 29 de maio de 1957 era exibido no Cine Bandeirantes e no Cine Alhambra, em São Paulo, o filme *Música Noturna*, musical mexicano distribuído pela Pel mex, com Tito Guizar, Pedro Vargas e Amalia Aguilar. A música brasileira mais uma vez se aproximava da música mexicana: entre as músicas cantadas no filme, estava *Dora*, de Dorival Caymmi. Em julho de 1957 estreou no Rio de Janeiro *Bodas de ouro* (1956), filme distribuído pela Pel mex, com Pedro Vargas, em que Libertad Lamarque canta *Mulher rendeira*, de Zé do Norte, em português.⁴⁷

Além dos oito filmes acima citados, foram registrados na pesquisa mais catorze filmes de Pedro Vargas que entraram em cartaz em São Paulo e no Rio de Janeiro. É provável, porém, que mais filmes dele tenham entrado em cartaz, uma vez que a busca foi feita pelo nome de Pedro Vargas e não pelos títulos das películas. Os quinze filmes registrados foram: *Laranja da China* (1940)⁴⁸, *Candida milionária* (1941)⁴⁹, *Sou puro mexicano* (1942)⁵⁰, *Mulheres em minha vida* (1950)⁵¹, *A mulher que eu amei* (1950)⁵², *Você já foi à Havana?* (1951)⁵³, *O pecado de ser po-*

45) *Folha da Manhã*, São Paulo, 30 jun 1953. p. 6. O filme foi exibido em março de 1954 no Cine-Star (*Folha da Noite*, São Paulo, 11 mar. 1954. p. 2).

46) *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1953. p. 8. O filme entraria em cartaz em 7 de setembro nos cinemas Azteca, Vitoria, Roxy, Avenida, Tijuca, Ideal, Madureira e outros (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1953, p. 9).

47) Em setembro de 1957 o filme voltou em cartaz no Cine Alvorada, Catumbi, Sta Cecilia, Rio Branco, Penha, Ramos e Oriente, no Rio de Janeiro.

48) Informações sobre esse filme nas páginas seguintes.

49) De 10 a 15 de outubro de 1944, o quinto da filmografia de Pedro Vargas esteve em cartaz no Cine Broadway e, de 10 a 12 de junho de 1947, no Cine Oberdan.

50) Esteve em cartaz nos dias 1º, 03 e 04 de janeiro de 1948, no Cine Rialto.

51) Entrou em cartaz em junho de 1952 no Cine Broadway e circuito. O filme, um drama musical produzido pela Calderon, é uma narrativa da vida do famoso compositor mexicano de boleros Agustín Lara, que também participa das filmagens.

52) Em outubro de 1952 esteve em cartaz no Cine Broadway e circuito. O drama, uma produção da Filmex, era inspirado numa das muitas canções compostas por Agustín Lara, que participava do filme, assim como Toña La Negra, uma importante cantora de bolero mexicana.

53) Em maio de 1953, entrou em cartaz nas salas Monark, Phenix, Radar, Ritz (da Avenida São João e da Rua da Consolação), Plaza, Gloria, Hollywood, Tropical, Sammarone, Clipper e Marconi. No mês seguinte, esteve em cartaz nas salas Joá, Catumbi e Eldorado. Em julho de 1953 esteve em cartaz nas salas Iris, Soberano, Fátima e Vera. Em se-

bre (1950)⁵⁴, *Burlada* (1951)⁵⁵, *A noite é nossa* (1952)⁵⁶, *Rostos olvidados* (1952)⁵⁷, *A marquesa do bairro* (1951)⁵⁸, *Teatro do crime* (1957)⁵⁹, *A virtude nua* (1957)⁶⁰ e *Três homens decididos (Tres angelitos negros)* (1960).⁶¹

As oportunidades comerciais advindas da identidade cultural entre Brasil e México foram lembradas na ocasião da visita do Presidente Mexicano Miguel de la Madrid ao Rio de Janeiro, em 1984. Recebido pelo então governador Leonel Brizola na pérgula da Base Aérea, conversou com ele durante dez minutos sobre cultura popular e a identidade cultural entre Brasil e México. Na mesma página da notícia, no *Jornal do Brasil*, um anúncio da Ajinomoto saudava a vinda do presidente mexicano e desejava que sua visita realçasse “ainda mais a natural amizade que une os povos brasileiro e mexicano”. Já um anúncio da fabricante de aparelhos de som Gradiente, endereçado a Miguel de la Madrid, lembrava que desde os tempos de Elvira Rios, Pedro Vargas e Agustín Lara, “nós cantamos as relações do México com o Brasil”:

tembro do mesmo ano, ainda podia ser visto nas salas Ideal e, em janeiro de 1954, na sala Savoy. *Você já foi a Havana*, portanto, ficou vários meses em cartaz e transitou por várias salas de cinema de São Paulo. A direção era de Bayon Herrera, a produção da EFA e a apresentação da São Miguel Filmes do Brasil.

- 54) Estreou em dezembro de 1953 no Cine Broadway e circuito, em São Paulo, e em abril de 1954, no Rio de Janeiro, nos cinemas Azteca, Presidente, Coliseu, Nacional, Meyer e Baronesa.
- 55) Distribuído pela Pelmax, estreou em junho de 1954 no Rio de Janeiro, “num grande circuito de cinemas” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1954. p. 9).
- 56) Distribuído pela Pelmax e com Toña La Negra no elenco, estreou em junho de 1955 no Cine Alvorada, Copacabana e outros, no Rio de Janeiro.
- 57) Foi anunciado em junho de 1955, no Rio de Janeiro, e exibido no Cine Opera e circuito, em São Paulo, em julho de 1955.
- 58) Foi anunciado em setembro de 1956, em São Paulo, e em novembro de 1956, no Rio de Janeiro. Foi estrelado por Libertad Lamarque, distribuído pela Pelmax e esteve em cartaz no Cine Opera e circuito, em São Paulo.
- 59) Com Pedro Vargas, Agustín Lara e Lucho Gatica no elenco e distribuída pela Pelmax, estreou em maio de 1958, em São Paulo, no Cine Monaco e circuito, e em junho de 1958 no Rio de Janeiro.
- 60) Com Pedro Vargas e Agustín Lara no elenco e distribuição da Pelmax, era exibido em junho de 1958 no Cine Rivoli, no Rio de Janeiro e em julho de 1958, no Cine Monaco e circuito, em São Paulo.
- 61) Distribuído pela Pelmax e com Pedro Vargas e Miguel Aceves Mejía no elenco, estreou em março de 1964 nas salas São José, Pirajá, Tijuca, Fluminense, Coliseu e Piedade, no Rio de Janeiro. Em outubro de 1964, estava em cartaz no Cine Monaco e circuito, em São Paulo.

Na década de 40 o Brasil acordou ao som do bolero. Os pares românticos, de rosto colado, dançaram o novo ritmo em todos os bailes do país. Nossos músicos, com o famoso jeitinho brasileiro, foram logo fazendo suas versões, enquanto os cantores punham na voz o calor interpretativo de Carlos Ramirez, Ortiz Tirado e tantos outros. O bolero veio para ficar. Abraceirou-se, tirou carteira mod. 19, proliferou e diversificou-se em criações nacionais. Desde então o México é uma constante em nossa cultura. E estas relações ficaram cada vez mais estreitas e se multiplicaram da cultura aos tratados comerciais. Como o bolero veio, a música brasileira foi. É sucesso em todo o México. E também os equipamentos Gradiente que lá fabricamos. São sucesso. São nosso orgulho. Esperamos que a visita de Vossa Excelência intensifique cada vez mais este intercâmbio e possibilite a criação de novos laços entre as culturas de nossos países.⁶²

A Aquarela mexicana do Brasil

Em janeiro de 1940 estreou em São Paulo e no Rio de Janeiro, o filme *Laranja da China* (1940), o quarto filme de Pedro Vargas, uma comédia carnavalesca da Sonofilms, realizado por Wallace Downey e distribuído pela Distribuidora Nacional S/A. O filme obteve uma crítica bastante negativa na edição do *Jornal do Brasil* de 16 de janeiro de 1940. *Laranja da China* é descrito na *Folha da Manhã* como um filme que “mistura num ‘cocktail’ de sambas e canções bem novecentos-e-quarenta a voz acariciante de Dyrzinha Baptista, Irmãs Pagãs e Marilu à de Francisco Alves, Arnaldo Amaral e Pedro Vargas e à sedução morena de Carmen Miranda e Virginia Lane, Barbosa Junior”. O filme ainda conta com a participação de Manezinho Araújo, Nilton Paz, Alvarenga & Ranchinho, Benedito Lacerda e seu Conjunto Regional, Lauro Borges, Grande Otelo, Cesar Ladeira, da Orquestra de Fon-Fon e “dos artistas todos do Casino da Urca”.⁶³

Foi neste filme que Pedro Vargas cantou *Aquarela do Brasil*, uma samba-exaltação lançado no dia 28 de julho de 1939, no Teatro Municipal do Rio, em um teatro de revista, e gravado pela primeira vez no dia 18 de agosto daquele ano por Francisco Alves. O tom nacionalista da música dialogava bem com o Estado Novo varguista, o que não impediu que se tornasse uma das músicas brasileiras mais tocadas em todo o mundo. A primeira gravação internacional se deu justamente por Pedro Vargas, para o filme. Três anos mais tarde, em 1943, a música entrou no

62) DAVID, Luis Carlos. De la Madrid receita acordo contra crise, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º abr. 1984. p. 20.

63) THEATROS e cinemas, *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 jan. 1940. p. 15; ALÔ, alô, Carnaval!, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1970. p. 6.

hit parade americano, com o título de *Brazil*, letra de S. K. Russell, na voz de Bing Crosby, ironicamente, como uma música originalmente composta em espanhol. Crosby voltaria a gravá-la nos anos 50 para uma “volta ao mundo musical” que fez com a cantora Rosemary Clooney, quase na mesma época em que Frank Sinatra também a gravou.⁶⁴

A forma como a estreia de Agustin Lara na Radio Tupi foi noticiada no dia 15 de abril de 1941 evidencia a popularidade da música mexicana de então no Brasil e de como a diplomacia mexicana incentivou a aproximação dos cantores mexicanos com artistas brasileiros como Ary Barroso, bem como Silvio Caldas, o seresteiro que anos depois viria a fazer shows com Pedro Vargas:

Estreiou na semana próxima passada ao microfone da Rádio Tupi, o conhecido compositor mexicano Agustin Lara, apresentando, ao piano, com solos vocais de Ana Maria Gonzalez, o seu vasto e valioso repertório. De uns tempos a esta parte a música popular mexicana, com as “tournées” de vários intérpretes de valor ao nosso país, tem alcançado popularidade invulgar nas plateias cariocas. Assim é que, na voz de Pedro Vargas, Tito Guizar, Elvira Rios, Manoelita Arriolo e outros, o público vem conhecendo e aplaudindo as joias musicais do México, passando a incluir no número de seus admiradores os nomes mais em evidência da música romântica e apaixonada do México lírico e ardente. Agustin Lara, Curiel, Maria Teresa, Lecuona, Hernandez e outros compositores já conquistaram lugar de destaque na preferência dos “fans” brasileiros. Por essa razão, a estreia de Agustin Lara, talvez o mais inspirado compositor americano, assumiu caráter de verdadeiro acontecimento radiofônico, atraindo aos “studios” da Tupi grande assistência. Na sua apresentação, Lara foi saudado por Ary Barroso, nome de cartaz na música popular brasileira e homenageado por Sylvio Caldas, que interpretou a popular composição de Agustin “Flor de Lys”, tão conhecida dos rádios-ouvintes do Brasil. O embaixador do Mé-

64) AUGUSTO, Sérgio. Cores da “Aquarela do Brasil” ainda brilham meio século depois, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1989. p. E-8. A Sonofilmes, que lançou *Laranja da China*, junto com sua concorrente Cinédia, produzia musicais carnavalescos com grandes ídolos do rádio. Com a guerra e a consequente escassez de filme virgem no mercado internacional, a produção de musicais carnavalescos declinou. Duas comédias musicadas, entretanto, exploraram o conflito mundial e a política de boa vizinhança dos EUA com a América Latina: *Samba em Berlim* e *Berlim na Batucada* (O BRASIL diz “Alô, Alô, Carnaval”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1986. p. 21). Ironicamente, Ary Barroso, que chegou a compor sambas-canções como *Risque*, quando então vereador carioca pela UDN, chegou a defender em programas de rádio a criação de um imposto para a entrada de música estrangeira no Brasil, para defender a “boa” tradição musical brasileira (ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto*: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 34).

xico leu, também, ao microfone da PRG-3, uma saudação em que ressalta o valor e a influência do intercâmbio artístico, fator preponderante de conagraçamento dos povos e melhor compreensão de suas almas, traduzidas sempre na sua música popular.⁶⁵

Em uma exposição sobre Ary Barroso realizada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em novembro de 1966, podia ser encontrado um diploma oferecido por artistas mexicanos, que tinha a assinatura de Pedro Vargas.⁶⁶ Matéria de 1974 indicava, por sua vez, que já existiam então mais de cinquenta gravações de *Aquarela do Brasil*, entre nacionais e estrangeiras. A gravação de Pedro Vargas é citada na matéria.⁶⁷ No entanto, em texto de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello sobre a carreira internacional de *Aquarela do Brasil*, que cita por quais cantores já foi gravada, o nome de Pedro Vargas não é citado.⁶⁸

Em crônica de novembro de 1997, Carlos Heitor Cony tampouco cita a gravação de Pedro Vargas, apesar de mencionar que a canção estivera até então em mais de cinquenta produções americanas como música incidental ou como número especial e que ganhou o mundo como nenhuma outra música, nem mesmo *Garota de Ipanema*. Uma personagem inspirada no próprio Ary Barroso chegou a ser interpretada no cinema pelo cantor mexicano Tito Guizar em *Brazil* (1944), produção da Republic Pictures cujo *score* musical fora feito por Ary. O samba *Rio de Janeiro- Isto é o meu Brasil* chegou a ser indicado para o Oscar daquele ano. Cony relata que quando os soldados norte-americanos desembarcaram na Itália e libertaram as cidades das tropas alemãs, levaram dois sucessos para a Europa: *In the Mood* e *Brazil*. O filme *Sotto il Sole di Roma*, de Renato Castellani, mostraria isso.

Cony rechaça, porém, a versão de que *Aquarela do Brasil* fora encomendada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda da ditadura Vargas. Ary, ao contrário de artistas e intelectuais como Villa Lobos, Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, nunca participou nem foi beneficiário de nenhum dos governos Vargas. Antes de compor *Aquarela do Brasil*, "já era de longe o compositor mais popular do Brasil, citado sempre ao lado do mexicano Agostin (sic) Lara e do cubano

65) A ESTRÉIA de Agustin Lara, *Folha da Noite*, São Paulo, 15 abr. 1941. p. 4.

66) EXPOSIÇÃO do mês de Ari é aberta com netos alegres por reverem o que era seu, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 nov. 1966. p. 18.

67) HÁ 10 anos morria Ary Barroso, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 fev. 1974. p. 8.

68) SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 178.

Ernesto Lecuona". Quando entrou na política, foi eleito vereador no Rio pela UDN, o principal partido de oposição ao Estado Novo. Foi homenageado com a Ordem Nacional do Mérito apenas no governo que se seguiu ao suicídio de Vargas e que era notoriamente contra Vargas.⁶⁹

Os jogos com o poder nos cassinos

O Cassino da Urca, um dos principais palcos de Pedro Vargas no Brasil dos anos 40, tinha uma relação íntima e promíscua com a família de Getúlio Vargas, o que pode ser um dos fatores a mais que ajudam a explicar a proximidade do cantor mexicano com o presidente brasileiro. O músico Abel Ferreira, que chegou a acompanhar Pedro Vargas no Cassino da Urca, relatou em agosto de 1977 que Bing Crosby foi convidado por Joaquim Rolla, o dono do cassino, para fazer uma temporada lá depois de Rolla escutá-lo cantando para Darcy Vargas, a primeira-dama, em uma festa, sem cobrar nada.⁷⁰

Segundo Carlos Lacerda, opositor ferrenho de Getúlio,

O jogo, no governo do Getúlio, converteu-se numa instituição nacional. Houve quem falasse a sério em instituir o ministério do Turismo no Brasil e entregar ao Joaquim Rolla, que era o concessionário do Cassino da Urca e do Cassino Quitandinha e que era considerado um "monstro" como empresário, um sujeito cujo banco era a roleta. Era fácil ser empresário - com um "double zero" ele ganhava qualquer coisa. O Cassino, por exemplo, foi feito com o dinheiro dos institutos de previdência social, que emprestaram dinheiro a ele para isso, a Caixa Econômica e tudo o mais. Houve um momento em que o Olympio Guilherme foi dirigir de novo a empresa de publicidade do Rolla, chamada Ada, que era do irmão do Rolla, o Mário Rolla. A Ada fazia propaganda não do jogo mas fazia propaganda dos shows. Então a gente fazia anúncios do Cassino de Icarai, não do Cassino mas do Hotel de Icarai como hotel para lua-de-mel. Fazia anúncios enormes dos shows do Pedro Vargas, Marlene Dietrich, Ilona Massey. Fui trabalhar na Ada como "copy writer" redator de anúncios. (...) O Cassino da Urca era o ponto de encontro do Bejo Vargas. Um dia, um advogado chamado Wiliam Monteiro de Barros, - até hoje está aí - brigou com o Bejo Vargas dentro do Cassino, por causa de uma namorada ou qualquer coisa; quando saiu na rua, os capangas do Bejo quase o mataram. Arrasaram o rapaz, massacraram. Então o império do Bejo Vargas era o Cassino

69) CONY, Carlos Heitor. Duas ou três coisas sobre a "Aquarela do Brasil", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 28 nov. 1997. p. 4.

70) ALENCAR, Miriam. Meio século de um sopro de virtuose, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1977. p. 5.

da Urca, eu tinha que ir lá por obrigação profissional, filmar artistas, o Orson Welles...Então eu aprendi com o Rolla umas coisas.O Rolla tinha horror quando ia um grande artista para lá, sujeitos populares como o Pedro Vargas, porque o povo começava a pedir bis e quanto mais pedia, menos a roleta rodava. Ele dizia. É proibido dar bis. O que ele queria é que os sujeitos fossem jogar. Outra coisa que ele dizia: "a dona Darcy (Darcy Vargas, esposa do Getúlio) é muito minha amiga por causa da Cidade das Meninas; eu sempre dou a renda das estreias dos shows da Urca à Cidade das Meninas. Eu tenho uma carta dela me chamando de benemérito, mas eu não tenho coragem de explicar a ela qual é a manobra, mas a manobra é muito simples. Como eu ofereço à Cidade das Meninas e a dona Darcy é a "patronesse" da coisa, vai ao Cassino da Urca quem nunca iria de outra maneira. Então vai todo o corpo diplomático, vão os ministros e nos intervalos todo mundo vai jogar. Bem, eu ganho mais numa noite de estreia dando o dinheiro à Cidade das Meninas do que numa noite sem estreia não dando dinheiro à Cidade das Meninas." Em suma, foi uma escola de malandragem. Esse homem chegou a ser falado para ministro do Turismo tanto ele era personagem importante na época. Uma vez, o brigadeiro Eduardo Gomes, interpelado como candidato, declarou sumariamente que fecharia o jogo. Já o Dutra, interpelado da mesma maneira pelos repórteres, trancouse, disse que não tinha opinião formada, que não tinha nada contra, que era um assunto fora da cogitação dele. Tomou posse e fechou o jogo. Ganhou a eleição primeiro, os bicheiros todos votaram nele, o Rolla fez a campanha dele, etc.⁷¹

Outro famoso udenista, Roberto Campos, em artigo de 1993, relembra que na sua juventude a grande atração do Cassino da Urca eram os shows de Jean Sablon ou Pedro Vargas e que as famílias de classe média faziam de vez em quando "apostas envergonhadas", pois queriam mesmo "bons cantores e garotas calipíguas, de pernas bonitas".⁷²

Cassinos, rádio e política se interligavam demasiadamente nos anos 30 e 40 no Brasil. Em reportagem de 21 de setembro de 1975 sobre a história do rádio, foi lembrado que as atrações internacionais foram sempre muito usadas para promover o rádio, que a Rádio Cultura foi das primeiras a se preocupar com elas e trouxe Jean Sablon, Elvira

71) LACERDA, Carlos. Lacerda, o último depoimento, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 mai. 1977. p. 14.

72) CAMPOS, Roberto. O nacionalismo carcerário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 set. 1993. p. 2.

Rios, Pedro Vargas, entre outros.⁷³ Em 16 de maio de 1985, Corte-Real, lembrando a “fase áurea” do rádio brasileiro, afirmou que “no começo da década de 40, quando trabalhava na Sociedade Rádio Cultura, dos irmãos Dirceu e Olavo Fontoura, os programas de auditório eram funções luxuosas, com equipamento sofisticado, os locutores de roupa de gala e muitas atrações de primeira.” A Rádio Cultura tinha um convênio com o Cassino da Urca, do Rio de Janeiro, para trazer a São Paulo astros da canção internacional como Jean Sablon, Pedro Vargas e Virginia Luque.⁷⁴

Mas a Rádio Cultura não era a única a ter uma parceria com o Cassino da Urca. A Rádio Tupi de São Paulo, inaugurada em 1937, tornou-se a rádio mais potente da América Latina de então. O que dava prestígio a uma estação, no nascimento do rádio no Brasil, eram os shows de grandes artistas, transmitidos ao vivo, diretamente dos estúdios. Para fazer frente aos elevados custos de trazer grandes artistas, Assis Chateaubriand sugeriu a Joaquim Rolla e a Alberto Bianchi, dono dos cassinos Atlântico e do Guarujá, que as duas rádios Tupi, do Rio e de São Paulo, dividissem com cada um dos cassinos o custo do cachê de todo artista estrangeiro que viesse ao Brasil para que ele cantasse tanto nas casas de espetáculo quanto nas rádios. Só assim foi possível à Tupi apresentar Agustín Lara e Pedro Vargas, entre outros.⁷⁵

Rolla também propôs uma parceria à Rádio Mayrink Veiga. Cesar Ladeira tornou-se diretor artístico da Urca. Por sua orientação, os grandes nomes internacionais finalmente começaram a chegar no Cassino da Urca, como os mexicanos José Mojica, Pedro Vargas, Libertad Lamarque (sic), Alfonso Ortiz Tirado, e o espanhol Gregorio Barrios. Rolla controlava ou tinha participação em hotéis-cassinos de Niterói, Petrópolis, Poços de Caldas, Belo Horizonte, Araxá, Santos e Guarujá. Seus contratados se apresentavam também nessas filiais.⁷⁶ Conta-se que Pedro Vargas perdia seu cachê diário de nove mil cruzeiros “no pano verde”. Suas apresentações acabavam, assim, custando zero.⁷⁷

73) NO ar, a história do rádio, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 set. 1975. p. 18.

74) YAMAMOTO, Nelson Pujol. Corte-Real é homenageado por 50 anos de microfone, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 mai 1985. p. 39.

75) MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 365.

76) Todas as noites, por volta das dez ou onze horas, antes de começar o espetáculo na Urca, os artistas saíam do cassino e tomavam uma lancha que os levava para se apresentar no Cassino Icaraí, também de Rolla, em Niterói. Uma hora e meia depois, a lancha atracava de volta e devolvia a caravana à Urca (CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 152-154).

77) UMA história conhecida, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05 mar. 2002. p. 69.

Kátia Metzker lembra que dois dos mais tradicionais hotéis de Minas Gerais - o Hotel Palace, de Poços de Caldas, e o Grande Hotel, de Araxá - construídos nas décadas de 30 e 40, época áurea do jogo no país, e "responsáveis pela movimentação de altas cifras e grandes lucros", receberam em sua época de ouro presidentes como Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, e artistas famosos como Libertad Lamarque e Pedro Vargas.⁷⁸ São Lourenço era a cidade preferida para o descanso do ditador Getúlio e seus cassinos atraíam shows de Pedro Vargas, "o rei do bolero". Havia até linha aérea desta cidade para o Rio de Janeiro, da Real Aerovias.⁷⁹

Em Petrópolis também ocorriam as festas beneficentes patrocinadas por Alzira Vargas do Amaral Peixoto, filha do presidente Getúlio Vargas e esposa do Interventor Federal no Estado do Rio de Janeiro, com participação de Pedro Vargas. Em dezembro de 1940, Pedro Vargas e Beatriz Costa apresentaram-se no baile do Tennis Clube de Petrópolis, um lugar considerado elegante e suntuoso. A festa marcava o início da temporada de verão, era vista como "de grande beleza e distinção", "cheio de esplendores" e foi patrocinada por Alzira Vargas, tendo por finalidade beneficiar o Asilo Cristo Redentor de Niterói e outras instituições de previdência social do Rio de Janeiro.⁸⁰

Em fevereiro de 1941 Pedro Vargas foi escalado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda para cantar no jantar dançante promovido por Alzira Vargas em Petrópolis no salão de festas da Exposição Permanente de Produtos do Estado do Rio, em benefício do Abrigo Redentor. As outras atrações, consideradas as figuras de maior destaque de então em nosso *broadcasting*, foram Dircinha Batista, Grande Otelo, Ranchinho e Alvarenga, Miss Baby, Candido Botelho, recém-chegado dos Estados Unidos, e Carlos Machado e sua orquestra.⁸¹ Percebe-se, assim, por sua participação nesses dois bailes, como Pedro Vargas já estava próximo ao círculo mais íntimo do poder no Brasil. Foi no Cassino Quitandinha, em Petrópolis, por sua vez, onde Pedro Vargas se apresentava, que os "países da América" assinaram a declaração de guerra ao Eixo Berlim-Roma-Tóquio.⁸²

78) METZKER, Kátia. Minas planeja a privatização de dois hotéis, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1990. p. 38.

79) GUIMARÃES, Manoel Marcos. "Eu quero a Magnésiana de volta", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mai. 2002.

80) NOTAS Sociais, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1940, p. 9.

81) TELEGRAMAS do interior, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1941. p. 15.

82) MENDES, Antonio José. A resistência de um sonho, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03

Uma só família Vargas

Em fevereiro de 1941 foi noticiado que o então ministro da Justiça concedeu autorização de permanência definitiva no território nacional ao cantor francês Jean Sablon, a Pedro Vargas e sua esposa.⁸³ No dia 24 daquele mês, apenas dez meses antes dos ataques de Pearl Harbor, foi realizado o baile de gala do carnaval no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a presença de “elementos da sociedade, diplomatas e numerosos turistas”. Nos camarotes de honra estavam o prefeito do Distrito Federal, Henrique Dodsworth e senhora; o embaixador norte-americano, Jefferson Caffery; James Farley, amigo e enviado especial do presidente Roosevelt; o embaixador do Japão e muitas outras personalidades. O segundo lugar do concurso de fantasias masculinas foi para “faustosa indumentária mexicana” do cantor Pedro Vargas, que já havia ganhado o concurso de 1938 com o mesmo traje.⁸⁴

Em 31 de agosto de 1942, oito meses após os EUA e dois meses após o México, finalmente o Brasil declara guerra ao Eixo. A Argentina, que declarou guerra ao Eixo apenas em março de 1945, em 1942 reivindicava uma discutível neutralidade e disputava com o Brasil a hegemonia política e militar na América do Sul. No entanto, a política de boa vizinhança, capitaneada pelos EUA, ficou patente em uma matéria de 03 de setembro de 1942, que noticiava um festival em Buenos Aires, promovido por artistas argentinos em benefício das famílias das vítimas dos torpedeamentos nas costas brasileiras, com a participação de Pedro Vargas, para demonstrar simpatia ao povo brasileiro, em solidariedade à atitude do “país amigo” em face do Eixo e em “protesto contra a agressão totalitária”.⁸⁵

Peregrino Junior, presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, recebeu de Buenos Aires o seguinte cabograma:

Ao Sr. Peregrino Junior, presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, pedimos transmitir aos artistas com quem compartilamos sempre as horas

ago. 1986.

83) PERMANÊNCIA de estrangeiros no paiz, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 fev. 1941. p. 2.

84) ESTIVERAM animados os festejos do carnaval carioca, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1941. p. 2; <http://memorialdafama.com/biografiasEI/EvandroLima.html>.

85) Outros artistas que participaram do festival foram Fernando Ochoa, Angelino Pagano, Mercedes Simoni, Assucena Maizani, Pedro Quartucci e algumas famosas orquestras, entre as quais uma brasileira, dirigida pelo maestro Braga (Festival artístico em Buenos Aires em benefício das famílias das vítimas dos torpedeamentos, *Folha da Manhã*, São Paulo, 03 set. 1942. p. 2).

de regozijo, do Brasil, nossa palavra cordial de solidariedade e alento e nossa amizade, nesta hora de provação. Fazemos votos pelo triunfo do Brasil e para que a paz reine brevemente no País irmão. (As.) Ernestina Azlor, Adolfo Bellocq, Luis Borrero, Fernan Felix de Amador, Arturo Gerardo Gustavo, Gaston Jerry, Raul Mazza, Vladimiro Malgarejo Lamos, Adolfo Monteiro, Juan Carlos, Oliva Navarro.

O presidente da Associação respondeu nos seguintes termos:

Ernestina Azlor- Buenos Aires- Argentina- Associação dos Artistas Brasileiros, muito grata palavras amigas solidariedade e simpatia, cavia (ilegível) artistas argentinos nesta hora histórica do Continente, em que todos os povos da América elevam o espírito em defesa da liberdade e da civilização, suas saudações comovidas e fraternais- Peregrino Junior, presidente.⁸⁶

Já Pedro Vargas enviou o seguinte telegrama ao presidente Getúlio Vargas: "Buenos Aires- Neste instante de transcendental importância nacional estou às suas ordens, incondicionalmente, a serviço do Brasil.- Pedro Vargas".⁸⁷ De fato, no dia 13 de dezembro de 1942 foi noticiado que a estreia de Pedro Vargas no Cassino da Urca se daria no dia 16 daquele mês em benefício da Cruz Vermelha Brasileira.⁸⁸ Antonio Nassara, após o afundamento dos navios mercantes brasileiros pelos alemães em 1942, compôs com Erastótenes Frazão a marcha *Sabemos lutar*, com os seguintes versos: *Na guerra, na guerra/ Se eu tiver que combater/ Minha terra, juro que hei de defender*. Segundo Nassara, Francisco Alves, que gravou a marcha, foi então ao Cassino da Urca para combinar sua participação em um show. Depois de perguntar a Joaquim Rolla quanto Pedro Vargas recebia para cantar no cassino, Francisco Alves não só acabou sendo convidado, como impôs que só cantaria se ganhasse tanto ou mais que o cantor mexicano.⁸⁹

Em 06 de janeiro de 1943 há enfim o registro de que, na tarde do dia anterior, Pedro Vargas havia sido recebido pelo presidente Getúlio Vargas no Palácio do Catete. O cantor mexicano entregou ao presi-

86) SOLIDÁRIOS os artistas argentinos com seus colegas brasileiros, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 set. 1942. p. 7.

87) PEDRO Vargas põe-se à disposição do Brasil, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 set. 1942. p. 7.

88) A ESTREIA de Pedro Vargas na Urca em benefício da Cruz Vermelha, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1942. p. 8.

89) ANTONIO Nassara, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1974. p. 8.

dente um relógio de ouro, confeccionado no México, com “expressiva dedicatória”.⁹⁰ Além de Pedro Vargas, foram recebidos pelo presidente em audiência naquele dia João Neves da Fontoura e jornalistas brasileiros que visitaram a Inglaterra.⁹¹



Fonte: *Jornal do Brasil*, 06 jan. 1943. p. 6

Em 14 de fevereiro de 1943 foi anunciado que o Clube de Regatas do Flamengo, em colaboração com o Instituto Brasil-México, promoveria naquela noite uma festa em homenagem ao “país irmão” México, na pessoa do seu embaixador no Brasil, José Maria D’Ávila. Estavam previstas apresentações do Trio Paraguaio, Gloria Thomaz, Malu Atl, Ligia Menezes, Pina Monaco, do violonista Garoto e do quadro regional do Norte A “Dansa do Cuco”, orientado por José Lins do Rego, com bailados a cargo de alunas de Maria Olenewa. Pedro Vargas estaria presente.⁹²

A ideologia pan-americana, propagandeada pela Política de Boa Vizinhaça dos Estados Unidos, também chegou às rádios. Em 14 de abril de 1944, em comemoração ao Dia Pan-Americano, houve uma pro-

90) NO Catete o tenor Pedro Vargas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1943. p. 6.

91) OUTRAS notícias, *Folha da Manhã*, São Paulo, 06 jan. 1943, p. 5.

92) UMA homenagem ao México, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1943. p. 5.

gramação especial de rádio, irradiada em português diretamente de Nova York para o Brasil, com Bing Crosby, Pedro Vargas, Ginny Simms, James Melton, Helen Traubel, Don Vorhees e sua orquestra, que interpretou “Congada”, de Francisco Mignone, e “Você já foi à Bahia”, composição de Dorival Caymmi presente na trilha sonora da então recém-lançada fita *Os três cavalheiros*, produção de Walt Disney panamericanista que reúne as personagens Zé Carioca, o estadunidense Pato Donald e o galo mexicano Panchito. A nota na imprensa dizia que, embora não estivesse ainda certo, era possível que no programa fosse incluída uma saudação de Nelson Rockefeller, Coordenador de Assuntos Interamericanos do Departamento de Estado dos Estados Unidos e um dos principais ideólogos do pan-americanismo.⁹³

A aliança de Brasil e México, por outro lado, não ficava apenas no terreno do *soft power*, mas também do *hard power*. Em 20 de outubro de 1944 chegou ao Rio de Janeiro, viajando em avião da Força Aérea Mexicana, a Missão Militar do México, chamado pela imprensa de “país amigo”, chefiada pelo General de Divisão Miguel Henrique Guzman, depois de visitar os Estados de São Paulo e “Rio Grande”. A comitiva foi recepcionada no aeroporto Santos Dummont por altas autoridades civis e militares, entre elas o embaixador José Maria d’Ávila e o prefeito Henrique Dodsworth.

A Missão Militar do México foi recebida no Palácio do Catete em audiência pelo presidente Getúlio Vargas, que se fazia acompanhar por autoridades civis e militares. Na presença do embaixador José Maria D’Ávila, a Missão Militar visitou o Ministério da Aeronáutica, acompanhada dos oficiais brasileiros postos à disposição, Coronel Nelson Rebelo de Queiroz e Major Oromar Osorio, do adido militar à Embaixada do México, coronel Alberto Violante Perez, de outros membros da representação diplomática, e do tenor Pedro Vargas.

O primeiro-ministro da Aeronáutica, Salgado Filho, disse então para o General Guzman que tudo o que a Missão Militar quisesse ver da aviação militar seria mostrado, acentuando que “os mexicanos são sempre bem-vindos ao nosso país”. Estava previsto que a Missão visitaria a base aérea do Campo dos Afonsos no Dia do Aviador, assistiria às sole-

93) DIA Pan-americano, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1944. p. 6. Já em dezembro de 1947, matéria de *O Estado de S. Paulo* tratou do aparente poder da radiodifusão do México, que, juntamente com a Argentina, foi apontado como líder do “sem-fio” na América Latina. Entre as estações de rádio mexicanas citadas, estava justamente a Radio Panamericana (XEQ), cujo programa comemorativo de nove anos de existência contaria com a participação de Josephine Baker e Pedro Vargas, entre outros (NOTÍCIAS do México e dos Estados Unidos, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1947. p. 6).

nidades que ali se realizariam, como o início da Semana da Asa, e participaria do almoço que o titular da Aeronáutica ofereceria ao Presidente da República.⁹⁴

Em 30 de outubro de 1944 foi noticiada a cerimônia, no Palácio Itamaraty, da entrega pelo Ministro interino das Relações Exteriores das insígnias e diplomas da “Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul”, com que foram condecorados os membros da Missão Militar Mexicana, pelo Presidente da República, em reconhecimento aos “relevantes serviços prestados à aproximação dos exércitos do Brasil e do México”. Na mesma ocasião foi noticiada a entrega pelo Chanceler Leão Veloso das insígnias de Cavaleiro do Cruzeiro do Sul ao cantor Pedro Vargas, em que foi agraciado pelo Presidente da República, “tendo em conta a propaganda que vem fazendo da música brasileira no México e em todos os países americanos”.⁹⁵

Pedro Vargas declarou em 1966 que ficou tão satisfeito com a distinção do Presidente que, em sua homenagem, deu ao seu filho mais moço, nascido em 1946, o nome de Alejandro Getúlio Vargas.⁹⁶ Já em 1973 o cantor declarou que a arte fez com que travasse amizade com vários Presidentes americanos: “Em 1942, em plena guerra, Roosevelt me chamou para cantar na Casa Branca. Getúlio Vargas foi meu compadre: batizou meu filho Alejandro”.⁹⁷ A relação de amizade, ou pelo menos de proximidade, entre Pedro e Getúlio Vargas fica evidente também nas declarações do cantor dadas na seguinte entrevista:

O presidente Getulio Vargas foi um grande amigo meu e a primeira neta que tive, filha de Pedro, meu filho mais velho, eu coloquei o nome de Alcira porque assim se chamava a filha mais velha de Getulio Vargas. Ele me dizia que os Vargas éramos uma só família. Me dizia: “Eu tenho um irmão que se chama Pedro também e é igual a você, nada mais que uns se foram ao norte e outros ao sul; eu sou do sul e você é do norte, mas somos da mesma família”. Fui condecorado por ele com a Cruz do Sul (tradução minha).⁹⁸

94) O RIO hospeda, desde ontem, a Missão Militar Mexicana, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1944. p. 6.

95) MISSÃO Militar Mexicana, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 out. 1944. p. 9.

96) RIDDLE acha bossa nova importante, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1966. p. 15.

97) GENTE, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1973.

98) PONIATOWSKA, Elena. Habla Pedro Vargas, *La Jornada*. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2007/04/08/index.php?section=opinion&article=a04a1cul>. Acesso

Curiosamente, em 26 de janeiro de 1992 Moema Dutra Vergara, de Petrópolis (RJ), enviou uma carta ao *Jornal do Brasil* solicitando que fosse corrigida a afirmação, publicada na Coluna do Castello de 10 de janeiro, de que “um tal Pedro Vargas, “secretário”, seria o redator da maioria dos discursos e textos do presidente Getúlio Vargas”:

Como filha de Luiz Vergara, que de 1935 a 1945 foi secretário da presidência, chefe da Casa Civil, autor e redator notório dos discursos e textos utilizados pelo presidente Vargas, sinto-me na obrigação moral de pedir a publicação deste esclarecimento para que a verdade histórica e a memória de meu pai, homem de vasta cultura, inteligência e lealdade ao presidente Getúlio Vargas, seja resgatada como merece. Curiosamente, o nome Pedro Vargas recordará a todos da geração hoje com mais de 60 anos um popular e famoso cantor mexicano de canções e boleros que muito sucesso fazia neste país nos anos 30 e 40.⁹⁹

Em 10 de novembro de 1944, o Brasil foi homenageado no auditório da Feira Internacional do Livro na Cidade do México por artistas mexicanos que já haviam estado no Brasil, como as irmãs Agulla, Chelo Flores, Chucho Martinez Gil, Trio Calaveras, Luis Roldan, Pepe Agueros, Herberto Alcalá e Almando Dominguez. O compositor Mario Talavera, embora não tivesse visitado ainda o Brasil, era nele “bastante conhecido”, segundo a imprensa, e também participou do espetáculo, que foi assistido por cerca de oito mil pessoas e irradiado em onda larga, através de várias estações em toda a República Mexicana, e, em onda curta, para o exterior. Conforme descrito pela imprensa, a condecoração concedida por Getúlio a Pedro Vargas foi lembrada na homenagem:

Iniciando o sarau, o Sr. Licurgo Costa falou fazendo um vibrante elogio às relações espirituais entre os dois países. Em seguida, Pepe Agueros, o grande pianista mexicano proferiu magnífica oração em nome dos artistas seus compatriotas, agradecendo a distinção conferida pelo Presidente Getulio Vargas ao tenor Pedro Vargas, concedendo-lhe a condecoração de Oficial da Ordem do Cruzeiro. Sobre o mesmo assunto orou ainda o compositor Mario Talavera. Além de números de canto e música, houve leitura de algumas páginas de Stefan Zweig sobre o Brasil e as belezas do Rio de Janeiro. Encerrando a festa, Dom Armando de Maria Campos, eminente escritor mexicano, em frases notáveis, focalizou a atuação que sob

em 5 mar. 2016.

99) CARTAS, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1992. p. 10.

o Governo Getulio Vargas vem tendo o Brasil, ao lado das Nações Unidas. Estiveram presentes a esta homenagem ao Brasil escritores, jornalistas, artistas mexicanos, todo o pessoal do nosso Escritorio Comercial [Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil, subordinado ao Departamento de Industria e Comercio do Ministerio do Trabalho] e ainda dois brasileiros em transito pelo Mexico, o jornalista e escritor Humberto Bastos, diretor do "Observador Economico e Financeiro", do Rio, e o engenheiro John Cotrim, da mesma Capital.¹⁰⁰

Em 09 de janeiro de 1945, foi noticiado que Pedro Vargas espontaneamente se exibiria naquele dia na "Cantina do Combatente", pela primeira vez, para os soldados brasileiros que a frequentavam.¹⁰¹ A Cantina dos Combatentes, localizada próxima à Praça Mauá e à Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, era um espaço onde artistas do palco e do rádio faziam apresentações voluntárias, muitas vezes transmitidas pelo rádio, aos soldados brasileiros do Exército, Marinha e Aeronáutica, como contribuição do esforço de guerra. O show inaugural se deu em 26 de janeiro de 1943.

De acordo com Orlando de Barros, a versão brasileira da Cantina, ao contrário do modelo original norte-americano, estava "fortemente oficializada", sob a coordenação da Legião Brasileira de Assistência, cuja presidente de honra era primeira-dama Darcy Vargas. Apesar de boa parte do serviço ser voluntária, contava com recursos e funcionários públicos à disposição. Se por um lado recebia o apoio da mídia controlada pelo governo, por outro lado era vigiada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, que censurava os shows. A Cantina era dirigida desde sua fundação por Rosinha Mendonça Lima, esposa do influente general Mendonça Lima, ministro da Viação e Obras Públicas, e funcionava todos os dias, exceto as segundas-feiras., de 16h00 a 20h30.

Além de shows musicais, havia sessões de cinema, lanches, bailes, revistas e jornais, cursos para promover a reintegração do soldado no meio civil e jogos, como *snooker*, ping-pong e dama. A Cantina era visitada frequentemente por "destacadas figuras dos nossos meios governamentais, sociais e diplomáticos", pois isso era visto como "de bom tom".¹⁰² Por sua vez, as Rádios Nacional, Tupi, Tamoio, Guanabara e ou-

100) HOMENAGEM de artistas mexicanos ao Brasil, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1944. p. 14.

101) O BRASIL na guerra, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1945. p. 8.

102) BARROS, Orlando de. *A guerra dos artistas: dois episódios da história brasileira durante a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p. 110-112.

tras procuravam colaborar com a Cantina dos Combatentes, estabelecendo uma espécie de competição, divulgando seus artistas para o público e ainda travando boas relações com o governo.¹⁰³

A Cantina dos Combatentes fornecia entretenimento como alívio das tensões, mas também servia para manter os soldados ocupados em suas horas de folga, exercia uma ação disciplinadora e era uma oportunidade para mobilizar o voluntariado, que ganhava reconhecimento social e espaço na mídia. A maioria dos artistas que se exibiam era de menor projeção profissional, em começo de carreira e acabaram esquecidos, mas alguns conseguiram se consagrar, como Grande Otelo e Jorge Goulart. Embora houvesse Cantinas em outras cidades, como Recife, nenhuma era tão prestigiada e divulgada quanto a do Rio de Janeiro.

Em 1943, por iniciativa dos Diários Associados do Rio de Janeiro e São Paulo, organizaram-se excursões artísticas para as cantinas do Norte e Nordeste, frequentados por soldados brasileiros e norte-americanos, chamadas de "Shows da Vitória", com artistas do Cassino da Urca.¹⁰⁴ Já em excursão de artistas gaúchos da Rádio Farroupilha para as cantinas do Nordeste, a cantora Olga Maria cantou "Obrigado, América". Para Orlando de Barros, "não se podiam esquecer as canções mexicanas, argentinas e norte-americanas, como alusão ao pan-americanismo".¹⁰⁵

Da mesma forma, o discurso de Pedro Calmon, presidente da Academia Brasileira de Letras e delegado do Brasil, na plenária da Conferência de Chapultepec, a Conferência Interamericana do México realizada na Cidade do México em fevereiro de 1945, às vésperas do fim da Segunda Guerra Mundial, se alinhou claramente à ideologia pan-americana em voga então. Segundo o jornalista correspondente, Calmon recebeu a maior ovação recebida até então por um orador nessa Conferência ao declarar que as tropas brasileiras ora empenhadas em combates nos Apeninos representavam o verdadeiro pan-americanismo: "Os bravos soldados brasileiros que hoje se batem nos píncaros dos Apeninos escrevem com seu heroísmo a página mais brilhante deste progressivo interamericanismo. No fogo das batalhas se amolda seu perfil definitivo".

Quando fez referência à Força Expedicionária Brasileira, um "elemento popular" que se encontrava na galeria, gritou: "Viva o Brasil!". Cal-

103) *Ibid.* p. 116.

104) BARROS, Orlando de. *A guerra dos artistas: dois episódios da história brasileira durante a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p. 122 et seq.

105) *Ibid.* p. 133.

mon, então, expressou seu agradecimento por ouvir uma voz do México e todos os delegados se puseram em pé “em homenagem ao grande País sul-americano e ao seu orador”. Calmon também foi muito aplaudido quando afirmou que as Nações americanas em suas reuniões e conferências de Ministros de Relações Exteriores observaram o princípio de Bolívar com seu idealismo de unidade; de José Bonifácio, que foi o primeiro a abraçar a doutrina de Monroe; de San Martín, de O’Higgins, de Sucre, de Artigas e de Martí, que era em razão desse espírito que estavam reunidos no monte de Chapultepec, onde era possível ouvir a voz de Cuauhtemoc, Hidalgo, Morelos e Benito Juárez, quatro ícones da história política mexicana.¹⁰⁶

O amigo dos presidentes

Uma das razões pelas quais muitos artistas simpatizavam com o governo Vargas, mesmo no período ditatorial do Estado Novo, é porque Getúlio já havia construído desde muito tempo uma relação de aliança com eles. Os artistas se viram socialmente e profissionalmente beneficiados por Vargas ainda antes de ele chegar ao Palácio do Catete em 1930. Quando deputado, Vargas foi um frequentador constante do teatro e amigo de muita gente do ambiente artístico. Por essa razão, em dezembro de 1925, no primeiro Congresso Artístico Teatral, os autores de peças teatrais J. Ribeiro e Aarão Reis solicitaram que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais-SBAT, criada em 1917, encaminhasse sugestões a Vargas a fim de elaborar um projeto de lei que regulamentava os direitos autorais. Com essa lei de 1928, Getúlio tornou-se uma figura mítica no meio teatral, assumindo a posição de um “doador” de direitos do trabalho aos artistas, ainda antes da criação de leis trabalhistas para outros profissionais.

A modernização, codificação e profissionalização do negócio da diversão eram condizentes com o projeto nacional varguista. A SBAT, por sua vez, exercia o papel de sindicato em defesa dos interesses dos artistas e esteve sempre fiel a Vargas, visto como um apoiador da categoria. Diante das ações favoráveis de Getúlio em prol dos direitos do pessoal do espetáculo, a SBAT aderiu inclusive ao Estado Novo, enviando em dezembro de 1937 a Getúlio uma mensagem apoiando o golpe e a promulgação da nova constituição autoritária. Getúlio respondeu em telegrama, agradecendo as congratulações da diretoria.¹⁰⁷

106) LANDER, William. Destaca-se na Conferência de Chapultepec a Delegação Brasileira, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1945. p. 8.

107) BARROS, Orlando de. A Guerra dos Artistas: o meio artístico brasileiro e a II Guerra Mundial. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 162, n. 412. Rio de

Em 14 de janeiro de 1945 uma nota na imprensa comemorou que a SBAT havia firmado um contrato de reciprocidade com o Sindicato Mexicano de Autores, Compositores e Editores de Música, entidade de defesa e percepção dos direitos autorais de todos os autores e compositores mexicanos, no mundo. Com o contrato, a SBAT protegeria os direitos autorais dos “nossos irmãos continentais” no Brasil e o Sindicato Mexicano protegeria os direitos dos compositores brasileiros “naquela nação amiga”. A grande aceitação da música mexicana no Brasil daqueles tempos foi atribuída às visitas constantes de “conhecidos intérpretes desse repertório”, tais como: Pedro Vargas, Chucho Martinez Gill, Adelina Garcia, Elvira Rios e Agustin Lara, entre outros.¹⁰⁸

Mesmo após o fim da guerra e a deposição de Getúlio, Pedro Vargas continuou com uma relação muito próxima com o Brasil e, aparentemente, com sua elite política. Em 1945, o General Enrico Gaspar Dutra foi eleito presidente do Brasil com apoio de Getúlio. Dutra havia sido contrário ao alinhamento do Brasil aos aliados na guerra, havia ajudado a depor Getúlio em 1945 e proibido por decreto, em 1946, em todo território nacional, todos os cassinos, um dos principais locais de apresentações de Pedro Vargas no Brasil, contrariando sua promessa de campanha de não fechá-los.¹⁰⁹

No entanto, em 30 de novembro de 1948 foi anunciado que Pedro Vargas participaria naquela noite do show do baile organizado nos jardins do Palácio Guanabara pela Organização das Voluntárias, cuja renda reverter-se-ia em benefício dos asilos e hospitais pobres do Rio de Janeiro. Estava prevista a presença de quase duas mil pessoas no baile, incluindo “as mais altas autoridades do País e todos os membros do Corpo Diplomático”. A festa foi patrocinada pelo Presidente Dutra, pelo General Angelo Mendes de Moraes, Prefeito do Distrito Federal, sendo “patronesses” duzentas senhoras da alta sociedade carioca.¹¹⁰

Deve-se questionar até que ponto a proibição dos cassinos no Brasil em 1946 não acabou com um importante circuito da indústria cultural que promovia encontros culturais cosmopolitas tão férteis. Nos primeiros tempos das boates cariocas surgidas com a proibição dos cassinos,

Janeiro, 2001. p. 136 et seq.

108) TEATROS, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1945. p. 4.

109) Sobre o fechamento dos cassinos no Brasil e seu impacto, cf. CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 17 et seq.

110) UMA noite de festa nos jardins do Guanabara, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1948. p. 8.

seus proprietários ainda não acreditavam que um artista brasileiro, que podia ser ouvido de graça pela rádio, fosse atração suficiente para tirar as multidões de casa. Trouxeram, assim, várias atrações internacionais, incluindo “mexicanos do terceiro time” e que “também não atraíam as grandes massas”.¹¹¹ Além disso, uma boate era um ambiente internacional, em que os clientes estrangeiros deveriam se sentir em casa, e frequentadas por diplomatas. Acreditava-se, assim, a música também deveria ser internacional e incluir, entre outros gêneros, boleros. O rodízio de cantores internacionais nas boates, entretanto, era insustentável financeiramente e cantores nacionais começaram a tomar seus lugares.¹¹²

Se os cassinos brasileiros trouxeram astros internacionais, como Pedro Vargas, e contribuíram para o intercâmbio cultural, a proibição dos cassinos também fez com que artistas brasileiros construíssem uma carreira no exterior. É o caso do conjunto Anjos do Inferno, que já havia dividido shows e filmes com Pedro Vargas. Os Anjos do Inferno foi o conjunto que substituiu em 1939 o conjunto Bando da Lua, que acompanhava Carmen Miranda nos Estados Unidos, e lançou “mais sambas de sucesso do que qualquer outro”, tornando-se “o conjunto vocal mais querido do Brasil”. Em abril de 1946, com a proibição dos cassinos no Brasil, “o mais importante mercado de trabalho dos músicos brasileiros”, os integrantes dos Anjos do Inferno foram “exilados em seu próprio país” e partiram para o exterior, fazendo, inclusive, sucesso no México.¹¹³

Em matéria de agosto de 1949 sobre o cantor mexicano Tito Guizar, é dito que o México “parece ser um país de cantores”, que “muitos têm passado por aqui, em excursões mais ou menos bem sucedidas”,

111) CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 40-41.

112) *Ibid.* p. 48-50.

113) O Conjunto Anjos do Inferno excursionou em 1946 pela Argentina e México, onde ficaram por quatro anos trabalhando em clubes noturnos e shows. Lá atuaram em onze filmes, como *Pecadora*, *Perdida*, *Senhora tentação* e *Aventura*. Em 1947 estrearam no *night club El Pateo*, na Cidade do México, considerado o maior da América Latina. Em 1948, alguns membros do grupo foram aos EUA para substituir integrantes do Bando da Lua. Com a nova formação apresentaram-se em Los Angeles, ao lado de Carmen Miranda. Durante dois anos, no México, mantiveram no ar um programa de rádio chamado *Coisas e aspectos do Brasil*. Em 1951, depois de excursionarem pela Argentina e Chile, voltaram ao Brasil e gravaram os boleros *Perdida*, de Chucho Navarro e *Contigo*, de Cláudio Estrada. Outros boleros gravados pelo Conjunto foram *Escuchame*, de Castanheira, em 1953, e *Contigo pecar*, de Mário de Paoli e Nelson Correia, em 1954 (Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/anjos-do-inferno/dados-artisticos>. Acesso em: 20 fev 2016). Sobre a excursão de Carmen Miranda com os Anjos do Inferno nos Estados Unidos, cf. CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 456-458. Cf. também Id. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 82-86.

que “hoje nem sabemos mais se [o famoso Pedro Vargas/ é mexicano ou brasileiro” e que “no Brasil também há um célebre família Vargas que já produziu pelo menos um grande artista...”¹¹⁴. Se Getúlio é chamado de “grande artista”, Pedro Vargas por pouco não entra por acaso na política institucional brasileira. Em matéria de 1974 consta que nas eleições de 1950, em que Getúlio Vargas triunfou nas urnas, o outro Vargas, Pedro, chegou a receber votos, “sem ser brasileiro e sequer candidato”.¹¹⁵

Em outubro de 1955, Pedro Vargas foi condecorado pelo governo cubano com a Ordem Nacional do Mérito “Carlos Manuel Cespedes”. A condecoração, no grau de cavaleiro, a mais alta outorgada por Cuba, foi entregue pelo Chanceler interino Gonzalo Quell.¹¹⁶ O presidente cubano então era o ditador Fulgencio Batista, que já havia sido presidente da Ilha de 1940 a 1944, durante a Segunda Guerra Mundial e o auge da carreira da Pedro Vargas, que se apresentava com frequência nos cassinos cubanos. Deve-se considerar que a Revolução Cubana foi prejudicial à carreira de Pedro Vargas, o que pode ter atraído talvez sua antipatia ao regime comunista.

Em outubro de 1966, Pedro Vargas foi o representante do México no júri da parte internacional do I Festival Internacional da Canção Popular, realizado no Maracanãzinho e promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara. No Festival, o México foi representado por *A Pele*, interpretada por Roberto Cantoral, autor de boleros de sucesso no Brasil como *El Reloj* e *La Barca*. O júri se reuniu no Copacabana Palace.¹¹⁷

Pedro Vargas veio acompanhado de sua mulher, Maria Tereza Campos. O cantor havia confirmado a sua vinda para o Festival pessoalmente, ao transitar pelo Aeroporto do Galeão com destino à República do Panamá, onde recebeu no dia 19 de agosto de 1966, do governo de Marco Aurelio Robles Méndez, a condecoração Nuñez Balboa, correspondente à Ordem do Cruzeiro do Sul, por “relevantes serviços prestados à sociedade panamenha”. Na ocasião, Pedro Vargas declarou no Galeão:

Considero-me um dos maiores divulgadores do cancionário brasileiro, principalmente de Ari Barroso, Dorival Caimi (sic) e Joubert de Carvalho,

114) RADIO, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1949. p. 8.

115) CARTAZES, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1974. p. 6.

116) *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 out. 1955.

117) JÚRI de festival de canções, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1966. p. 11; FESTIVAL da Canção tem sequência hoje, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out. 1966. p. 10; EUA no Festival da Canção, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 set. 1966. p. 10.

cuas músicas foram interpretadas por mim no mundo inteiro. (...) Sou apreciador das músicas românticas e muitas de minhas composições tornaram-se sucessos internacionais, como *Noche de ronda*, *Maria Bonita*, *Solamente una vez* e *Perfidia*. Os meus trabalhos mais populares, ultimamente, são *Amarei toda la vida* e *Casinha pequenina*, música brasileira que gravei há poucos dias em Buenos Aires e já está a caminho do Rio.¹¹⁸

Em 25 de outubro de 1966, foi noticiado que a cantora Maysa atuou na TV de Montevideu e em Punta del Este, no Uruguai, e que no México, apresentou-se num programa de televisão ao lado de Pedro Vargas.¹¹⁹ Em 12 de outubro de 1966 foi noticiado que a Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara promoveria um ensaio na quadra da Escola de Samba Mangueira no dia 26 daquele mês, às 20 horas, em homenagem aos artistas participantes do I Festival Internacional da Canção Popular, dentre os quais Pedro Vargas, conforme entendimentos mantidos entre o Ministro João Paulo do Rio Branco, e o Presidente da agremiação, Juvenal Lopes.¹²⁰

Os Festivais da Canção de meados da década de 60 foram fundamentais para institucionalizar a sigla MPB, que se contrapunha às guitarras elétricas e letras consideradas alienadas da Jovem Guarda. Um dos gêneros mais presentes nesses Festivais eram as chamadas canções de protesto, de forte temática social, que refletiam o espírito revolucionário que seduzia grande parte da intelectualidade latino-americana em tempos de Guerra Fria e ditaduras militares no continente.

Em 27 de outubro de 1966, com o braço direito engessado, em consequência de uma queda no saguão de um hotel em Caracas, Pedro Vargas disse em entrevista coletiva que estava muito satisfeito com sua condição de jurado, "pois apesar da responsabilidade da escolha, esta não é tão perigosa como a posição do compositor, que deve ficar extremamente nervoso com a escolha que vamos fazer". Segundo Pedro Vargas, as músicas de protesto só tinham começado a aparecer naquele momento no México, mas sem grande interesse do povo, "pois os mexicanos não se servem muito das músicas para protestarem contra as injustiças sociais, preferindo os temas românticos".¹²¹

118) PEDRO Vargas e maestro de "Dr. Jivago" virão ao Rio para o Festival da Canção, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1966. p. 5.

119) *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1966. p. 15.

120) ARTISTAS vão ver ensaio da Mangueira, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out. 1966. p. 5.

121) RIDDLE acha bossa nova importante, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1966. p. 15.

Pedro Vargas via numa canção “a mensagem direta à sensibilidade, a expressão que aproxima as pessoas”. Por isto destacava “a simplicidade, na melodia e na letra, como qualidade principal de uma canção que possa ter um sucesso universal. E o sucesso, segundo ele, é o povo”.¹²² A fala de Pedro Vargas, no entanto, deve ser relativizada, tendo em vista a grande quantidade de canções de protesto mexicanas e que o cantor era conhecido por cantar boleros, com letras tipicamente românticas.

Não se deve ignorar que é depois da convivência com o muralista mexicano e comunista Diego Rivera em Paris, no final da década de 20, que Cândido Portinari, ao voltar ao Brasil, faz uma exposição com fortes tintas sociais, preocupado com o homem do campo, o trabalhador. Além disso,

a Revolução mexicana de 1910 provou os sonhos de muito revolucionário e intelectual brasileiro, extasiados com o ímpeto avassalador das massas e as façanhas guerreiras de Pancho Villa e Emiliano Zapata, e mais tarde com a figura carismática de don Lázaro Cárdenas, o presidente que em 19 de março de 1939 ousou expulsar os gringos exploradores e nacionalizar a indústria petroléira.¹²³

Apesar de Pedro Vargas ter mantido excelentes relações com Getúlio Vargas, os artistas estrangeiros que participaram do Festival Internacional da Canção, acompanhados dos respectivos embaixadores e conduzidos pelo Secretário de Turismo do Estado, João Paulo do Rio Branco, visitaram em 28 de outubro de 1966 o ditador Castelo Branco, presidente de honra do Festival e adversário histórico do varguismo, no Palácio das Laranjeiras, e “com ele mantiveram cordial e demorada palestra”. Pedro Vargas teve uma conversa ainda mais demorada com o ditador, que reconheceu a importância do Festival para estimular a cultura nacional e para enriquecê-la em contato com a cultura de outros países, conforme se lê em notícia divulgada na época:

O chefe do governo conversou mais tempo com Pedro Vargas e Jean Sablon, dos quais disse ser um antigo admirador, desde os tempos do Casino da Urca. Também, em Paris, ouviu Jean Sablon cantar. Os dois elogiaram junto ao presidente da República a boa organização do Festival e

122) SENSIBILIDADE elege a melhor, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1966.

123) NAÇÕES perdidamente enamoradas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1991. p. 9.

fizeram referência ao êxito alcançado pelo certame, inclusive pela oportunidade de haver reunido, no Rio, artistas de grande expressão em todo o mundo. O marechal Castelo Branco observou que o Festival abre excelente perspectivas para o nosso País, que se enriquece, por sua alta expressão cultural, em tomar contato com as delegações de vários países participantes. Disse o chefe do governo ser o Festival um grande estímulo à arte brasileira da canção, pois, ela aqui é cultivada com entusiasmo e tem raízes no espírito e na tradição do povo brasileiro.¹²⁴

Castelo Branco foi aplaudido pelos artistas estrangeiros e embaixadores presentes na audiência no salão principal do Palácio das Laranjeiras. Antes de cumprimentá-los um a um, à medida que eram apresentados pelo Secretário de Turismo da Guanabara, Castelo Branco fez uma breve saudação a todos, afirmando que o fato de se encontrarem no Brasil “é um estímulo ao País, que recebe altas expressões culturais de diversas nações”. Castelo Branco ouviu dos artistas estrangeiros inúmeras referências elogiosas à *Banda*, de Chico Buarque, vencedor do II Festival de Música Popular Brasileira, realizado naquele ano pela TV Record. Chico Buarque era presidente do júri da parte internacional do I Festival Internacional da Canção e artista fortemente associado, a partir dos anos seguintes, à resistência à ditadura civil-militar.

Pedro Vargas, que conviveu com Dorival Caymmi nos anos 40 em suas vindas ao Brasil e participou do filme musical mexicano *Música Nocturna*, em que a canção *Dora*, de Caymmi, é cantada, declarou que sabia que a vencedora da parte nacional do I Festival Internacional da Canção, *Saveiros*, era “do filho do Dorival”, mas que não a conhecia ainda: “Deve ser, por isto, uma música bastante inspirada. A *banda* eu ouvi ontem à noite, na casa de um amigo. Os brasileiros estão duplamente de parabéns: pela música e pelo Festival, de que serei um dos julgadores, e que já considero um dos mais importantes do mundo inteiro”.

Após a audiência com Castelo Branco, os estrangeiros foram ao Parque Gráfico da Manchete, em Parada de Lucas, onde foram homenageados com um almoço. Foi noticiado ainda que, convidados pela diretoria da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, as delegações estrangeiras presentes ao Festival assistiriam naquela noite a um show de samba “autêntico”, com passistas e ritmistas, na quadra do América, na Rua Teodoro da Silva.¹²⁵

124) CASTELO recebe os artistas da canção, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 1966. p. 8.

125) SILVA, Teodoro da. Castelo recebeu as delegações, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 out. 1966. p. 11.



Foto acima, Chico Buarque, á esquerda, encontra-se do lado de Pedro Vargas. Fonte: *Jornal do Brasil*, 30 out. 1966

Dez anos após o I Festival Internacional da Canção Popular, em dezembro de 1976, Dori Caymmi, compositor de *Saveiros*, a vencedora da parte nacional do Festival, revelou que sua música não foi vencedora da parte internacional por razões diplomáticas:

Quando *Saveiros* ganhou, as coisas ficaram muito mal paradas. O Ministro das Relações Exteriores, parece, achou que repercutiria mal o Brasil vencer logo no primeiro ano e houve uma pressão sobre o júri, para que este fizesse nova votação. O Chico, que presidia o corpo de jurados, protestou. Mas houve nova apuração e *Saveiros* ganhou de novo. Acabaram, no entanto, anunciando a vitória da música alemã e deixando *Saveiros* em segundo lugar. A história me foi contada por três amigos de meu pai que faziam parte do júri: Jean Sablon, Amália Rodrigues e Pedro Vargas.¹²⁶

O interesse de Castelo Branco pelo México, por outro lado, não se restringia à voz de Pedro Vargas. Segundo Wladir Dupont, o Brasil “sempre teve, com o México, a uma distância discreta, um curioso flerte político”. Castelo Branco teria enviado ao México seu ministro Roberto Campos para estudar “o peculiar e eficaz sistema de controle oficial à imprensa”. Dupont relata que

Campos foi, estudou, voltou mas felizmente o assunto não deu em nada. Como acontece com outras instituições mexicanas, esta, o controle da imprensa, só funciona bem lá. Aquele que aspirava ser “o maior partido do Ocidente”, a extinta Arena, também teve seus delírios de grandeza ao pensarem seus dirigentes que poderiam montar aqui o mesmo esquema que tem o PRI no controle político do país há mais de 70 anos.¹²⁷

126) CABALLERO, Mara. No tempo dos festivais quando ainda se protestava, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1976. p. 5.

127) DUPONT, Wladir. Nações perdidamente enamoradas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1991. p. 9.

Em outubro de 1978, junto com o grupo brasileiro Zimbo Trio, o chileno Lucho Gatica e a argentina Libertad Lamarque, Pedro Vargas, chamado pela imprensa de “reliquia artística do continente”, foi condecorado com a comenda *Francisco de Miranda* pelo presidente venezuelano Carlos Andrés Pérez no I Encontro Latino-Americano de Artistas Populares. O presidente venezuelano declarou que o Encontro era “um ato de integração unitária da América Latina” e que, por intermédio dele, pretendia realizar o que, às vezes, não conseguia por meio da política: “unir mais e mais os nossos povos”.¹²⁸

Já em 1979, no final de uma apresentação no Chile, Pedro Vargas disse ao público: “Viva Chile, viva Pinochet e viva o governador que me deu de presente este poncho”. Quando perguntado sobre a autenticidade da declaração, o cantor respondeu: “eu sou admirador de todos os governos e de todas as crenças”. Ao ser lembrado que o México havia rompido relações diplomáticas com o governo militar de Pinochet, Pedro Vargas respondeu: “eu sou amigo de todos os povos. Como artista não tenho horizontes nem fronteiras”.

Presidente da Comissão de Honra e Justiça da Asociación Nacional de Actores-ANDA, que determinava a entrega de prêmios, recompensas e troféus para os artistas da entidade, Pedro Vargas afirmou também que era “apolítico até como sindicalista” e que tinha que “fazer juízos para castigar, mas é um papel que me custa, que é difícil”. Na época, os integrantes da Comissão estudavam a possibilidade quase certa de outorgar a Pedro Vargas a medalha *María Teresa Montoya* por méritos no estrangeiro, distinção concedida a poucos artistas da ANDA.

Na casa de Pedro Vargas havia um quarto com uma parede cheia de retratos de presidentes, vivos e mortos, com dedicatórias a ele. Sobre Plutarco Elías Calles, presidente do México entre 1924 e 1928, dizia: “O presidente Calles me dizia Perico. Era muito meu amigo, cantava a ele quando ele me pedia, também fui muito amigo dos obregonistas”, os apoiadores de Álvaro Obregón, presidente do México de 1920 a 1924. Pedro Vargas dizia ter preferido ser conhecido como a “voz familiar do continente” a “tenor continental”. Declarou admirar Israel como país, Roosevelt como presidente, mas que todos os governantes cabiam em seu coração.

Entre os retratos na parede do quarto, havia o do ditador espanhol Francisco Franco, o do presidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), o de Lázaro Cárdenas, presidente mexicano entre 1934 e 1940, conhecido por ter nacionalizado o petróleo mexicano e realizado uma

128) COMENDA para o Zimbo, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1978. p. 14; ENCONTRO de artistas populares, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 out. 1978. p. 16.

reforma agrária, e o de alguns presidentes de países da América Latina portando traje militar, além do retrato de Getúlio Vargas, “el consentido del actor”.

Questionado por que dedicava tanto espaço aos políticos e não tinha retratos de seu público e de auditórios cheios o aplaudindo, respondeu: “cada coisa em seu lugar”. Pedro Vargas também guardava medalhas, placas, troféus, fitas, chaves de cidades, estatuetas que ganhou de presente e testemunhavam seus contatos com os chefes de Estado. Mais uma vez declarou que, em sua opinião, o povo mexicano não deveria escutar canções de protesto “porque falam de política, e sim canções de amor e de compreensão como as de José Alfredo Jiménez, Manzanero, Lara, Juan Gabriel” (tradução minha).¹²⁹

Em sua parede, ainda havia retratos de Marcos Pérez Jiménez, presidente venezuelano de 1952 a 1958; do cubano Fulgencio Batista, que o havia condecorado; de Paul Magloire, presidente do Haiti de 1950 a 1956; e de Juan Velasco Alvarado, presidente peruano de 1968 a 1975. Questionado sobre estar rodeado de ditadores, respondeu:

Ouçã, não sei nada de política. Estes grandes personagens foram muito finos comigo, sempre me demonstraram afeto, admiração, me receberam no palácio presidencial, ofereceram jantares e banquetes para mim, tiveram sempre todo tipo de atenção. De maneira que eu não tenho por que julgá-los politicamente. Tenho ademais muitas condecorações dos países irmãos do sul, mas muitas, a de Núñez Balboa, do Panamá; a de Carlos Manuel de Céspedes, de Cuba, e a Cruz Azul, do Brasil (tradução minha).¹³⁰

Assumindo o papel de diplomata cultural, ainda que informalmente, era natural que Pedro Vargas fosse recebido por presidentes, inclusive de distintos matizes ideológicos. Atuou na Casa Branca para os presidentes Franklin Roosevelt, John Kennedy e Richard Nixon. Yolanda Moreno Rivas reconheceu que Pedro Vargas teve “uma amizade muito destacada com Getúlio Vargas”.¹³¹ Pedro Vargas gostava de dizer que entre as grandes emoções de sua carreira estava o fato de ter cantado duas vezes na Casa Branca, para os presidentes Franklin Roosevelt e Ha-

129) LÓPEZ, Pilar. “Viva Pinochet”, grito Pedro Vargas em Chile, *Proceso*, 31 mar. 1979. Disponível em: <http://www.proceso.com.mx/125776/viva-pinochet-grito-pedro-vargas-en-chile>. Acesso em 15 ago 2016.

130) PONIATOWSKA, Elena, *op. cit.*

131) RIVAS, Yolanda Moreno. *História da música popular mexicana*. Oceano. 2008. 3 ed. p. 96. Matéria de 1977 afirmava que Pedro Vargas já havia cantado na Casa Branca e para Getúlio Vargas (ACONTECE, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 set. 1977. p. 42).

rry Truman. Na Espanha, recebeu do rei João Carlos a Comenda de Isabel a Católica.

Em 1978, auge da ditadura militar argentina e ano da Copa do Mundo da Argentina, Pedro Vargas homenageou o povo do país com sua composição *Porteñita*. Numa entrevista daquele ano, disse que, no dia em que estreou essa música no rádio, em Buenos Aires, a emissora foi invadida e ele carregado nos ombros pelas ruas da cidade. Declarou, na época: “hoje, *Porteñita* é como um hino para os argentinos, esse povo maravilhoso”.¹³² Em janeiro do mesmo ano, Pedro Vargas lamentou em entrevista a ausência do presidente mexicano José López Portillo no show comemorativo de seus cinquenta anos de carreira, no Palácio de Belas Artes, na Cidade do México. O presidente, convidado especial, não compareceu porque estava recebendo em um banquete o vice-presidente estadunidense Walter Mondale.¹³³

Conclusão

A carreira de Pedro Vargas teve seu auge em um momento muito particular da geopolítica mundial: a Segunda Guerra Mundial. A ideologia pan-americana, atendendo aos interesses dos Estados Unidos de manter em sua esfera de influência os países da América Latina, repelindo a influência de países do Eixo e até a de aliados europeus, como a Inglaterra, acabou favorecendo a difusão da música e do cinema mexicanos no Brasil.

Pedro Vargas exibiu não só o talento de cantor, mas também o de se beneficiar politicamente deste quadro, tornando-se o “Tenor Continental” e jogando, seja no pano verde dos cassinos, seja nos palácios presidenciais, com os interesses dos governos em se aproximar de artistas para incorporá-los a seus projetos político-ideológicos. Convivendo com a elite política e econômica brasileira nos cassinos, teatros, boates e festas beneficentes, onde música e poder estavam muito próximos, Pedro Vargas, ainda por cima um rotariano, possivelmente abriu canais que ajudaram a catapultar a sua carreira no Brasil. O convívio com diplomatas, por sua vez, quiçá o treinou para assumir conscientemente o papel de embaixador informal do México no Brasil e vice-versa.

132) OBITUÁRIO, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 out. 1989. p. 14. Em 1952, durante o governo de Juan Domingo Perón, Pedro Vargas estava radicado na Argentina (*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 set. 1952. p. 6).

133) CINQUENTA anos de carreira de Pedro Vargas, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 jan. 1978. p. 14.

Seu convívio amistoso com ditadores e presidentes de diferentes vertentes ideológicas, somado às suas próprias declarações em entrevistas, nos leva a crer que Pedro Vargas preocupava-se em manter sempre boas relações com o poder, elogiando presidentes publicamente, proclamando-se amigo de todos os povos e desincentivando o público a escutar canções de protesto.

A presença de Pedro Vargas no Brasil, fortemente documentada pela imprensa da época, é, portanto, um caso interessante para se analisar fatores que extrapolam a biografia de um só indivíduo. As questões que esta presença e principalmente a cobertura da imprensa levantam as identidades nacionais, a indústria cultural, os diálogos musicais, o papel político do cinema, os julgamentos estéticos em relação à música latina, a diplomacia cultural- não se esgotam neste artigo, que se oferece para abrir um vasto leque de possibilidades de pesquisa a serem aprofundadas.

II.3. Músicas populares mexicanas en Brasil

Gustavo Alonso¹

Universidade Federal de Pernambuco

A finales del 2012, una canción brasileña sonó en todo el mundo: “Ai se eu te pego”, cantada por Michel Teló. Su estribillo relata el amor fortuito de una noche: “Nossa! Nossa!/ Assim você me mata/ Ai se eu te pego/ Delícia, delícia/ Assim você me mata/ Ai se eu te pego/ ai, ai se eu te pego!”. En mayo del 2013, el vídeo de “Ai se eu te pego” se convirtió en el noveno más visitado en la historia de *You Tube*, con más de 500 millones de visualizaciones.² Era el más grande éxito internacional de la música brasileña desde “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim y Vinícius de Moraes, lanzada en la primera mitad de la década de 1960.

El éxito mundial de Michel Teló, representa a un género musical poco conocido fuera de Brasil. Canciones como “Ai se eu te pego” son *música sertaneja*. La *música sertaneja* ha sido influenciada por géneros de origen mexicano, especialmente la ranchera, el huapango y el bolero. Aunque el bolero es cubano, fue a través de intérpretes mexicanos como Miguel Aceves Mejía, Agustín Lara y Los Panchos, que su influencia marcó a la sertaneja brasileña.

Es el bolero, el género mexicano que más ha influenciado a la música brasileña. No solo a la *música Sertaneja*, sino a el samba de 1950

1) Doctor en Historia por la Universidad Federal Fluminense (UFF - Brasil). Post Doctor por el convenio UFF-UBA (Universidad Federal Fluminense-Universidad de Buenos Aires). Autor del libro “Simonal: el que no tiene swing se muere con la boca llena de hormiga” (“Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga”), lanzado en 2011; y del libro “Cawboys del asfalto: música sertaneja y modernización brasileña” (“Cawboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira”), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira (por salir).

2) “Google lança mapa de vídeos mais visualizados no YouTube”, *Veja on line*, 07/05/2013: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/google-lanca-mapa-de-videoes-mais-visualizados-no-youtube>.

(*samba-canción*). La entrada del bolero en la música brasileña resultó fundamental en la carrera de Lupicínio Rodrigues, Nelson Gonçalves, Jamelão, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Dolores Duran y Antônio Maria, intérpretes de *samba-canción* en la década de 1950.³ Ary Barroso, compositor de "Aquarela do Brasil", grabó melodías apegado a la estética del *samba-canción*-bolero (sugiero escuchar "Risque": "Risque o meu nome do seu caderno/ Pois não suporto o inferno/ Do nosso amor fracassado..."). Altamar Dutra, Nelson Ned y el Trío Irakitan, fueron intérpretes brasileños de boleros mexicanos, en las décadas de 1960 y 1970.

Además del bolero, la canción ranchera, el huapango y la estética-mariachi penetraron a las músicas brasileñas. La influencia de José Alfredo Jiménez y Miguel Aceves Mejía, es evidente.

La música sertaneja pertenece a la región centro-sur de Brasil. Las regiones conocidas como sertanejas o caipiras, son áreas colonizadas por gente del interior del estado de San Pablo, desde la época colonial. Se trata de una región cultural que suma el interior de San Pablo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul y norte de Paraná.

La música sertaneja brasileña ha sido influida por México (ranchera, bolero, huapango y corrido), Argentina (chamamé) y Paraguay (guaraña). Argentina y Paraguay son países limítrofes con Brasil, rasgo que explica su injerencia cultural. La influencia mexicana en Brasil es *sui generis* si ponderamos la distancia geográfica entre los dos países latinoamericanos.

Esta historia no se cuenta en Brasil. "Cowboys del asfalto: música sertaneja y modernización brasileña", tesis doctoral de un servidor, es la primera investigación que se ocupa de la *música sertaneja*. La Academia brasileña ignora las influencias latinoamericanas. Músicas brasileñas como la sertaneja, son resultado de influencias extranjeras. La intelectualidad brasileña se concentró en el samba, el carnaval, la Música Popular Brasileña (MPB) y la Bossa Nova. La Academia guarda silencio sobre la injerencia cultural latinoamericanas en Brasil. Sí, los brasileños escuchan y consumen músicas mexicanas.

Los artistas sertanejos comenzaron grabando clásicos del repertorio latinoamericano. Luego compusieron e incorporaron influencias mexicanas, argentinas y paraguayas. Las tradiciones extranjeras se fundieron entre sí, generando un interesante hibridismo cultural.

De 1950 a 1990, la música sertaneja fue un producto regional. Hasta 1990, la *música sertaneja* no era popular entre las clases refinadas de las grandes urbes. La influencia latinoamericana en las músicas bra-

3) Souza, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo, Editora 34, 2003, pp. 69-72.

sileñas es abordada como una manifestación de subalternidad estética. Hasta finales de la década de 1980, la música sertaneja no estaba masificada en Río de Janeiro, ni en los estados del norte y nordeste de Brasil.

“Brasil le dio la espalda a América Latina”. La nación amazónica se identifica poco con los países vecinos. La lingüística y el pasado colonial aleja a Brasil de la América hispánica. Los productos culturales de América Latina pasan por Europa y Estados Unidos, antes de llegar a Brasil. Pensemos en Shakira, Maná, Trini López y Buena Vista Social Club. Todos llegaron a Brasil, gracias al aval del primer mundo. Brasil se alejó e ignoró a Latinoamérica.⁴

Fuerza latinoamericana

Hasta 1960, los géneros latinoamericanos han influenciado una parte considerable de la música brasileña. El bolero, el corrido y la ranchera, creaciones mexicanas, son populares a nivel global. El bolero fue exportado desde México a toda América Latina. Alan Oliveira explica:

A influência do bolero estava relacionada a um fenômeno maior, à política da “boa vizinhança” levada a cabo pelos EUA, a partir de 1942, na sua política externa para a América Latina. (...) A construção da figura do Zé Carioca, por Walt Disney, [foi] feita neste contexto. Ela envolveu também, por parte dos americanos, uma inserção de elementos latinos no cinema, com a produção de diversos filmes de alguma forma referentes à América Latina: seja na ambientação, seja nos personagens, seja na música.⁵

Entre 1940 y 1950, el bolero ganó poder y presencia entre el repertorio de famosos cantantes estadounidenses (Frank Sinatra, Nat King Cole, Bing Crosby, Dean Martin y Dick Haymes). En Brasil fueron muy populares Los Panchos (mexicanos) y Lucho Gatica (chileno).

Con el advenimiento de la bossa nova (1958) y la MPB (1965),⁶ las

4) En Brasil, el término “americanización” se refiere a la incorporación de modelos culturales los Estados Unidos los. Aunque existe el término “estadunidense”, no se lo utiliza en la vida diaria.

5) Oliveira, 2009, p. 299.

6) El concepto de Música Popular Brasileña (MPB) ha surgido inicialmente en 1965. La MPB era resultado de una serie de luchas y batallas de la intelectualidad nacional en la búsqueda de la definición musical y legitimación del pueblo en su “esencia”. Herederos de la Bossa Nova, los artistas de la MPB han buscado vehicular canciones que juntasen el formalismo técnico del género inventado por Tom Jobim Y João Gilberto con géneros musicales populares en especial el samba. EL campo de la MPB (conjunto de periodistas, músicos, investigadores y parte del público, en especial el universitario) se ha esmerado en buscar géneros que fuesen retratos fieles del pueblo brasileño, y con

músicas brasileñas se alejaron de las influencias latinoamericanas. Las influencias extranjeras (México y Paraguay, principalmente) fueron definidas como "freges", "cafonas" o "bregas".⁷ Las carreras artísticas de Altamar Dutra, Nelson Ned, Waldick Soriano, Carmen Silva y Agnaldo Timóteo, proyectos influidos por México en las décadas de 1960 y 1970, son considerados menores por las élites brasileñas.⁸ Fueron boleristas que no se beneficiaron de la crítica musical brasileña. A partir de 1960, la crítica musical brasileña se adhirió al patrón estético "samba-bossa nova-MPB".

Los bossa-novistas critican la presencia del bolero en la música brasileña. Consideran su período de influencia como el peor de la música brasileña. En la década de 1950, la música popular brasileña estuvo bolerizada a la mexicana.⁹ Los bossa-novistas criticaron la exagerada presencia del bolero mexicano en la música brasileña. La bossa nova representa a las clases medias urbanas brasileñas y está contra el bolero, la ranchera y el corrido mexicano.¹⁰

El jazz entró en la música brasileña gracias a la bossa nova. El jazz y la bossa nova, encarnan la modernidad brasileña. Las músicas mexica-

su poética y estética. En principio, la MPB no aceptaba la guitarra eléctrica por considerarla un instrumento "imperialista". Así como valoraban las letras cuyo tema fuera el pueblo y su lucha contra la explotación del grande capital. A partir del movimiento Tropicalista (1967-1968) dentro de la MPB, se ha incorporado algunos valores extranjeros, en especial el rock. Se ha aceptado una más grande libertad al compositor. De la MPB han salido artistas reconocidos hasta hoy, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Elis Regina entre otros. Como ha afirmado el historiador Marco Napolitano, "o conceito de MPB, em suas variáveis ideológicas e estéticas, é inseparável de uma cultura política marcada pelo chamado 'nacional-popular' de esquerda". Napolitano, Marcos. *MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira*. In: Anos 70: trajetórias. Iluminuras. Itau Cultural. São Paulo. 2005, pp. 125-129.

- 7) El termo para criticarse un género musical en Brasil como ordinario, relés, insignificante, recurriendo a instancias distintivas de clase y gusto han variado a lo largo del tiempo. En los años 1950-1960 se usaba la palabra "frege". En los años 1970, "cafona". En los años de 1980 la palabra más usada era "brega". La palabra "chinfirim" también era usada en los años 1990. Un estudio más sistemático de estos termos y su aplicabilidad en cada contexto se hace cada vez más necesario.
- 8) Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record. 2004.
- 9) Mello, Zuzana Homem de. *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Mello, Zuzana Homem de. *João Gilberto*. Col. Folha Explica. Publifolha. SP. 2001; Motta, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000; Castro, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa nova*. Cia das Letras. São Paulo. 1990
- 10) En sus relatos de memoria los bossa-novistas son unánimes en afirmar que la música popular andaba demasíadamente *bolarizada* en la década de 1950. De todas formas, parece quedar claro que el canto urbano brasileño, en especial aquellos cuyo punto de inflexión es la Bossa Nova, pasa necesariamente por la negación del bolero en cuanto género constitutivo de la música brasileña.

nas representan la ruralidad brasileña.¹¹

Mientras el *jazz* fue incorporado como una influencia extranjera legítima, el bolero mexicano fue despreciado por la crítica brasileña.¹² Los intelectuales brasileños no valorizaron al bolero mexicano, ni a la guaranía paraguaya ni al chamamé argentino. El bolero mexicano es ignorado en la construcción musical brasileña:

Os preconceitos em torno da década de 1950 devem ser pensados como resultado de uma 'escuta ideológica'. (...) Escuta filtrada acima de tudo por valores ideológicos e culturais, sancionada até por cronistas e historiadores de ofício, que consagra uma forma de pensar a tradição ora catalisada pela tradição inventada do samba, pautada na década de 1930, ora filtrada pelos paradigmas da MPB 'culta e despojada', produzida a partir da década de 1960.¹³

La MPB heredó de la bossa nova, la crítica hacia el bolero.¹⁴ La herencia latinoamericana es sinónimo de atraso frente a un Brasil modernizado e industrializado.¹⁵

- 11) Hubo también los críticos a esa importación estética de la Bossa Nova. El periodista José Ramos Tinhorão ha sido uno de los críticos principales de la entrada de la música americana en el samba. Para Tinhorão el samba se hubiera desvirtuado a través de la Bossa Nova, un "modismo de la clase media". Esta mirada radical hacia el samba que defendía José Ramos Tinhorão ha sido ignorada por la crítica de manera creciente.
- 12) No ha sido sin intensas discusiones que el jazz ha logrado adentrar el escenario cultural nacional. Después de muchas batallas internas el género estadounidense ha sido finalmente incorporado al imaginario de la Bossa. La *Revista de Música Popular* de Lucio Rangel, por ejemplo, en los años 1950 poseía una columna sobre el género estadounidense, lo que ha ayudado a acomodar al nuevo sonido a los oídos brasileños. Por otro lado, el historiador José Ramos Tinhorão ha sido uno de los más fuertes opositores de la entrada de dicho género en la música brasileña. Para una discusión de la tradición en la MPB, ver: Napolitano, *Op. cit.*... 2007. Para un análisis de la obra de Tinhorão, ver: Lamarão, Luisa. *As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado. Depto. de História. UFF. 2008.
- 13) Napolitano, *Op. cit.*, 2007, p. 65. La música de los años 1940 y 1950 ha sido sistemáticamente ignorada por la grande parte de los escritores de la música popular brasileña. Eso viene cambiando por hace unos años pero el descompás todavía es muy visible.
- 14) Después del advenimiento del movimiento tropicalista de Caetano Veloso y Gilberto Gil (1967-1968) se ha hecho aceptable incorporar el rock y las guitarras eléctricas a la música brasileña. pero los géneros latinoamericanos seguían en su gran parte y casi siempre en contra a la voluntad de los tropicalistas más radicales, afuera del patrón de "buen gusto" de grande parte de la intelectualidad nacional y del público universitario y de clase media alta.
- 15) Ese es uno de los motivos para que gran parte de los críticos contextualicen de manera simplificada el advenimiento de la Bossa Nova a los años del surto desarrollista que ha ocurrido en el gobierno del presidente Juscelino Kubitschek (1955-1960).

Así es como la música sertaneja brasileña, con clara influencia mexicana, es vista como creación menor por las élites culturales del país amazónico. Cafona o brega, significa estar fuera de moda. Las músicas brasileñas cercanas a géneros latinoamericanos significan atraso. Esto explica que hasta 2011, ningún académico brasileño desarrolló una tesis sobre el asunto.

En el 2012, el éxito de Michel Teló asaltó a la intelectualidad brasileña y se posicionó a nivel mundial. Un género subestimado tuvo éxito global. En 1960, cuando la bossa nova se exportó, los brasileños estaban orgullosos por ser un producto refinado. El éxito de la música sertaneja en 2012, disgustó a los tradicionales críticos (adoradores de la samba y la bossa nova).

Sertão importado

En el pasado preindustrial cultural brasileño hasta el inicio del siglo XX la música rural servía como canto de trabajo. También era tocada en los festejos populares y las celebraciones religiosas rurales por el interior de Brasil. Se utilizaban diversos términos para caracterizar la música del interior. Música rural, música sertaneja, música del interior o música caipira: todos estos eran términos intercambiables y buscaban retratar un tipo de música producido en el interior de Brasil.¹⁶

La música rural ha tardado en ser incorporada por la industria cultural, en especial por la industria fonográfica. La música rural brasileña solamente ha sido grabada doce años después del primer samba haber sido lanzado en disco. (el famoso "Por el teléfono", samba de Donga, grabado en 1917). Ha sido el paulista Cornélio Pires, periodista y folclorista quién ya había escrito diversos libros sobre el universo del interior de su estado él que ha producido, lanzado y divulgado el primer disco de la música rural en 1929. El éxito regional de la obra ha hecho con que Cornélio Pires lanzara otros inúmeros discos más, en los cuáles las tradicionales dúos sertanejas contaban una canción o contaban un "causo", una anécdota cómica del interior.

Los dúos de cantantes son una marca de la música sertaneja, En general, la primera voz suele ser la más aguda: es la que se escucha mejor

16) Hasta los años 1930 el sertão brasileño no estaba dividido en diversos géneros musicales. Había en el Brasil de aquel entonces una determinada polarización entre cantos urbanos y rurales, lo que garantía una determinada estabilidad y unicidad cognitiva a todos los géneros del interior. Ha sido solamente a partir de la construcción cultural de Río de Janeiro como la matriz cultural del Brasil moderno que el interior ha empezado a ser dividido estéticamente. Para el surgimiento de la especificidad de los diversos sertões musicales brasileños y en especial de la matriz caipira-sertaneja-paulista, ver: OLIVEIRA, 2009.

e a través de la cual se identifica determinadas dúos. La segunda voz, muchas veces cantadas por un hermano, es la que hace los unísonos y las terceras. Hasta los años 1950 las dúos casi siempre se presentaban con una guitarra y una *viola*, también conocida como *viola caipira*. Se trata de un instrumento de 10 cuerdas, un poco más chico que una guitarra normal, típico de las regiones de colonización indígena y jesuítica del interior de Brasil, la misma de origen paulista.

Hasta los años 1950 no había problemas en referirse a la música del interior como música caipira, *música sertaneja* o música rural: era todo lo mismo. A partir de la entrada de los géneros importados en la música del interior en los años 1950, todo ha cambiado. Unos pasaron a identificarse como "caipiras", rechazaban a la importación y defendían las "raíces" de la música rural brasileña. Otros, a su vez, se autoproclamaron "sertanejos" y buscaran la mezcla con los sonidos que venían desde afuera.

Invasión extranjera

Aunque fuera un fenómeno anterior, ha sido a partir de la década de 1950 que el proceso de importación estética ha acelerado mucho con la popularización de los compactos y, más tarde, de los LPs. Como menciona el historiados Marcos Napolitano:

nos anos 1930 o rádio era voltado para os segmentos médios da população urbana, sobretudo dos grandes centros e tinha propostas ambiciosas de 'levar cultura' e informação às massas (...). Nos anos 1950, o rádio buscava uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista. (...) Este 'triumfo' tinha sua melhor expressão nos programas de auditório, frequentemente gravados ao vivo, com plateia numerosa, que chegava a comportar 600 pessoas.¹⁷

A través de la popularización de la radio hubo también el aumento de la "importación" de los géneros musicales como el jazz estadounidense y géneros caribeños como el mambo, la conga y el bolero. Y, como dicho, también la guarania paraguaya, el rasqueado mejicano y el chámame argentino cruzaran las fronteras.

Un marco de la entrada de la música extranjera fue el éxito popular de la guarania "Índia", un clásico de los paraguayos José Asunción Flores y Ortiz Guerrero cuya versión para el portugués ha sido hecha por José Fortuna. "Índia" ha sido grabada por Cascatinha & Inhana en 1952: "Ín-

17) Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 58-59.

dia, seus cabelos nos ombros caídos,/ Negros como a noite que não tem luar/ Seus lábios de rosa para mim sorrindo/ E a doce meiguice desse seu olhar..." Ha sido a partir de la grabación de esta guarania que la música caipira/sertaneja ha empezado a ser un problema para los pensadores del nacional-popular.¹⁸ Parte de los músicos rurales y de la intelectualidad folclorista ha rechazado la propuesta de incorporación del género "extranjero" y ha pasado a diferenciarse de estos sertanejos autoproclamándose "caipiras". Aquellos que defendían la música rural "auténtica" les decían a los que incorporaban el sonido de extranjeros de "alienados", vendidos a los valores extranjeros.¹⁹ Empezaba una fisura en el campo brasileño: de una lado, los caipiras folcloristas, quienes supuestamente defendían la especificidad nacional rural; del otro los sertanejos, quienes aceptaron la importación estética.²⁰

A pesar de las críticas, el compacto de "Índia" cantado por Cascatinha & Inhana ha vendido alrededor de 500 mil copias.²¹ En una época en que la radio todavía era el principal vehículo de la música (y no el LP que sería lanzado más tarde en aquél mismo año), la venta de 500 mil copias de un compacto es considerada espantosa, en especial si se lleva

18) A pesar de ya haber sido grabada diversas veces por varios artistas como Amado Smendel, Antônio Cardoso, Rielinho, entre otros, ha sido con Cascatinha & Inhana que la canción se ha convertido en un marco de la cuestión de la importación de géneros extranjeros en Brasil.

19) Curiosamente, la guarania que en Brasil ha sido vista por la crítica como "alienación de la clase obrera", en su país de origen ha tenido otra lectura. El género musical guarania ha sido creado en 1925 por José Asunción Flores (el mismo compositor de "Índia"). Envuelto políticamente con el Partido Comunista Paraguayo, José Asunción Flores ha creado a la guarania a partir de la fundición de ritmos tradicionales del país con el intuito de mejor expresar a la "alma paraguaya". En el mismo período que el samba empezaba a ser gradualmente asimilado a la identidad brasileña el proyecto de Asunción Flores de crear una música nacional para Paraguay se empezaba a forjar. Su ambición ha sido exitosa. En 24 de julio de 1944 la canción "Índia", hecha en 1928 (en principio con letra de Rigoberto Fotaó Meza y después con la famosa de Manuel Ortiz Guerrero) ha sido decretada "canción nacional" por el gobierno paraguayo. A pesar del éxito del género las complicaciones políticas no han permitido que los homenajes tuviesen continuación. En 1949 el comunista Asunción Flores ha rechazado la condecoración "Orden Nacional al Mérito" como manera de protesta al asesinato de un joven por las fuerzas de gobierno. Ha sido considerado traidor de la patria y con instalación de la dictadura de Alfredo Stroessner en 1954, se ha convertido en exilado hasta su muerte en 1972 en Buenos Aires. Solamente en 1991, después que se ha terminado la dictadura paraguaya, sus rastros han sido trasladados de vuelta a Paraguay.

20) Gran parte de los músicos caipiras e de los intelectuales folcloristas defendían la línea de argumentación de Mario de Andrade, intelectual paulista que en los años 1920 y 1930 defendía que la esencia de la música brasileña estaría en el campo y no en la ciudad.

21) Nepomuceno, *Op. cit.*, p. 317.

en cuenta Brasil poseía en la época alrededor de 50 millones de habitantes. O sea, 1% de la población tenía el disco de Cascadinha & Inhana con "Índia".²²

El compacto de "Índia" ha traído al lado B otra guarania que ha sido un éxito instantáneo: "Meu primeiro amor/ Foi como uma flor/ Que desabrochou e logo morreu/ Nesta solidão, sem ter alegria/ O que me alivia são meus tristes... ais.../ São prantos de dor/ Que dos olhos caem/ É porque bem sei/ Quem eu tanto amei/ Não verei jamais...". La canción "Meu primeiro amor" era una versión de José Fortuna y Pinheirinho Jr. de la canción original del paraguayo Hermínio Giménez.

Poco después han aparecido otras guaranias que se han vuelto clásicos del repertorio sertanejo brasileño: "Asunción", "La paloma", "Recuerdos de Ipacará", entre otras, todas en versiones en portugués. Las guaranias se han vuelto muy populares, y su principal característica eran los *compasos ternarios* y la utilización de la harpía paraguaya, un instrumento que marcaría mucho a las dúos sertanejas de los años siguientes. Parecida a la harpía clásica pero un poco más chica, la harpía paraguaya era tocada en solos y acompañamientos, casi siempre ligeros y ágiles.

Aunque salga del objeto de este artículo es interesante apuntar que Cascatinha & Inhana (foto) eran una dúo negra que no se adecuaba a la representación de sambistas, tan asociados a la raza negra en Brasil, un tema raras veces abordado por los investigadores académicos. El éxito de Cascatinha & Inhana apunta a que hubo en Brasil algunas generaciones de artistas negros que no se identificaban con el género creado en Río de Janeiro.²³

Además de la guarania, el bolero ha entrado con fuerza en la música sertaneja. Uno de los primeros éxitos de esta ola de bolero en la mú-

22) Este número sería superado apenas en el auge de la moda sertaneja entre 1989 y 1994, cuando la media de ventas de los principales dúos ha sido de 1,5 millones de cada disco anual. En aquel entonces Brasil tenía 164 millones de habitantes.

23) Otro ejemplo ha sido la cantora Carmen Silva, popular intérprete de los años 1970, quién ha tenido que luchar contra aquellos que exigían que grabara un samba. Su género favorito era otro, el bolero. Caso semejante era el del cantor Wilson Simonal que, aunque también cantaba samba, diversas veces ha demostrado no estar cómodo con la hiper valorización del género por la vía de la tradición respetuosa a los "padres fundadores" y se ha indignado contra el resguardo que la MPB asumía en los años 1960. Sus críticas tenían el foco en el hecho de que la MPB y el samba se habían congelado, perdiendo popularidad y conformándose en ser la banda sonora de la clase media universitaria, que era en general poco abierta a las innovaciones y al diálogo con la cultura de masas. Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 319-320. Ver también: "O preto-que-ri" IN: Alonso, Gustavo. *Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

sica sertaneja en Brasil ha sido la canción "Boneca Cobiçada" (Bolinha/Biá), en 1957, por el dúo Palmeira & Biá: "Boneca cobiçada/ Das noites de sereno/ Seu corpo não tem dono/ Seus lábios tem veneno". Desde entonces, se ha desarrollado toda una generación de boleristas.

La incorporación del bolero mejicano ha abierto puertas para otro género de aquel país, la ranchera. En 1959 el Dúo Glacial ha grabado un compacto con la ranchera "Orgulho" el valse "O amor e a Rosa". En los programas de la radio la viñeta que los anunciaba decía: "Apesar do nome frio, a voz é quente..." Después vinieron dos discos más 78 RPM: en 1960, el rasqueado "Si Quieres" y la ranchera "Desde que el día amanece". Y en 1961 el tango "Reconciliación" y la canción ranchera "Traição".

Entusiasmado con el éxito del bolerista mejicano Miguel Aceves Mejía, Pedro Bento & Zé da Estrada han lanzado el LP "Los amantes da rancheira" en 1961, en el cuál abrazaban la incorporación del sonido extranjero. En la portada del este LP Pedro Bento & Zé Estrada han aparecido en trajes de mariachis mejicanos, una marca del dúo. Para mejor se adecuar al nuevo género entre 1963 y 1971 han sido acompañado por el trompetista Ramón Pérez, con el instrumento siempre presente en la versión original. Pedro Bento ha justificado la incorporación da ranchera.

Em 1958 (...) Fazia sucesso tremendo o Miguel Aceves Mejía, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava para tentar fazer sucesso. (...) Foi quando nós colocamos pistão, harpa, baixo de pau, importamos o guitarrão, e sempre malhamos no estilo mexicano. É uma música que se assemelha muito com os nosso gosto de brasileiro. O primeiro música em 78 rotações foi *Seresteiro da lua*, era uma rancheira brasileira, não era versão mexicana, era inédita nossa.²⁴

También influenciados por las raíces mejicanas, Nenete & Dorinho han lanzado en 1958 la música *Mexicanita*: "Nós vamos cantando/ vamos galopando/ Em Guadalajara iremos pousar..."

La entrada de los géneros extranjeros ha causado disgusto en los guardianes de la tradición. En paralelo a este largo proceso de incorporación del sonido extranjero en los años 1950, un movimiento folclorista ha comenzado a estructurarse de manera a combatir la música "importada" y masificada que tomaba tanto el campo como la ciudad. A lo largo de la década de 1950 han empezado a surgir los primeros investigadores profesionales de la música brasileña. Vendo a sí mismos como los guardianes de la "auténtica" tradición popular, los investigadores fol-

24) Sant'Anna, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR. 2000, p. 358-9.

cloristas buscaban “salvar” a la “buena” música popular. La música sertaneja pasaba a ser vista como una deturpación de las “auténticas” orígenes del campo brasileño.

Entre los críticos de la importación musical estaban el investigador Almirante y el compositor Ary Barroso, este un fuerte defensor de la música nacional. Ambos militaban por la “buena” tradición musical brasileña en programas de la radio a lo largo de los años 1950. Choqueados con la invasión extranjera y la popularización del consumo de masa, Almirante y Ary Barroso buscaban dar sobrevida a un legado que entendían como “folclore urbano”.²⁵ Se trataba de militar por la pureza de un pasado de glorias. En esta espartería, ambos defendían en programas en la radio la idea de Ary Barroso, que en este entonces era concejal carioca por la UDN (Unión Demócrata Nacional), de criar un impuesto para la entrada de la música extranjera en Brasil.²⁶

Frente a esta popularidad de estética extranjera en Brasil, las fronteras se parecían fundir, asustando a los más conservadores. El éxito generó problemas para los investigadores, periodistas e historiadores que buscaban diferenciar artistas de tradición “caipira pura” y lo sertanejos “corrompidos” por la industria cultural. Esta postura ha encontrado ecos en la academia brasileña. El profesor Romildo Sant’Anna, doctor por la USP y profesor de Literatura Comparada en la UNESP de São José do Rio Preto, explicita dicha diferenciación en el libro “A moda é viola”, renegando valor a la música sertaneja:

A transformação ocorrida foi tão drástica (...) que acabou por gerar uma nova categoria de música popular, híbrida da Jovem Guarda e de certos gêneros da música popular internacional, como *mariachis*, *corridos*

25) Diversos programas de Almirante en la radio a lo largo de la década de 1950 tenían esta característica pedagógica explícita. Entre ellos *No tempo de Noel Rosa* (1951), *Academia de ritmos* (1952), *Recordações de Noel Rosa* (1953), *Corrija nosso erro* (1953), *A nova história do Rio pela Música* (1955) e *Recolhendo o folclore* (1955).

26) Frente a la crítica a la importación de géneros musicales, dichos investigadores e periodistas comprometidos han fundado una “tradición” musical digna. Para el historiador Marco Napolitano el movimiento folclorista anunciaba importantes construcciones que serían instrumentalizadas por la sigla MPB en la década siguiente, entre ellas la defensa y la tradición, la “búsqueda del pueblo brasileño” y la crítica al mercado: “A febre folclorista que tomava conta de diversos segmentos intelectuais potencializou a antiga preocupação de separar a música popular de “raiz” da música “popularesca” das rádios, feita sob encomenda para atender ao gosto fácil dos ouvintes. Na visão desses críticos, a nova audiência radiofônica consumia mais a vida dos seus ídolos do que a música que eles interpretavam. Aos olhos das elites intelectualizadas e dos nacionalistas, o método folclórico fornecia um olhar para legitimar a cultura popular sem os riscos de confundir-se como cultura de massa ou nivelar-se à cultura erudita”. Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 62.

(usando instrumentos como os violões, violinos, baixo, trompetes, pistons e 'tololocho' - instrumento de cordas parecido com o violino, porém grande e agudo) - e boleros veiculados pelos filmes mexicanos da Pelmex, de início, e ao *country* norte-americano, hoje em dia, com simulações de Moda Caipira.²⁷

En los años 1970 el enorme éxito de estos cantores ha asustado a los conservadores estéticos. La idea de preservar a la música brasileña y "auténtica" era la contraparte estética del proyecto nacional-popular que animaba gran parte de la intelectualidad brasileña. Frente al éxito cada vez más grande de lo que consideraban "moda extranjera", los defensores del purismo en la música rural defendían que existían diferencias irreconciliables en la música rural. Dicha división, a cada día más hegemónica, no era exclusiva solamente de un u otro crítico: ha sido resultado de una espartería de políticos, periodistas, escritores artistas, cantores, compositores. O sea, de casi todo el campo de la música popular rural. En disputa estaba lo que los folcloristas criticaban como *mexicanización* y *paraguayización* de la música brasileña. Pero no todos han optado por la reacción pura y simple. Algunos intentaron combatir a la importación sonora a través de una especie de "antropofagización".

Resistencias

El primer intento "antropofágico" de lidiar con el sonido extranjero ha sido cuando Nono Basílio y Mario Zan han creado en 1958 un género al cual llamaron *tupiana*, inspirados en las guaranias paraguayas. La antropofagia, concepto que ha sido inicialmente elaborado por Oswald de Andrade en los años 1920, defendía la incorporación de matices extranjeras para que se produzca algo original y nacional a partir de la digestión de influencias de diversos orígenes. Diversos movimientos estéticos brasileños iban a destacarse en esta vertiente, como el tropicalismo de los años 1960 y el *mangue beat* pernambucano de los años 1990. Aunque tal vez de manera inconsciente, ha sido en esta línea que dichos músicos rurales han decidido actuar.

El nombre del pretendido género *-tupiana-* explicitaba la intención de el dúo: claramente se trataba de *abrasilerar* a la guarania. El objeto era defender a la música nacional de las influencias externas a través de la incorporación de los ritmos latinoamericanos, manteniendo una mayor participación de la música de los indígenas tupi guaraní, en com-

27) Sant'Anna, *Op. Cit.*, p. 360.

pasos temarios, marcado por el tambor.²⁸ Según el propio criador Mario Zan, el género que buscaba abrasilizar al sonido extranjero no ha tenido éxito: “Não pegou, não teve divulgação. Naquele tempo não existia música, hoje qualquer bobagem que você fala tem repercussão”.²⁹ Sin éxito en la nacionalización del género, los boleros y guaránias continuaron a tomar cuenta de los radios.³⁰

Dicho proceso de *mexicanización* o *paraguayización* de la música sertaneja ha llegado a su auge en la década de 1970. Y estos no eran los únicos géneros extranjeros a entrar en la música sertaneja. En los años de 1970 el rock también ha empezado su penetración. El dúo Leo Canhoto & Robertinho, pionera en la incorporación de las guitarras eléctricas, del bajo y de la batería bajo la influencia del rock de Los Beatles y de la Jovem Guarda de Roberto Carlos, han conquistado una considerable popularidad en el medio sertanejo. En la música sertaneja de los años de 1970 han entrado y se han mezclado las estéticas locales y la de países bastante distintos, como EUA, Paraguay y México.

Paraguay millonario / México rico

Por lo menos hasta la década de 1970 la distinción entre música sertaneja y música caipira no quedaba totalmente clara. A veces incluso los investigadores, historiadores, artistas y periodistas intercambiaban los términos.³¹ Pero con el gran éxito popular de Milionário & José Rico y

28) Nepomuceno, *Op. cit.*, 2007, p. 162.

29) Testimonio de Mario Zan para el libro Nepomuceno, *Op. cit.*, p. 162. Para el folclorista José Hamilton Ribeiro el problema ha sido que Zan no habría conseguido romper la “máquina do jaba” (favorecimiento) en la música brasileña. Ribeiro, *Op. cit.*, p. 248.

30) No todos miraran con buenos ojos a esta propuesta “tropicalista avant la lettre” de nacionalizar el sonido extranjero. El investigador J. L. Ferrete ha rechazado tal experiencia: “A música caipira ou rural parece ter nascido para a imutabilidade dos próprios meios. (...) É evidente que a estagnação emurchece, mas o quadro piora mais quando se acrescentam cores de bolor. (...) Aqui, houve gente de boa vontade e muitos aventureiros que notaram o declínio, os primeiros buscando soluções terapêuticas urgentes, e os outros tratando simplesmente de salvar alguma coisa para proveito próprio. (...) As irmãs Castro ingressaram a contragosto nesse campo e descobriram um meio de conciliar seu constrangimento com algo igualmente próximo de seus ideais artísticos e dos ideais do rural. Empolgadas por sucessos mexicanos e paraguaios, uns e outros voltados para as coisas do campo, começaram a introduzir na música caipira brasileira a música caipira dos outros. (...) Parece ter sido daí em diante que o tradicional caipira começou a perder o velho sentido”. Ferrete, *Op. cit.*, p. 121-122.

31) En un reportaje acerca de la música de Tonico y Tinoco el crítico Tárk de Souza ha definido en 1970 la música del dúo como “sertaneja”, “caipira” y “regionalista”. En reportaje sobre el “sonido del campo” el articulista llama a la música nordestina que hoy se conoce como forró y baião de “sertaneja”, y la música del interior de las regiones Sudeste y Sul de “caipira”. Los términos todavía tenían poca precisión sobre todo para

Leo Canhoto & Robertinho en los años 1970, la diferencia quedaba cada más claras a los ojos del gran público.

Leo Canhoto & Robertinho han incorporado el rock y los lentos post Beatles en la música rural. A su vez, Milionário & José Rico eran la continuación de la tradición que se había iniciado con Pedro Bento & Zé da Estrada y Belmonte & Amaraí en los años 1950 y 1960.

La diferencia en relación a las otras dos que *mejicanizaban* el sonido brasileño estaba en lo visual: Milionário & José Rico se vestían con ropas de estética entre el hippie de los años 1970 y los hacendados ricos, con collares exagerados, gafas de sol y anillos y joyas escandalosas [como se puede ver en el LP de 1977, *Os gargantas de ouro do Brasil*, foto]. En distintas canciones José Rico, la primera voz y a la vez el compositor del dúo, decía palabras en español, llantos y gritos que simulaban un mariachi mejicano.

José Alves dos Satos ha nacido en São José do Belmonte, en Pernambuco, en 1946. Él ha crecido en la ciudad de Terra Rica, en el estado de Paraná y ha adoptado a su nombre artístico José Rico cuándo todavía era joven. Él ha llegado sin trabajo a San Pablo en 1970 y ha vivido con su mujer y la hija chiquita en una villa a las orillas del sucio río Tietê.

Romeu Januário de Mattos ha nacido en Monte Santo de Minas, un pueblo en la frontera de Minas Gerais con San Pablo, en 1940. Migrante, ha ido para la capital paulista dónde ha trabajado como camarero, albañil y pintor de paredes. Ha conocido a José Rico en los años 1960 en el Largo Paissandu, una región de bajo meretricio de la capital paulista. El lugar era un punto de músicos y actores de la época. Romeu esperaba a su compañero con quién hacía pequeños trabajos en el dúo Branco & Negrito, pero su compañero no llegaba, Ha sido cuándo Romeu lo ha visto a José Rico con su guitarra en las manos y empezaron a hablar.

La conexión con su nuevo amigo se ha dado por los gustos en común. Ambos eran fanáticos de Caçula & Marinheiro, y la primera música que ensayaron fue "Cantinho do céu": "Sei que na vida perdi a minha felicidade/ Ficou somente amargura/ Paixão, tristeza e saudade". La elección de Caçulinha & Marinheiro como referencias no fue al acaso. Desde 1962 esta era una de las dúos que grababan inspiradas en la tradición mejicana y paraguaya. En el disco que incluía "Cantinho do Céu", Caçula

los críticos del Sudeste, pocos abiertos a este tipo de música y que apuntaban más hacia las diferencias regionales que de estilo. "O novo som que vem do campo", *Veja*, 29/04/1970, p. 25. Algunos reproducen hasta hoy esta "confusión". Ayrton Mungnaini Jr., autor de la "Enciclopedia das músicas sertanejas", publicada en 2001, mezcla músicas del Nordeste con caipiras y "breganejos" sin conseguir precisar el tema de su libro. Mungnaini Jr., *Op. cit.*

& Marinheiro cantaran también versiones en portugués de canciones como "Portero suba y diga" y "El reloj", clásicos del repertorio de los mejicanos Miguel Aceves Mejía y del chileno Lucho Gatica.³²

El dúo ha pasado a cantar en la noche de la periferia paulistas sin mucho éxito. Pobres migrantes en la gran ciudad, José Rico y Milionário pasaron a pintar paredes de edificios en construcción. Pero no han dejado el sueño de convertirse en cantantes profesionales. En 1973 han lanzado el LP "De longe também se ama" [foto]. Se trataba de un disco romántico, con onda de ranchera, guaranias, harpías paraguayas, pistones y los "uiuiuis" de la tradicional música mejicana. En el Brasil de Milionário & José Rico, México se cruzaba con Paraguay.

A diferencia de Leo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico no hacían el género *cowboy* y sus canciones versaban casi que exclusivamente sobre el amor, teniendo siempre como bases a los ritmos "importados". A pesar de que cantaban géneros latinos, ellos también sufrían la influencia de los brasileños. El "rey" Roberto Carlos también ha dejado sus marcas en la trayectoria de el dúo: "Roberto Carlos é um ídolo nosso também. Nada que aconteça vai mudar esse fato. Nem mesmo que estejamos vendendo mais discos que ele. Como nós, ele veio de baixo. Conquistou, como nós, o sucesso através de muito trabalho e talento", ha dicho José Rico en el auge de su éxito.³³ Además del "rei" Roberto Carlos José Rico ha manifestado las demás influencias de sus composiciones: "Tenho como inspiradores da minha obra Nelson Ned, Miguel Aceves Mejía, Miltoninho e Nelson Gonçalves. Fazemos uma dosagem de influências, mas a maior parte delas é do *mariachi* mexicano".³⁴

El LP *De Longe também se ama*, de 1973, ha tenido éxito solamente regional. El éxito sólo iba a venir en 1975 cuando el LP *Ilusão Perdida* [foto] ha vendido aproximadamente 200 mil copias.³⁵ A partir de entonces sería una serie de éxitos entre las décadas de 1970 y 1980: "De longe também se ama", "Ilusão perdida", "Dê amor para quem te ama",

32) Milionário & José Rico han declarado en un programa en la televisión en el canal Bandeirantes en 2000 (sin fecha definida) que "Cantinho do céu" ha sido la primera canción que han cantado: <http://www.youtube.com/watch?v=7p86fP8VzY8&feature=related>

33) "Milionário & José Rico: O cinema e a cidade descobrem a música sertaneja". O Globo, Segundo Caderno, 25/03/1981, p. 29.

34) "Os reis sertanejos". Veja, 24/09/1986.

35) Nepomeceno, *Op. Cit.*, p. 183. Según Tárík de Souza el número logrado ha sido más grande, se habeno acercado a las 500 mil cópias: "A grande noite da viola: sertanejos desembarcam no Maracanãzinho (Jornal do Brasil, 12/06/1981)". Souza, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: LP&M. 1983, p. 115.

"Sonho de um caminhoneiro", "Velho candeeiro", "Estrada da vida", "Vá pro inferno com o seu amor", "Tribunal do amor", "Vontade dividida" entre muchos otros.

El apoyo decisivo para la divulgación del dúo ha sido de parte del radialista Zé Bettio, que en los años 1970 trabajaba en la Radio Record paulista, una de las más importantes radios del género. Nombre fundamental por detrás de la escena de la música sertaneja, Zé Bettio era el intermediario ideal para aquellos que apostaban en la modernización de la música sertaneja.³⁶ Con el apoyo de su hijo José Homero Bettio, quién había empezado a ser empresario y productor de diversas dúos sertanejas, Zé Bettio padre se ha convertido en uno de los hombres más importantes de la rádio brasileña en el ramo de la música sertaneja al incorporar la modernidad que surgía en este escenario cultural. Para los sertanejos, ser moderno era también dialogar con la cultura latinoamericana.

La grabadora Continental/Chantecler, que hacía años ya venía especializándose en el mercado de la música rural, había contratado a Milionário & José Rico, aumentando la importación de sonidos "extranjeros" a la música sertaneja. El dúo se ha convertido en la más famosa representante de la fusión de géneros paraguayos y mejicanos en la música brasileña de los años 1970. La música sertaneja, que se profesionalizaba cada vez más, impulsaba un gran negocio a su alrededor. Discos, bebidas, modas, recitales, circus, instrumentos: un gran mercado se movía alrededor de los cantantes rurales modernos.

La fama de Milionário & José Rico era tanta que a principios de la década de 1980 su éxito ha atingido de manera breve a la capital carioca. Hacía poco tiempo que la película "Estrada de la vida", dirigida por Nelson Pereira dos Santos. Nelson era un famoso cineasta, padre fundador del movimiento del Cinema Nuevo de los años 1950 y 1960, director de clásicos como "Rio 40 graus", "Amuleto de Ogum" y "Vidas Secas"³⁷. En 1980 el director había quedado tocado con la historia de Milionário & José Rico y ha aceptado hacer una película con los propios músicos como autores, retratando su sufrida historia y sus influencias musicales.

36) "A moda da terra", *Veja*, 07/06/1978.

37) El Cinema Novo ha sido un movimiento cinematográfico brasileño iniciado por Nelson Pereira dos Santos en los años 1950 que, influenciado por el neorealismo italiano y por la "nouvelle vague" francesa, ha buscado que las raíces el pueblo brasileño fuesen mostradas por el cine nacional. La actuación de Nelson ha encontrado eco en directores como Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni entre otros, que han dado seguimiento al movimiento en las décadas siguientes.

El hecho de que Nelson Pereira haya hecho esta película ha generado muchas críticas al cineasta. A la época, Nelson se ha justificado:

Um ano junto a eles, filmando e convivendo, e posso afirmar que se tratam, Milionário & José Rico, de um fenômeno não apenas musical, e sim, de um fenômeno social. São dois “Macunaímas”, com equipamento ideológico e fisiológico próprios e pertinentes à sua vida e missão. E não são nada alienados: se lhe chamam caipiras, respondem que caipira é o papel de quem chama; o que eles são “é uma dupla sertaneja”. Aprendemos com eles, eu e minha equipe, a nos despirmos daquele preconceito do homem da cidade grande, ao se deparar com as coisas ditas “do interior”.

Pero no todos pensaban así. Después de un recital en Río de Janeiro, el diario carioca *O Globo* ha reconocido la fama de Milionário & José Rico en un reportaje titulada “La música sertaneja quiere vencer en Río”. El reportaje decía que si la misma media de venta de Milionário & José Rico fuese alcanzada por astros como Gonzaguinha, Rita Lee, Milton Nascimento o Caetano Veloso, seguramente ellos serían tapa de las principales revistas semanales del país y tema constante en los diarios.³⁸ Eso era algo que no les pasaba a las dúos sertanejas porque para la grande parte de los periodistas de las capitales la música sertaneja era un género menor. Su público consumidor era en gran parte compuesto por personas que los grandes medios no solían valorar mucho.

De manera general, el público sertanejo era de la misma clase social de la cual los artistas eran oriundos, o sea, de clases inferiores de la sociedad. De origen agraria, eran campesinos pobres. En las ciudades, eran proletarios de las periferias de las capitales, que se levantaban temprano todos los días para trabajar en el centro de ciudades como San Pablo, que se urbanizaban de manera acelerada y generaban bolsones miserables a su alrededor. La memoria afectiva de una gran cantidad de los ciudadanos del interior y de las periferias brasileñas está íntimamente conectada a las canciones de amor de Milionário & José Rico, así como a otros artistas sertanejos. Ese era el público que iba a verlos en sus recitales, como ha definido José Rico en una entrevista al diario *O Globo*:

O Globo: Quem é esse público, que ouve e compra música sertaneja?

José Rico: Gente simples, como nós dois. Essa gente também compra disco, não é o mendigo que muito estudioso pensa. Nem sempre ele vive como sertanejo. A maioria desse povo está na cidade grande, para onde

38) “A música sertaneja quer vencer no Rio” *O Globo*, 20/04/1981, p. 19.

fugiu em busca de trabalho. Mas, por mais que fiquem na cidade grande; que envelheçam ali, criem filhos e netos, serão sempre sertanejos - jamais esquecerão o cheiro da terra, o passo do cavalo, o tempo da colheita. Essa gente tem saudade. Não aquela saudade negativa, pra baixo, como a impressão de nada ter vivido. Não! Se trata de saudade gostosa, de pessoas que tiveram que cumprir a sua sina e venceram, mesmo com o preço de não terem voltado às origens. É para esta gente que Milionário & José Rico estão aí, cantando e tocando do jeito que gostam. Graças a Deus eles compram o nosso disco. Que é música sertaneja, do homem do campo, da terra - que não quer, porque não precisa, de verdades fundamentais que não a terra e a importância do amor.³⁹

La diferencia entre el éxito de Milionário & José Rico en los años 1970 y, por ejemplo, el dúo Leandro & Leonardo en los años 1990, o Michel Teló en los años 2000, ha sido que en las décadas más recientes el éxito de estos artistas ha ultrapasado las barreras de clase regionales. Parte de las clases superiores y de las grandes capitales ha pasado a adoptar a la música sertaneja en la virada de los años 1980/90, haciendo con que este género salga del gueto regional y de clase, lo que prácticamente no ha ocurrido en los años 1970.

Aun siendo un fenómeno menor que el sertanejo de las generaciones siguientes no se puede despreciar el éxito de Milionário & José Rico. Ellos han moldado la afectividad de millares de brasileños. Y ayudaron a incorporar la influencia paraguaya y mejicana en la canción sertaneja, antropofagizando el legado extranjero.

Y ninguna de las canciones de el dúo ha tocado tanto al público sertanejo como la ranchera "Estrada da vida", de 1977, que les significó el sobrenombre de "Las gargantas de oro de Brasil":

Nesta longa estrada da vida,
vou correndo não posso parar.
Na esperança de ser campeão,
alcançando o primeiro lugar.

Mas o tempo secou minha estrada
e o cansaço me dominou,
minhas vistas se escureceram
e o final da corrida chegou.

39) "Milionário & José Rico: O cinema e a cidade descobrem a música sertaneja". O Globo, Segundo Caderno, 25/03/1981, p. 29.

Este é o exemplo da vida,
pra quem não quer compreender:
Nós devemos ser o que somos,
ter aquilo que bem merecer

Una típica ranchera, "Estrada da vida" tiene compas temario y solos de violeta, violines y trompetas, inspirada en la estética ranchera mejicana. La canción, que ya había sido grabada en 1970, no había tenido éxito algún. En 1977 ella fue regrabada y ha dado nombre al LP de aquel año, contando con el apoyo de la grabadora. Se ha convertido en el más grande éxito de Milionário & José Rico.

El apogeo del dúo también ha generado el aumento de la crítica. Junto a Leo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico se han convertido en el símbolo del Brasil de la periferia que, aunque mayoritario numéricamente, no tenía espacio el respaldo de las élites intelectualizadas. Al lado del Trio Parada Dura, que en aquel entonces empezaba la carrera y también eran adeptos a las importaciones estéticas, Milionário & José Rico han sido acusados de ser repetitivos y por la "destrucción" del género caipira. En 1985 el diario *Estado do Paraná* ha señalado que el sonido del dúo no traía innovaciones:

Difícil passar um mês em que não surjam novas duplas (eventualmente trios) rurais, ampliando a já ampla discografia rural - cujo levantamento é um desafio para os pesquisadores. Há duplas consagradas, entre as de maior popularidade, como Milionário & José Rico, que (...) estão hoje entre as de maior prestígio, com agendas carregadas de shows e fazendo seus discos venderem milhares de cópias. Chegam agora ao 15º volume e, a exemplo do que acontece, na música urbana, com um Roberto Carlos, eles também não mudam o estilo, (...) [nem] o repertório. A dupla repete o esquema de romance-separação-paixão, eventualmente com alguma pitada de ação.⁴⁰

Blanco de la crítica intelectualizada, Milionário & José Rico han sido acusados por Tárík de Souza, periodista musical del *Jornal do Brasil*, de ser meros productos de la industria cultural: "Esses atrevidos e resistentes sertanejos, em alguns casos [foram] forjados nos laboratórios das gravadoras, através de uma mistura de *mariachis* mexicanos e harpistas paraguaios. (...) É o caso da dupla Milionário & José Rico".⁴¹

40) Tonico & Tinoco: As glórias da dupla caipira e as músicas do homem rural. Texto de Aramis Millarch, *Estado do Paraná*, 24/11/1985, p. 36.

41) Tárík de Souza: *Sertanejos desembarcam no Maracanãzinho*, *Jornal do Brasil*, 12/06/1981, Caderno B, p. 1.

La incorporación de sonidos extranjeros en espacial los mejicanos, molestaba de verdad a los críticos. José Luis Ferrete, autor de un libro acerca de la música caipira, también ha atacado lo que él consideraba “importación” de género:

Milionário & José Rico levam a estratégia de misturar sons paraguaios e mexicanos a requintes de alienação total do gênero (...). O Trio Parada Dura seguiria nas mesmas águas com mais sucesso ainda, e até onde irá a influência da *rancheira* e do *marachi* ninguém sabe. Certo nos parece, em todo caso, que a velha e obstinada música caipira brasileira se submeteu a um *make-up* generalizado, mudando até mesmo de sotaque. As novas gerações de seus apreciadores preferiram-na sem o esgarçado chapéu de palha, trocando-o por um mais vistoso de feltro, e a falta de dentes na boca foi substituída por um rosto de grandes bigodes ou barbas hirsutas. Até óculos escuros tornaram os cantores mais sofisticados.⁴²

La influencia de Milionário & José Rico ha legitimado la continuación de la fusión de ritmos paraguayos y mejicanos. El éxito de artistas como Durval & Davi, João Mineiro & Marciano y sobretudo, del Trio Parada Dura, artistas estos que con frecuencia mezclaban los géneros latinos a la tradición rural, también ha sido posible por la apertura que proporcionaron Milionário & José Rico.

El Trio Parada Dura, constituido por Creone, Barrerito & Mangabinha y que ha empezado su carrera en meados de los años 1970, también ha sido muy influenciado por los sonidos importados. A tal punto que uno de sus miembros ha cambiado su nombre para de adecuar a la estética importada. En principio el nombre artístico de Élcio Neves Borges era Barreirinho. Por la influencia de las rancheras y los boleros mejicanos, le ha parecido mejor dar una “españolada” a su nombre, y así ha pasado a presentarse como Barrerito.⁴³ Los éxitos en la línea de la guarania y de la ranchera han sido rápidos. En 1975 “Castelo de Amor” ha sido el primer éxito del trío: “Num lugar longe, bem longe, lá no alto da colina,/ Onde vejo a imensidão e as belezas que fascina,/ Ali eu quero morar juntinho com minha flor/ Ali quero construir nosso castelo de amor”. Desde este entonces ha sido un éxito tras otro: “Mineiro Não Perde Trem” (1976), “Casa Da Avenida” (1977), “Homem De Pedra” (1978), “Fusão preto” (1981). En 1981 la guarania “Último Adeus” daba

42) Ferrete, *Op. Cit.*, p. 123.

43) Entrevista de Barrerito al Programa do Ratinho, sin fecha precisa: 1991/1992: <http://www.youtube.com/watch?v=fNu6ZoGWU-c>

seguimiento a las influencias extranjeras en la música sertaneja: “Não me precisa mais virar-me o rosto/ Nem tratar-me com desprezo assim/ Sei que em seu coração tem outro/ Não existe mais lugar pra mim...”. En “Telefone mudo” (1983) el destaque también era el estribillo: “Eu quero que risque meu nome da sua agenda/ Esqueça o meu telefone não me ligue mais/ Por que já estou cansado de ser o remédio/ Para curar o seu tédio/ quando seus amores não te satisfazem...”

Era exactamente esta postura de incorporación extranjera que choqueaba a los críticos. En obra del 2006 el periodista José Hamilton Ribeiro ha reproducido la crítica a la *mexicanización*: “A contaminação que mais incomoda (...) é a que vem da América do Norte. E não se está aqui falando dos Estados Unidos, mas sim do México. Pedro Bento & Zé da Estrada, Milionário & José Rico, Leo Canhoto & Robertinho [sic] foram alguns dos que adotaram o estilo *mariachi*, com sombreiros, trejeitos e gritinhos próprios da tradição mexicana. (...) A mexicanização pegou (...) fundo, comeu por dentro [la música caipira]”.⁴⁴

José Rico no se quedaba callado y contestaba a las críticas: “Acompanhamos a evolução. Quem grava música folclórica hoje não vende. Tonico & Tinoco empacaram na toada e não são capazes de tocar um bolero. Nós tocamos de tudo e nos tornamos campeões”.⁴⁵

A pesar de las críticas de José Rico a Tonico & Tinoco no se puede decir que estos hayan pasado inmunes a la influencia de los sonidos extranjeros. En la mitad de la década de 1970, Tonico & Tinoco han grabado canciones usando a harpías paraguayas en el arreglo. Ellos han sido, entonces, patrullados por los críticos que estaban en desacuerdo de la “importación” estética. El historiador musical y crítico José Ramos Tinhorão, en aquel entonces columnista de *Jornal do Brasil*, ha demostrado su disgusto con la incorporación del instrumento al LP “Tonico & Tinoco 31 anos”:

É de lamentar que a [gravadora] Continental (...) não tenha emprestado maior cuidado à produção desse disco (...). Apesar da boa ideia de fazer a capa e contracapa à base da montagem de velhas fotos da dupla, o repertório foi mal escolhido (há duas músicas com o nome do comerciante de discos Roberto Stanganelli, o que cheira a esperteza), e - o que é um desastre - o bom trabalho do violão e da viola de Tonico & Tinoco é inteiramente destruído pela presença de (pasmem!) uma harpa paraguaia. (...) Quando mais não seja, o disco ajudará a maioria [do público] a não ficar

44) Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 246.

45) “Os reis sertanejos”. *Veja*, 24/09/1986.

na condição humilhante de só conhecer *country music* dos falsos caipiras norte-americanos.⁴⁶

Conscientes de la incorporación del sonido extranjero, Milionário & José Rico militaban por esta práctica. en sus discos ellos decían algunas palabras en español. imitando a los ídolos mejicanos del bolero y sobretodo de la música ranchera, como José Alfredo Jiménez y Miguel Aceves Mejía.

No deja de ser curioso que en la música sertaneja las críticas a la incorporación del sonido extranjero sean direccionadas a países como México y Paraguay, que de hecho nunca han sido vistos como contribuyentes de la música brasileña. Las canciones de Pedro Bento & Zé da Estrada, Belmonte e Amaral y, finalmente, Milionário & José Rico y el Trio Parada Dura parecen apuntar hacia una influencia que no pasa por Europa o por los Estados Unidos, sino que por países latinoamericanos generalmente asociados a la pobreza.

México y Paraguay eran países en condiciones económicas muy similares a Brasil, quizás peor. Si los problemas económicos los ponía en un grado crítico de desarrollo poco capaz de influenciar la economía mundial, culturalmente México y Paraguay tenían un peso importante, frecuentemente subvalorado. La exportación de ritmos y géneros musicales los ponía en un patamar de formadores de un patrón cultural continental. Este mismo rol exportador de cultura es también cumplido por el mismo Brasil. El samba y la bossa nova han sido exportados mundo afuera, sirviendo de matriz para otros estilos y fusiones y siendo conocidos y reconocidos en los más diversos lugares del planeta. De la misma manera la existencia de público artistas adeptos al bolero, a las guaranias y a las rancheras en Brasil indica el grande éxito en la exportación de los géneros musicales de México y Paraguay, capaces de influenciar el país del samba, del carnaval y de la bossa nova.

El hecho de Paraguay y México no serien vistos como influentes en la cultura brasileña parece apuntar el poco apego que parte de la sociedad brasileña siente en relación a los países económicamente "poco desarrollados". La depreciación de ritmos latinos en la influencia de la música nacional denota la asociación que se hace con frecuencia entre "deficiencia económica" y "deficiencia cultural". En general hay entre las camadas medias y altas de Brasil una cierta *vergüenza* de determinados ritmos y géneros latinos. El bolero, la guarania, el rasqueado, el chámame y la ranchera son frecuentemente vistos como "bregas" "cafanas" o estéticamente "inferiores". De manera que dichos géneros son

46) *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 08/02/1974.

casi siempre excluidos de la noción hegemónica de “buen gusto” cultivada por las élites culturales urbanas de Brasil. Los escritores nacionales, los intelectuales, los historiadores y los periodistas prefieren ver al rock, al jazz y a las matrices afroamericanas influenciando a la música brasileña. Arrebatados por sus preferencias personales nunca han percibido la fuerza de matrices paraguayas y mejicanas en toda la música y, en especial, en la música sertaneja.

El éxito creciente de la música sertaneja todavía iba a traer más “disgustos” para aquellos que poco afinidad tenían con el género. En la época de la nacionalización de la música sertaneja a partir de fines de los años de 1980, el sonido mejicano y paraguayo finalmente habían llegado a los oídos más “refinados” del sudeste y sus capitales. Ha sido la primera vez que la música sertaneja ha sido escuchada en Río de Janeiro y en el Norte/Nordeste del país, por ejemplo.

En aquella época todavía había alguna influencia de los géneros paraguayos y mejicanos en la música sertaneja. La creciente nacionalización de la música sertaneja ha empezado con el más grande éxito de la carrera del dúo Chitãozinho & Xororó la canción “Fio de cabelo” (1982), una típica guarania: “Quando a gente ama/ Qualquer coisa serve para lembrar/ Um vestido velho da mulher amada/ Tem muito valor/ Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco/ Sobre a penteadeira/ Mostrando que o quarto/ Já foi o cenário de um grande amor”. Los compositores de la canción eran Darci Rossi y Marciano, este último del conocido dúo Mineiro & Marciano.

Integrantes de la nueva onda moderna de los años 1970, João Mineiro & Marciano solamente han arrancado a partir de la década de como e 1980 cuando han tenido varios éxitos “Se eu não puder te esquecer”, “A bailarina”, “Seu amor ainda é tudo” y “Ainda ontem chorei de saudade”, entre otras. Así como Chitãozinho e Xororó, ellos eran de la generación que ha comenzado en los años 1970 y se sentían muy atraídos por Leo Canhoto & Robertinho y Milionário & José Rico. Marciano escribía sobre todo los corridos, las guaranias y rancheras. El compositor también imitaba los gritos “mejicanos” presentes en las canciones de sus ídolos: “Eu adorava música mexicana, achava divertido ouvir um *mariachi* cantando, dando aqueles gritos no meio das músicas, e eu fazia isso quando cantava as minhas”.⁴⁷

El éxito vino cuándo Marciano ha encontrado a un letrista que le dio espacio a los dramas “mejicanos” de sus melodías, como ha dicho años más tarde:

47) “Entrevista: Marciano”, por André Piunti, 22/09/2010, http://universosertanejo.blog.uol.com.br/arch2010-09-19_2010-09-25.html

Eu comecei a fazer composição boa mesmo, de verdade, quando eu conheci o Darci Rossi, já em 80. Foi com ele que eu compus "Fio de cabelo". Eu achava que precisava ser mais incisivo, ter letras mais pesadas, pra me diferenciar do que tava acontecendo. Então a gente pegava histórias de vidas, de relacionamentos, de qualquer tipo, e partia pro lado triste. Foi proposital por achar que faltava isso, e acabou dando certo. Nossa principal composição foi "Fio de cabelo".⁴⁸

Juntos, Marciano y Darci Rossi han hecho una serie de canciones desde aquel entonces, convirtiéndose en un dúo exigido y grabado por diversos otros dúos. Pero al principio han tenido dificultades en grabar hasta el que sería su más grande éxito. El propio compositor no tenía mucha fe en la composición pues a todos les parecía demasiado dramática. De forma que su propio dúo ha perdido la oportunidad de grabar aquel que ha sido junto a "Entre tapas e beijos" de Leandro & Leonardo, la música sertaneja de más grande éxito de la década de 1980.⁴⁹

Al grabar la canción Chitãozinho & Xororó han hecho pequeños cambios en la melodía. "Fio de Cabelo" ha sido grabada con arreglos de Evêncio Raña Martinez, un maestro de origen española que trabajaba con varios dúos adeptos de las guaranias y las rancheras. En la portada del LP "Fio de cabelo" ha ganado la acuña de guarania.

Las influencias latinas siguieron adelante y eran comunes también entre los grandes nombres del sertanejo de la década de 1990. En el primer LP del dúo Zezé Di Camargo & Luciano lanzado en 1991 los hermanos de Goiás grabaron la canción "Eu te amo" (Roberto Carlos). Se trataba de la regrabación de "And I love her" de Los Beatles en la forma de bolero. En el mismo disco había también la guarania "Águas Pasadas", cantada junto a la cantante Fafá de Belém.

A pesar de que los lentos hayan superado a las canciones de influencia latina en los años 1990, los boleros, las guaranias y los rasqueados no desaparecieron. Un bolero grabado en 1994 por el dúo Zezé Di Camargo & Luciano ha tenido mucho éxito. Se trataba de la canción "Você vai ver" de Carlos Colla y Elias Muniz:

Você pode provar
Milhões de beijos
Mas sei que você vai lembrar de mim
Pois sempre que um outro te tocar

48) Ídem.

49) Ídem.

Na hora você pode se entregar
Mas não vai me esquecer
Nem mesmo assim...

Eu vou ficar
Guardado no seu coração
Na noite fria solidão
Saudade vai chamar meu nome

El letrista Carlos Colla ha sido entrevistado para mi tesis de doctorado acerca de su trayectoria en la música sertaneja. En la entrevista le he preguntado acerca la recurrente y exagerada temática romántica de su obra. Como respuesta Colla, que es el compositor más grabado por Roberto Carlos después del propio,⁵⁰ ha teorizado acerca de la aceptación del lenguaje romántico en Brasil. Su mirada es de cómo una tradición en la música popular brasileña que nos acercaría a la música latina:

O brasileiro é mexicano, né? Mas a gente dificilmente reconhece isso. A cidade não é mexicana, mas a alma brasileira é mexicana. Quando eu canto as músicas de corno o pessoal ama. Por que ninguém é sofisticado na hora do amor. Se você namorar uma mulher sofisticada vai enjoar. (...) Ela não é autêntica... A alta sociedade é sofrida e castrada porque convivem entre si não por grandes amores, mas por grandes interesses. (...) Esta polidez afasta as pessoas. Gente que pensa com a própria cabeça não é sofisticada, ela é autêntica, e gosta de música mais autêntica. (...) Atingir um coração sofisticado é impossível, pois o sofisticado só pensa nele mesmo e no medo que ele tem das pessoas.

Entretanto, no todos aceptaban los aderezos mejicanos melodramáticos en la identidad brasileña. El periodista Nelson Motta ha sido uno de los que le ha molestado la influencia extranjera del *sertão* en los años 1990. Entonces, él ha escrito una larga columna en el diario *O Globo* en la cuál ha sido duro:

[La música sertaneja es el] ambiente musical jeca-romântico (...) vigente, depressivo, dedicado a histórias dor-de-corno e a romances mal resueltos em meladas guarânicas e baladas sorumbáticas, destilando melancolia e sentimentalismo pra baixo, pra dentro, para trás. Como se a essas alturas de sua história de glórias a música brasileira precisasse sofrer influências

50) Araújo, Paulo Cesar. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2007.

da música paraguaia e mexicana. É como se aprendêssemos a jogar futebol com os norte-americanos.⁵¹

Nelson Motta es uno de los críticos más importantes de la música brasileña.⁵² Como se nota, para Motta no habría nada que aprender con América Latina en cuestión de estética. Ahí está un ejemplo de crítico musical que contribuye exactamente para lo que tanto se critica en Brasil, o sea, la idea de que “le damos la espalda para América Latina”.

Quién siempre estuvo de frente, mirando, admirando y dialogando con la América Latina ha sido la música sertaneja. La trayectoria de modernización de la música sertaneja cuenta otra historia acerca de las incorporaciones estéticas que no la celebrada por las élites culturales. La escrita musical brasileña casi siempre ha aceptado al jazz estadounidense como integrado a la Bossa Nova y el rock al tropicalismo y los han visto como símbolo de la “buena importación” musical. Ambos géneros, el rock y el jazz, son de origen estadounidense. Ambos son vistos como una contribución de la música negra de aquel país. México y Paraguay son países de mayoría indígenas y en el caso de guarania, el género apunta exactamente a esta cuestión. Es exactamente por eso que la música sertaneja apunta a otra antropofagización cultural, otra jerarquía de valores que no la hegemonícamente aceptada como legítima por las élites culturales, sobre todo en los años 1970.

Así, la trayectoria de la música sertaneja trasparece otra historia, otras raíces, otras matrices, otras influencias, otras fusiones así como otros resultados. Los sertanejos modernos de la década de 1970 se

51) “A vingadora dos ‘anos de lama”” Columna de Nelson Motta, *O Globo*, Segundo Caderno, 13/11/1992, p. 6. Lo curioso es que en los años 1990 no había tantas influencias de los géneros paraguayos y mejicanos pero sin del rock, pop, lento y country estadounidenses. De todas formas es intrigante que Nelson Motta se ponga contrario la importación estética. Justo é, quién siempre ha alabado la bossa nova y la influencia del jazz en los años 1950, ha adorado el rock en los años 1960 y a la incorporación tropicalista, ha adoptado la *disco music* en los años 1970 y ha compuesto junto a sus astros del Rock nacional de los años 1980.

52) El compositor influenciado por la Bossa Nova ha participado de la MPB desde su inicio en 1965 y ha sido apoyador del movimiento del tropicalismo (1967). Ha sido Motta quién ha nombrado el movimiento por la primera vez en su columna del diario. El periodista y agitador cultural ha visto con buenos ojos el reciclaje de la propuesta “antropofágica” de los baianos tropicalistas Caetano Veloso y Gilberto Gil que incorporaban el rock y a las guitarras eléctricas a la música brasileña. Una vez incorporado el ideal de la antropofagia, Nelson Motta ha participado del rock brasileño de los años 1980 cuándo ha producido recitales de artistas de aquella generación y ha compuesto canciones con el roquero Lulu Santos. Pero habían límites para su antropofagia. Motta no veía ningún valor en la “antropofagia” que los sertanejos hacían en relación a las canciones latinoamericanas.

aproximaron de importaciones tanto de los Estados Unidos (rock) como de México (ranchera y bolero) y de Paraguay (guarania). Sin distinción de orígenes, han mezclado todo en un calderón y han puesto en pie de igualdad géneros importados de países ricos y pobres.

Este texto podría parar aquí. Ya estaría comprobado para los lectores que la música sertaneja ha sido influenciada por la música paraguaya y la mejicana. Pero en los años 1990 una nueva generación de artistas sertanejos ha conseguido algo improbable. Antes de "Ai se eu te pego" ser un éxito mundial, la música sertaneja ha conseguido exportar algunos de sus éxitos en los años 1990.⁵³ Los sertanejos han logrado hacerse escuchar en los países desde adonde han venido sus influencias.

Éxito internacional

Artistas como Leandro & Leonardo, importante dúo de los años 90, han logrado que el éxito "Paz na Cama" haya sido grabado en más de 20 países. Hay en Brasil al menos 26 regrabaciones además de 3 en Portugal. Hay también dos versiones en español: "Paz en la cama" (con 16 regrabaciones) y "Paz en este amor" (con 50 regrabaciones). El éxito de la canción ha garantizado una vida estable al compositor Edson Mello, quién ha dicho en una entrevista: "Eu continuo compondo e minhas músicas são gravadas, o sucesso é que não tem vindo. Hoje eu me preocupo mais em cuidar de 'Paz na cama'... Essa música é uma vaca leiteira. Toda vez que eu mando uma música para uma dupla eles pedem e regravam 'Paz na cama'. Conseguir sucesso é mais difícil que acertar na loteria. Eu ganho mais dinheiro com 'Paz na cama' hoje do que na época".⁵⁴ Según el compositor, en 2010 él ha pagado en los EUA alrededor de 9 mil dólares de impuesto, lo que permite tener una idea de la suerte grande que es tener una canción tocada mundialmente.

Para la grande industria estadounidense y mejicana la canción se escuchaba con condimentos del interior de México. Se completaba así un ciclo de la música sertaneja, que se ha convertido de importadora de valores paraguayos y mejicanos entre las décadas de 1950 a 1970 a exportadora de reformulación de este género en la década de 1990.

La primera versión bastante conocida de "Paz en este amor" ha sido la de la cantora mejicana Ana Gabriel, lanzada en 1997 en el disco *Con*

53) No ha sido sólo "Ai se eu te pego" que ha logrado repercusión internacional. Canciones como "Eu quero tchu, eu quero tcha", de João Lucas & Marcelo, y "Chora me liga", de João Bosco & Vinícius también han sido tocadas afuera del país. Durante el período en que he vivido en Buenos Aires para mi post doctorado en la UBA he escuchado por las calles dichas canciones tocadas sea en su versión original o en ritmo de cumbia.

54) Entrevista con Edson Mello, Maricá, 15/09/2010.

un mismo corazón. La versión de Ana Gabriel ha sido grabada en el estilo ranchera. La cantante se vinculaba a la tradición norteño de dicho país, romántica, melodramático y regional.⁵⁵ Grabada con mariachis, tololoches, cipolinos y guitarras, la lectura de Ana Gabriel ha sido al sesgo de la tradición mejicana. Respaldado por el público mejicano, el CD *Con un mismo corazón* ha estado por 35 semanas en el listado de la Billboard y alcanzando el primer lugar con el álbum "regional mejicano".⁵⁶

El éxito de "Paz en este amor" no ha parado ahí. Diez años después, en 2007, la versión ha sido regrabada por el cantor Fidel Rueda. El éxito de la canción ha garantizado que ella se mantuviera 43 semanas en el listado de Billboard y haya alcanzado el cuarto lugar en la lista de canciones regionales mejicanas más tocadas.⁵⁷ En 2008 la música ha concurrido al premio de American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) como canción "regional" mejicana.⁵⁸ La versión de Fidel Rueda es una traducción de la canción de "Paz na cama" grabada con tubas, acordeón, trompa, caja y sousafone.

La composición de Edson Mello ha logrado concretizar algo raro en la música brasileña: se apropiarse de un género "importado", rehacerlo y enviarlo de vuelta a sus países de origen, conquistando así éxito y legitimidad local. Antes de la música sertaneja la bossa nova también había logrado hazaña al importar el jazz y hacer una relectura que ha complacido hasta a los oídos estadounidenses.

Para más allá de la exportación de versiones en español, los propios artistas sertanejos han construido carrera en el exterior. Chitãozinho & Xororó han grabado como José y Durval para el mercado latino. Leandro & Leonardo y Zezé Di Camargo & Luciano también han hecho versiones y han grabado discos en español.

El éxito puntual del sertanejo de los años 1990 no permite comprender en su totalidad el éxito de "Ai se eu te pego". Pero permite ver parcialmente como Brasil se está posicionando en el mundo frente dos nuevos hibridismos globales. Incorporando y adaptando géneros exte-

55) CD *Con um mesmo coração*, Sony Music, 1997. A capa veiculada na foto é do CD *La reina canta a México*, BMG, 2006, editado nos EUA.

56) Ver: <http://www.billboard.com/charts/latin-albums#/album/ana-gabriel/con-un-mismo-corazon/266448>

57) Ver: <http://www.billboard.com/charts/regional-mexican-songs#/song/fidel-rueda/paz-en-este-amor/8656593>

58) El CD de Fidel Rueda ha sido lanzado en marzo de 2007. Aunque no haya ganado el premio de "mejor canción regional mejicana" el hecho de que la versión "Paz en este amor" de Fidel Rueda haya sido indicada demuestra que ella no ha sido escuchada como canción sertaneja por los mejicanos mas sí como "regional".

riores los sertanejos llevan adelante, aunque al margen y más allá de lo que les gustarían los intelectuales de la academia brasileña, el proyecto de antropofagización e incorporación de valores extranjeros para la gestación de valores autóctonos, tan comunes en esta sociedad.

Fuentes consultadas

1. Veja on line, 07/05/2013: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/google-lanca-mapa-de-videos-mais-visualizados-no-youtube>.
2. Souza, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo, Editora 34, 2003.
3. Napolitano, Marcos. *MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira*. In: *Anos 70: trajetórias*. Iluminuras. Itau Cultural. São Paulo. 2005, pp. 125-129.
4. Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record. 2004.
5. Mello, Zuzana Homem de. *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
6. Lamarão, Luisa. *As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado. Depto. de História. UFF. 2008.
7. Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 319-320.
8. Sant'Anna, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR. 2000, p. 358-9.
9. "A música sertaneja quer vencer no Rio" *O Globo*, 20/04/1981, p. 19.
10. "Milionário & José Rico: O cinema e a cidade descobrem a música sertaneja". *O Globo*, Segundo Caderno, 25/03/1981, p. 29.
11. Tónico & Tinoco: *As glórias da dupla caipira e as músicas do homem rural*. Texto de Aramis Millarch, Estado do Paraná, 24/11/1985, p. 36.
12. Tárík de Souza: *Sertanejos desembarcam no Maracanãzinho*, *Jornal do Brasil*, 12/06/1981, Caderno B, p. 1.
13. Entrevista de Barrerito al Programa do Ratinho, sin fecha precisa: 1991/1992: <http://www.youtube.com/watch?v=fNu6ZoGWU-c>
14. "Os reis sertanejos". *Veja*, 24/09/1986.
15. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 08/02/1974.
16. "Entrevista: Marciano", por André Piunti, 22/09/2010, http://universosertanejo.blog.uol.com.br/arch2010-09-19_2010-09-25.html

17. Araújo, Paulo Cesar. Roberto Carlos em detalhes. São Paulo: Planeta, 2007.
18. Entrevista con Edson Mello, Maricá, 15/09/2010.
19. CD Con um mesmo corazón, Sony Music, 1997. A capa veiculada na foto é do CD La reina canta a México, BMG, 2006, editado nos EUA.
20. <http://www.billboard.com/charts/latin-albums#/album/ana-gabriel/con-un-mismo-corazon/266448>
21. <http://www.billboard.com/charts/regional-mexican-songs#/song/fidel-rueda/paz-en-este-amor/8656593>

II.4. O “inimigo” que vem do México?

Presença e representações do bolero no Brasil da década de 1950

Adelcio Camilo Machado

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar

Lendo revistas e ouvindo músicas

Revista do Rádio, edição semanal datada de 22 de agosto de 1950. Na capa, impressa em cores, encontra-se estampado o rosto da cantora brasileira Araci de Almeida. Ao se abrir a revista, o verso da capa traz um anúncio da Camisaria Progresso, em tons azulados. A publicidade destaca os produtos vendidos pela empresa, enfatizando aqueles que poderiam proteger os clientes do clima do inverno: “NÃO SINTA FRIO! Compre cobertores, sweaters, cardigans, manteaux e muitos outros agasalhos, por preços reduzidíssimos”.

Na página seguinte, já em tons de cinza, há uma coluna estreita, situada à esquerda, que traz informações gerais sobre a publicação, tais como o nome de seu editor, dados gerais da edição, referências sobre a editora, custos da assinatura e relação de distribuidores. Logo abaixo, foi redigido um breve comentário sobre a cantora que figurava na capa do periódico: “Araci de Almeida é a legítima expressão do samba. Venceu no rádio pela sua personalidade. Sua maneira de cantar a nossa música popular é inigualável”. Por fim, completando essa página, há uma coluna que ocupa cerca de dois terços da página, intitulada “Rádio em Revista”, que traz pequenas notas sobre acontecimentos do cenário radiofônico brasileiro, assinada pelo editor da revista, Anselmo Domingos. Logo na primeira nota, lê-se:

Gregório Barrios já tomou por hábito homenagear os cronistas de rádio quando vem ao Rio. Desta, como da outra vez, o almoço foi no “Night and Day”, decorrendo sob a melhor cordialidade, selada ao fim com alguns números que Gregório cantou na intimidade para seus convivas. Nossa sorte é que Gregório Barrios é inegavelmente um grande cantor. Do contrário, ficaríamos numa sinuca: pegar o almoço e não poder elogiar o artista. No

caso porém, a satisfação é dupla, o que vem a ser um duplo consolo, porque se almoça muito bem e convive-se com um cantor de verdade.¹

A observação da capa, de seu verso e da primeira página dessa edição da *Revista do Rádio* pode fornecer alguns indícios sobre o cenário da música popular brasileira na passagem da década de 1940 para a de 1950. Em uma primeira dimensão, evidencia-se o aspecto mercadológico da música popular. A seção colorida da revista, composta pela capa e seu verso, expressa a integração de três setores: o radiofônico, representado por Araci de Almeida; o de vestuário, com a Camisaria Progresso; e o editorial, com a própria *Revista do Rádio*. A relação mercadológica, tendo como ponto de partida a esfera musical, fica estabelecida: o rosto da intérprete aparece como um chamariz para que a compra da revista; esta, por sua vez, estimula a compra de roupas para o inverno.

Convém lembrar que a exploração do potencial mercadológico de cantores e cantoras não se dava somente no setor editorial. Ao menos desde o decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas em 1932, que autorizou as emissoras a veicular publicidade para formar suas receitas, a esfera da radiofonia se configura como um empreendimento comercial. Durante os anos 1940 e 1950, seu funcionamento consistia basicamente em contratar cantores e cantoras, instrumentistas, arranjadores, compositores e compositoras, radioatores e radioatrizes, locutores e locutoras, produtores etc., visando atrair a audiência do público. Os níveis de audiência das emissoras, por sua vez, configuravam-se como um fator importantíssimo para se negociar a venda do espaço publicitário junto às empresas interessadas em anunciar seus produtos ou serviços através das ondas radiofônicas².

Porém, quando se nota a existência de uma publicação dedicada especialmente a cobrir assuntos do cenário radiofônico, nota-se que o rádio também alimentava o mercado editorial. Com o crescimento do setor radiofônico dos anos 1940 e 1950, a música popular e os profissionais ligados ao rádio foram progressivamente ampliando sua inserção no setor editorial. Primeiramente isso se dava, em continuidade com o que já se fazia em períodos anteriores, através de colunas específicas dentro de jornais ou revistas de assuntos gerais, como o *Jornal do Brasil* ou o *Última hora*. Complementarmente, o cenário radiofônico passou a ser tratado com mais detalhes em publicações mais voltadas para

1) Anselmo Domingos. "Rádio em revista". *Revista do Rádio* 50 (Agosto 22, 1950): 3.

2) Maria Elvira Bonavita Federico. *História da comunicação* (Petrópolis: Vozes, 1982).

o mundo das artes e do entretenimento, como a revista *Carioca*. Por último, durante as décadas de 1940 e 1950, surgiram revistas dedicadas exclusivamente ao rádio e à música popular, dentre as quais se destacam a *Revista do Rádio*³ e a *Revista da Música Popular*⁴.

Outro aspecto sugerido pelas páginas iniciais da edição de 22 de agosto de 1950 da *Revista do Rádio* é um certo cosmopolitismo do mercado fonográfico. O comentário sobre a cantora estampada na capa, Araci de Almeida, destaca seu vínculo com o samba, que já se configurava naquele período como um dos emblemas representativos da identidade nacional brasileira – possivelmente daí venha o adjetivo “legítima” para caracterizar a intérprete⁵. Por sua vez, a breve nota de Anselmo Domingos colocava em destaque o cantor Gregório Barrios, nascido na Espanha e radicado na Argentina, especializado no repertório de boleros. A nota informava ainda que Barrios estava se apresentando no Rio de Janeiro e que havia oferecido um almoço aos cronistas do rádio num estabelecimento batizado de “Night and Day”, que é também o título de uma canção de autoria do compositor estadunidense Cole Porter. Em outras palavras, o periódico aponta para a existência de um mercado fonográfico em que circulavam o repertório nacional, aqui representado por Araci de Almeida e pelo samba, e o internacional, simbolizado por Gregório Barrios e por “Night and Day”.

-
- 3) A *Revista do Rádio* teve seu primeiro exemplar lançado em fevereiro de 1948 e tinha Anselmo Domingos como editor e Borelli Filho como chefe de redação. A princípio, sua periodicidade era mensal, mas se tornou semanal a partir de sua edição de número 25, publicada em 4 de março de 1950. Em linhas gerais, o foco da revista era voltado para a vida privada dos artistas do mundo do rádio, apresentando informações sobre sua trajetória, seu cotidiano, as tensões e polêmicas de sua vida pessoal ou artística. Além disso, a *Revista do Rádio* trazia muitas fotos dos artistas, impressas em tons de cinza no corpo do periódico e coloridas nas capas. Para mais informações sobre esse periódico, ver: Rodrigo Faour. *Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados*. (Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002).
 - 4) A *Revista da Música Popular* foi um periódico que circulou de setembro de 1954 a setembro de 1956, produzindo um total de quatorze edições, lançadas em geral com periodicidade mensal, mas com algumas chegando às bancas a cada dois ou três meses. Seus editores eram os jornalistas Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, que tinham o principal intuito de trazer discussões e reflexões sobre o repertório da música popular. As quatorze edições desse periódico foram reunidas e publicadas pela Funarte. Ver: *Coleção Revista da Música Popular* (Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006).
 - 5) Existe uma vasta bibliografia que discute as relações entre o samba e a identidade nacional. Dentre elas, convém destacar: Marcos Napolitano. “Aquarela do Brasil”. In: Arthur Nestrovski (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções* (São Paulo: Publifolha, 2007).

Título	Composição	Interpretação	Classificação
Baião no Braz	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Isaurinha Garcia	Baião
Zabumba	Bob Nelson	4 Ases e 1 Coringa	Baião
Malandro em Paris	Denis Brean / Blota Jr.	Linda Batista	Samba
Subúrbio	Roberto Faissal	Roberto Paiva	Samba
Aquarela mineira	Ary Barroso	Francisco Alves	Samba
Separação	Roberto Martins / Ari Monteiro	Gilberto Milfont	Samba
Bacharel no samba	Rubens Soares / René Bittencourt	Risadinha	Samba
13 de ouro	Herivelto Martins / Marino Pinto	Anjos do Inferno	Samba
La mucura	Antonio Fuentes / Haroldo Barbosa	Dircinha Batista	Mambo
Indecisão	Ailce Chaves / Paulo Marques	Ciro Monteiro	Samba

Tabela 1: indicações de disco, por Abelardo Chacrinha Barbosa

Fonte: Barbosa, Abelardo Chacrinha. "Chacrinha musical". *Revista do Rádio*, no. 50 (1950).

Ainda nessa mesma edição da revista, encontram-se outros indícios da presença do repertório internacional no mercado fonográfico brasileiro e no imaginário dos ouvintes. Exemplo disso é a seção "Música americana", assinada por Donald Columbo, que ocupa uma página inteira do periódico. Nela havia curiosidades sobre Frank Sinatra, Perri Como, Doris Day e Freddy Martin; além disso, havia duas perguntas para o leitor, indagando respectivamente qual era o instrumento tocado por Charlie Parker e quem era o autor da canção "Night and Day"; por fim, a seção trazia ainda a letra da canção "Laura", referenciada como "um dos sucessos de Dick Haymes"⁶. A existência de uma coluna como essa aponta para um tipo de ouvinte - e de leitor - que deseja estar informado sobre os artistas estadunidenses.

Algumas páginas à frente, chega-se à coluna "Chacrinha musical", assinada pelo radialista Abelardo Chacrinha Barbosa, a qual se dedicava especificamente a comentar e trazer informações sobre o mercado de discos⁷. No canto superior direito dessa seção, sob o título de "Recomendamos para a sua discoteca", o colunista apresenta dez músicas como sugestão para seus leitores. Nela, em meio duas indicações classificadas como *baião* e outras sete rotuladas como *samba*, aparece o mambo "La mucura", composto por Antonio Fuentes e que ganhou versão em português de Haroldo Barbosa e interpretação de Dircinha Batista (ver Tabela 1).

Além disso, a coluna em questão trazia ainda os dez discos mais vendidos durante a semana. De acordo com informações apresentadas pelo próprio periódico, essa listagem era elaborada a partir de dois critérios: informações disponibilizadas pelas gravadoras e casas de discos

6) Donald Columbo. "Música americana". *Revista do Rádio*, 50 (Agosto 22, 1950): 11.

7) Abelardo Chacrinha Barbosa. "Chacrinha musical". *Revista do Rádio*, 50 (Agosto 22, 1950): 35.

Título	Composição	Interpretação	Classificação
Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba
Você não me beija	Peterpan / Ari Monteiro	Carlos Galhardo	Samba
A dança da moda	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Luiz Gonzaga	Baião
Caminho certo	Herivelto Martins / David Nasser	Trio de Ouro	Samba
Mulheres de ninguém	Cícero Nunes / Nóbrega de Macedo	Nelson Gonçalves	Samba
Maria Rosa	A. Nássara	Francisco Alves	Samba
Ciganos do Brasil	Carlos Brandão	Muraro	Choro
Bico doce	Haroldo Barbosa	Emilinha Borba	Guaracha
Separação	Roberto Martins / Ari Monteiro	Gilberto Mifont	Samba
Que será	Marino Pinto / Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Bolero

Tabela 2: discos mais vendidos na semana de 22 de agosto de 1950

Fonte: Barbosa, Abelardo Chacrinha. "Chacrinha musical". *Revista do Rádio*, no. 50 (1950).

do Rio de Janeiro, que informavam quais foram os seus discos mais vendidos, e os pedidos dos ouvintes no programa "Cassino do Chacrinha". Na listagem dessa edição, nota-se novamente um predomínio de segmentos fonográficos de procedência nacional, como o samba, com seis ocorrências, seguido pelo baião e pelo choro, ambos com uma ocorrência. Porém, o repertório internacional também aparecia com a guaracha "Bico doce", interpretada por Emilinha Borba, e com o bolero "Que será", gravado por Dalva de Oliveira (ver Tabela 2).

Esses indícios apontam para uma convivência aparentemente harmoniosa entre o repertório nacional e o estrangeiro. Os elogios do editor da *Revista do Rádio* ao cantor Gregório Barrios indicam ainda certos setores da sociedade brasileira realmente apreciavam e valorizavam intérpretes da música internacional. Porém, para outros agentes do período, a presença do repertório estrangeiro no país não era avaliada de forma tão positiva...

Tensões entre repertório nacional e internacional

Ao se observar a crítica musical da década de 1950, nota-se que uma parcela significativa dos críticos estabeleceu uma *antítese* entre a música nacional e a estrangeira. Havia uma sensação relativamente compartilhada de que a música popular havia se *descharacterizado* em relação àquela da década de 1930. Nessa análise, o principal motivo dessa deturpação era

a invasão do repertório estrangeiro, que não só dividia o mercado com a música brasileira, mas também modificava suas características.

A predominância da música estrangeira sobre a brasileira foi apontada, com teor de *amargura*, por Marques Rabelo na coluna "Lira Popular" do número 1 da revista *Paratodos*, lançada em junho de 1956:

Consultem-se, por exemplo, as listas das gravações mais vendidas nos balcões das lojas de discos e verifica-se amargamente que a produção nacional rasteja nos últimos lugares e que os legítimos valores não têm vez. Que são as rumbas, os boleros, os tangos, os mambos, os maus foxes que dominam o público comprador.⁸

O cantor e compositor Dorival Caymmi também pautou essas questões em uma coluna que assinava no jornal *Flan*. No início de uma matéria publicada em abril de 1953, Caymmi relembra com nostalgia os anos de 1938 a 1940, dizendo que "bom era aquele tempo". Depois, em tom irônico, o cancionista redige uma conversa fictícia que supostamente aconteceria com um jovem compositor, que se mostra devotado a diversos segmentos do repertório internacional, como rumbas, boleros, beguine, guarânias e guarachas, mas não ao samba. A ironia se torna mais evidente diante do título da matéria: "...E o samba?..."

O compositor novo é uma figura que está sempre em todas as estações de rádio, todos os teatros de revista e peruando as "boites".

Converse com ele.

- Como é que vai a música?

- Vai bem. Estou com várias músicas gravadas. Tenho um samba-rumba com a Emilinha, um bolero com o Nelson, um beguine com Lúcio Alves, uma guarânia com Nora Ney, algumas guarachas com o Ruy Rei, fora umas versões.⁹

Além da vendagem de discos estrangeiros e da adoção desse repertório por músicos brasileiros, as preocupações dos críticos se voltavam também às transformações que se operavam na música brasileira diante da marcante presença da produção internacional. Isso é apontado na primeira edição da *Revista da Música Popular*, que trazia o anúncio do futuro lançamento de uma *Antologia da Música Brasileira* em LP

8) Saraiva, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (mestrado). (Rio de Janeiro, 2007), 49.

9) Dorival Caymmi. "...E o samba?...". *Flan*, 2 (Abril 15-25, 1953): caderno 2, p. 4.

organizada pelo musicólogo Mozart Araujo e pelos críticos Lúcio Rangel e José Sanz. Esse texto evidenciava a sensação de que a música popular brasileira estava sendo “ameaçada” pelas “modas” estrangeiras, devidamente identificadas como sendo o bolero, a rumba e a música popular estadunidense, especialmente o *be-bop*.

Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo¹⁰, através do “be-bop”¹¹.

Outro colaborador da revista que argumentava nessa mesma linha de raciocínio era o jornalista Cruz Cordeiro. Em seu texto “Folcmúsica e Música Popular Brasileira”, publicado na sétima edição da *Revista da Música Popular*, de maio e junho de 1955, o autor afirmava que o samba havia entrado “em decadência, atualmente sendo mais bolero, blue, tango, qualquer outra coisa, menos samba brasileiro”¹². Como se vê nesse discurso, o samba aparecia intimamente associado à ideia de *brasilidade*, o que se evidencia na expressão “samba brasileiro”, mas estava se descaracterizando pelas “modas” estrangeiras.

O poeta, diplomata e compositor Vinicius de Moraes também não deixou de se posicionar sobre a música internacional. Em uma crônica publicada em 24 de maio de 1953, o poeta já sinalizava para a presença do repertório estrangeiro no país, mas a entendia como algo que não

10) É certo que o be-bop não pode, em termos técnicos, ser caracterizado como atonal. Como se sabe, o atonalismo é uma das tendências da música de concerto europeia do início do século XX que buscava alternativas ao sistema tonal, majoritariamente percebido como “desgastado” ou “enfraquecido” pelas práticas dos músicos do Romantismo, que inseriram um alto cromatismo e modulações até então pouco convencionais em suas composições. Ao atonalismo em específico costumam ser associados os compositores da chamada “segunda escola de Viena”, a saber, Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935). Desse modo, a palavra “atonalismo” é aqui empregada apenas como um adjetivo pejorativo, para desqualificar o be-bop. Embora esse estilo do jazz seja caracterizado, dentre outros aspectos, por uma considerável expansão das harmonias, apoiando-se nas extensões dos acordes, não há uma recusa ao sistema tonal tal qual ocorre na produção dita atonal.

11) *Coleção Revista da Música Popular* (Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006), 49.

12) *Ibid.*, 344, 376.

traria grandes consequências: "Enfim, não há de ser nada. É bop de um lado, tango de outro, Frank Sinatra no meio e a música popular brasileira vai levando"¹³. Porém, alguns meses depois, em 16 de agosto do mesmo ano, Moraes já se preocupava com uma "estrangeirização hoje reinante"¹⁴ na música popular brasileira. Sua crítica se dirigia particularmente àqueles que incorporavam elementos do bolero, do tango e do fado em seus sambas, os quais foram chamados por ele, com uma pitada de ironia, de *samboleristas*, *santanguistas* e *sanfadistas*. Tais músicos, em sua opinião, eram responsáveis pela "descaracterização crescente desse grande patrimônio do Rio e do Brasil, desse ritmo que viajou continentes e se instalou em quase todas as capitais do mundo e cuja vitalidade carioca é preciso defender custe o que custar"¹⁵.

Até mesmo a *Revista do Rádio*, que costumava se voltar mais para a vida privada dos músicos e menos para debates em torno do repertório, não deixou de exaltar iniciativas que valorizavam a música brasileira, trazendo ainda uma crítica à estrangeirização. Isso pode ser observado, por exemplo, em uma matéria que divulgava o programa "Galeria Musical Sanbra", produzido e apresentado por Paulo Roberto, que visava mostrar ao público "o quanto é rico e majestoso o nosso cancionário popular"¹⁶. De acordo com o texto publicado, esse programa surgia num momento oportuno, pois vivia-se um período "em que mais a música brasileira precisa de estímulos" pelo fato de que "as versões de tangos, boleros, foxes e outros ritmos estrangeiros infestam o nosso mercado"¹⁷. Na matéria argumentava-se ainda que, ao invés de privilegiar o repertório internacional, seria importante que outros programas de rádio, seguindo o exemplo de Paulo Roberto, orientassem os ouvintes a "selecionar o que há de bom e de grandemente aproveitável em sambas, marchas e baiões"¹⁸.

No conjunto desse repertório internacional, o bolero foi aquele segmento fonográfico que recebeu mais críticas. Na sequência, serão elencadas as canções que foram classificadas como bolero e que aparecem nas paradas de sucesso elaboradas pela *Revista do Rádio*.

13) Vinicius de Moraes. *Samba falado: crônicas musicais*. (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008), 41.

14) *Ibid.*, 53.

15) *Ibid.*, 53-54.

16) Paulo Roberto. "Lutando pela música brasileira". *Revista do Rádio*, 404 (Junho 8, 1957): 55.

17) *Ibid.*, 54.

18) *Ibid.*, 54.

Presença do bolero no Brasil dos anos de 1950

Até a década de 1950, os institutos de pesquisa de opinião pública ainda não haviam se dedicado a mapear as preferências musicais dos ouvintes brasileiros. As pesquisas ligadas ao cenário radiofônico buscavam, em geral, coletar dados referentes à audiência das emissoras de rádio, servindo principalmente para orientar os investimentos publicitários¹⁹. Nesse contexto, alguns periódicos buscaram formas de sondar as preferências musicais de seus leitores e dos ouvintes de maneira geral. Esse foi o caso, dentre outras, da *Revista do Rádio*. A partir de sua edição número 15, de maio de 1949, o periódico passou a apresentar uma listagem contendo as músicas mais vendidas. A partir desse número até o de março de 1950, tem-se a impressão de que essa pesquisa era feita mediante informações obtidas junto às gravadoras. Desse modo, as listagens informavam as duas ou três músicas mais vendidas de cada gravadora. A partir de abril de 1950, a pesquisa passou a ser feita mediante consulta às lojas de disco. Com base nesses dados²⁰, será discutido de que maneira o bolero aparecia entre as canções mais vendidas durante a década de 1950.

Nessas listagens da *Revista do Rádio*, os intérpretes e as canções ligados ao bolero apareceram num total de 276 vezes. Classificando-as de acordo com a nacionalidade de seus intérpretes, nota-se uma predominância de cantores e cantoras brasileiros, cujos nomes apareceram 188 vezes, em relação aos estrangeiros, com 88 inserções. O repertório de boleros gravados por brasileiros era formado tanto por canções originais, de autoria de compositores nacionais, quanto por versões em português de canções internacionais. Para usar a expressão da musicóloga Heloísa Valente²¹, que se apoiou no conceito do medievalista Paul Zumthor, verifica-se nesse contexto o *nomadismo* do bolero, uma vez

19) Esse tipo de pesquisa foi feito pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), fundado em 1942 na cidade de São Paulo. Parte de seu acervo está disponível para consulta no Arquivo Edgar Leuenroth da UNICAMP e pode ser acessado pelo endereço eletrônico: http://www.ael.ifch.unicamp.br/site_ael/

20) Durante meu doutorado, fiz um levantamento das canções apontadas pela *Revista do Rádio* como as mais vendidas. Como se tratava de uma revista que, logo em seu segundo ano de circulação, produzia números semanais, optei por coletar os dados de apenas uma edição de cada mês. A relação completa desses dados pode ser conferida nos anexos da tese. Cf.: Adalcio Camilo Machado. *O "lado B" da linha evolutiva: Nelson Gonçalves e a "má" música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Música), (Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2016).

21) Heloísa de Araújo Duarte Valente. "The blurred soft beat of smouldering hearts: the nomadic bolero". *Lied und populäre Kultur*, 53, 2008, <http://www.jstor.org/stable/20685602>

que esse repertório transcende as fronteiras nacionais e é apropriado por músicos brasileiros.

O intérprete nacional que mais vezes foi citado nessas pesquisas foi Anísio Silva, com 16 aparições. Convém destacar que esse posto de cantor brasileiro com maior número de boleros nas paradas de sucesso foi conquistado em apenas três anos, já que a primeira menção a Anísio Silva se deu em setembro de 1957 com a canção "Sonhando contigo", de sua própria autoria em parceria com Fausto Guimarães. A se julgar pelas listagens da *Revista do Rádio*, em seu repertório os boleros eram predominantes, embora também se dedicasse a outros segmentos do mercado fonográfico, em geral ligados à música proveniente dos países da América espanhola, como são os casos do beguine "Tudo foi ilusão" (Laert Santos / Arcilino Tavares), do tango "Não digo o nome" (Jair Amorim) e da guarânia "Quero beijar-te as mãos" (Arsênio de Carvalho / Lourival Faissal).

O bolero "Sonhando contigo" manteve-se nas paradas de sucesso por três meses consecutivos, de setembro a novembro de 1957. Sua letra aborda a tristeza do eu-lírico ao chegar ao final de mais um dia e estar sem o seu amado. Chama a atenção o fato de que, embora seu intérprete seja masculino, o eu-lírico da canção é feminino. Pode ser que o uso do feminino tenha sido decorrente de uma necessidade de rima, como se vê nos versos "Mais uma hora que passo / De tristeza na vida / Mais uma vez, eu abraço / A ilusão de estar perdida" (caso se optasse pelo eu-lírico masculino, "vida" não mais rimaria com "perdida"). Porém, pode-se pensar também que, caso os compositores tivessem optado por um eu-lírico masculino, poderiam ter buscado outras soluções poéticas para os versos em questão. Nesse sentido, importa notar que, nesse caso, o sofrimento pela ausência do companheiro está inscrito na canção em seu como algo pertencente ao universo feminino.

Nesse sentido, a voz de Anísio Silva contribui para o caráter dessa canção, uma vez que se trata de um intérprete que canta em registro agudo e com pouca intensidade. Do ponto de vista técnico, a maneira de cantar de Anísio Silva dialoga com as novas tecnologias de gravação sonora que se consolidavam na época, reunidas sob a sigla *Hi-Fi*, abreviação do inglês *High-Fidelity* (alta fidelidade). Do ponto de vista simbólico, esse canto mais suave pode consistir numa expressão da suposta "fragilidade" que se costuma atribuir ao gênero feminino. O arranjo da canção também se mantém nessa esfera da suavidade. No acompanhamento, destaca-se a marcação rítmica das maracas e dos bongôs, que remetem ao bolero. A função harmônica fica a cargo de um violão e de um contrabaixo acústico. Completa a instrumentação

um naipe de sopros, composto por trompetes, trombones e saxofones, que executa a introdução, interlúdio e faz intervenções ao longo da parte cantada.

Na sequência, aparece a intérprete Emilinha Borba, com 16 inserções nas listagens da *Revista do Rádio* cantando boleros. A cantora teve um papel de destaque no cenário radiofônico dos anos 1950, dada a sua grande popularidade e sua relação com o concurso anual que premiava a “Rainha do Rádio”. Aqui, convém fornecer algumas explicações. Esse concurso foi sistematizado pela Associação Brasileira de Rádio (ABR) a partir de 1948 com o intuito de levantar fundos para a construção do Hospital dos Radialistas para uma Caixa de Aposentadoria e Pensões. Para isso, concebeu a ideia de organizar os concursos para eleger a Rainha do Rádio, vendendo o direito ao voto. Desse modo, para votar em seus “ídolos”, os ouvintes poderiam comprar o cupom e manifestar sua preferência por uma cantora. (HUPFER, 2009, p. 41).

Porém, o concurso não envolvia somente o público, mas também as gravadoras, emissoras e arrecadadoras, uma vez que a vitória no certame significava “triunfo, prêmio, reconhecimento público, estrelato” (LENHARO, 1995, p. 70). Nesse sentido, como os votos eram comprados e o principal interesse da Associação era justamente angariar fundos, a decisão raramente ficava, de fato, nas mãos dos ouvintes, pois sofria interferência de setores economicamente fortes. O concurso de 1949 tornou-se emblemático nesse sentido. Nesse ano, a favorita ao título era a intérprete Emilinha Borba, graças à sua intensa atividade no rádio e no disco, bem como sua grande popularidade junto aos ouvintes. Porém, a cantora paulistana Marlene, que ainda estava no início de sua carreira, foi escolhida pela Antartica para promover seu novo produto, o Guaraná Caçula. Com isso, a empresa investiu na formação de fãs-clubes da cantora, estimulando a votação do público. Além disso, compraram uma quantidade expressiva de votos, que fez com que Marlene superasse Emilinha Borba, que era a cantora de maior popularidade na época e que, durante praticamente todo o concurso, esteve na liderança²². Tais mecanismos comerciais continuaram interferindo nas eleições para “Rainha do Rádio”, de modo que, a despeito de sua popularidade, Emilinha Borba só recebeu essa coroa no ano de 1953.

A popularidade da cantora pode ser constatada nas paradas de sucesso da *Revista do Rádio*, uma vez que seu nome é uma presença recorrente. Suas aparições nas pesquisas se dão de forma mais concentrada entre os anos de 1949 a 1952. Depois disso, a cantora volta a ser citada

22) Maria Luisa Rinaldi Hupfer. *As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira*. (São Paulo: Senac Editoras, 2009), 42-44.

no ano de 1955 e, depois, em 1959. Ao contrário de Anísio Silva, o bolero não era predominante no repertório de Emilinha Borba, que era mais diversificado e abrigava muitos segmentos fonográficos de proveniência nacional, como a marcha "Chiquita bacana" (João de Barro / Alberto Ribeiro), um de seus grandes sucessos, o samba "Tem marujo no samba" (João de Barro) e o baião "Paraíba" (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira).

Porém, apesar dessa diversidade, o bolero ocupou um espaço expressivo em sua fonografia e favoreceu sua popularidade. Isso se nota, de modo mais evidente, com o bolero "Dez anos", que se manteve por cinco meses consecutivos nas paradas de sucesso da revista (de julho a novembro de 1951). A canção consiste numa versão de Lourival Faissal para o bolero "Diez años" composto pelo porto-riquenho Rafael Hernandez. O texto da canção parece sugerir um reencontro entre um homem e uma mulher que outrora estiveram enamorados e que não se viam há dez anos. Porém, o momento se reverte de um traço melancólico, uma vez que o que predomina não é a alegria do encontro, mas o lamento pelos dez anos de distanciamento. Mesmo a lembrança do relacionamento anterior aparece, para esse eu-lírico feminino, como motivo de tristeza: "Foi tão grande a pena / Que sentiu a minha alma / Ao recordar que tu / Foste meu primeiro amor".

Na gravação de "Dez anos", assim como na canção de Anísio Silva, destaca-se a marcação contínua das maracas e as intervenções dos bongôs. Completam a instrumentação um piano, que por vezes executa arpejos que aparecem com certo destaque; um naipe de cordas friccionadas, ora tocadas com arco, ora em *pizzicato*; um contrabaixo acústico; e trompetes, responsáveis pela linha melódica na introdução e no interlúdio, bem como por intervenções melódicas na parte cantada. Como se trata de uma gravação de 1951, a qualidade do áudio não é a mesma em relação a "Sonhando contigo". Além disso (e, em partes, *por causa* disso), a voz de Emilinha Borba se apresenta com timbre mais estridente e com maior variação de intensidade.

Completam as listagens da *Revista do Rádio* diversos outros 28 intérpretes que se dedicaram ao bolero, conforme se pode observar na Tabela 3. Um aspecto que chama a atenção é a presença de gravações instrumentais entre os boleros mais vendidos. O grande destaque, nesse sentido, fica com o violonista Antonio Rago e seu bolero "Jamais te esquecerei", que permaneceu por oito meses consecutivos nas paradas de sucesso, de junho de 1949 a janeiro de 1950, com o detalhe de que, dos meses de junho a novembro de 1949, foi o fonograma nacional mais vendido pela gravadora Continental. T tamanha repercussão

faz com que Rago tenha alcançado o mesmo número da cantora Ângela Maria - que chegou a ser coroada Rainha do Rádio no ano de 1954 com a votação mais expressiva de todas as edições do concurso - no que se refere a boleros citados nas paradas de sucesso da *Revista do Rádio*. Convém ponderar que o nome de Ângela Maria aparece outras diversas vezes nas paradas de sucesso, associados a outros segmentos do mercado fonográfico, como sambas, sambas-canções, tangos e toadas. Porém, mesmo relativizando esse dado, a quantidade de citações do bolero de Rago nas paradas de sucesso mostra-se muito expressiva. Além do violonista, boleros em formações instrumentais apareceram nas paradas de sucesso, de modo mais pontual, com Ruy Rey e sua gravação de "Ay de mi" e com a interpretação de Sílvio Mazzuca para "Sax cantabile", cada uma delas com uma única aparição.

Em relação aos intérpretes estrangeiros, aquele que mais vezes apareceu nas paradas de sucesso foi o já citado Gregório Barrios. No total, o cantor apareceu 19 vezes nas listagens, o que o leva a superar quantitativamente até mesmo Anísio Silva, intérprete brasileiro mais citado no período de 1949 a 1959. A presença de Barrios nas paradas de sucesso se concentrou, sobretudo, nos anos de 1949 e 1950. Depois disso, o nome do intérprete ficou ausente das listas e só retornou em dezembro de 1956, mantendo-se até julho do ano seguinte. Dentre suas canções mais citadas, encontra-se "Una mujer" (Carlos Olivari / Paul Misraki / Sixto Rondal Rias). Seu texto defende a ideia de que uma mulher não se define enquanto tal se não se deixa apaixonar. Em geral, Barrios a interpreta em um registro mais grave, deixando para realizar apenas no verso final da canção uma passagem para o agudo. Seu acompanhamento é realizado à base do naipe de cordas friccionadas, o que lhe confere uma pequena densidade rítmica. Em grande medida, a marcação rítmica fica sob responsabilidade do contrabaixo acústico, tocado em *pizzicato*. (Ver Tabela 3)

Para além da primazia do intérprete espanhol, chama a atenção a presença de intérpretes mexicanos, totalizando 42 citações, apenas considerando-se os exclusivamente mexicanos. Nesse grupo, encontram-se os cantores Chucho Martinez, com 18 citações (uma a menos do que Gregório Barrios), Bienvenido Granda e Pedro Vargas, ambos com 7, Fernando Fernandez, com 4, além de Alvira Rios e Tito Guizar, cada um com 3. Se a esse grupo forem somadas as 9 citações ao Trio Los Panchos, conjunto vocal originalmente formado pelos mexicanos Alfredo Gil e Chucho Navarro e pelo porto-riquenho Hernando Avilés, o número total de gravações de boleros mexicanos nas paradas de sucesso da *Revista do Rádio* salta para 51. (Ver Tabela 4)

Intérpretes	Fonogramas	Citações
Anísio Silva	Sonhando contigo (3) Abismo (3) Interesseira (3) Tu somente tu (3) Onde estás agora? (3) Devolva-me (1)	16
Emilinha Borba	Bico doce (2) Dez anos (5) Canção de Dalila (2) Em nome de Deus (4)	13
Ângela Maria	Recusa (3) Intenção (3) Ontem e hoje (2)	8
Antonio Rago	Jamais te esquecerei (8)	8
Dircinha Batista	Quando o tempo passar (3) Senhora (2)	5
Dalva de Oliveira	Que será? (4)	4
Fernando Barreto	Covarde (4)	4
Heleninha Costa	Afinal (4)	4
Portinho	Beijo nos olhos (4)	4
Carlos Galhardo	Boneca cobiçada (3)	3
Ellen de Lima	Vício (2) Mente (1)	3
Francisco Carlos	Timidez (1) Porque brilham os teus olhos (2)	3
Orlando Dias	Por uma noite ainda (2) Se eu pudesse (1)	3
Alcides Gerardi	Para que recordar (2)	2
Carlinhos	Beijo nos olhos (2)	2
Gilberto Milfont	Senhora (2)	2
Palmeira e Biá	Boneca cobiçada (2)	2
Zezé Gonzaga	Canção de Dalila (2)	2
Agostinho dos Santos	Doce mãezinha (1)	1
Bolinha e Sidoca	A boneca chorou (1)	1
Carlos Augusto	Abandono cruel (1)	1
Dóris Monteiro	Nunca te direi (1)	1
Gilda de Barros	Covarde (1)	1
Jorge Goulart	Angústia (1)	1
José Lopes	Sonhando contigo (1)	1
Neuza Maria	Nunca, jamais (1)	1
Onilda Figueiredo	Nunca, jamais (1)	1
Pascoal Melito	Esmagando rosas (1)	1
Ruy Rey	Ai de mi (1)	1
Sílvio Mazzuca	Sax cantábile (1)	1

Tabela 3: intérpretes e fonogramas brasileiros ligados ao bolero nas paradas de sucesso da *Revista do Rádio*

Dentre os cantores mexicanos, aquele que se destaca nessas listagens é Chucho Martinez, cujo nome aparece de forma intensiva nas pesquisas dos anos de 1949 e de 1950. Seu bolero mais recorrente nas listagens foi "Sé muy bien que vendrás"²³, de autoria Antonio Nuñes. A

23) Como se nota na Tabela 4, a canção interpretada por Martinez que mais vezes apareceu nas listagens foi "Maria bonita" (Agustín Lara). Porém, essa canção não se apresenta como um bolero, mas como uma valsa.

Intérpretes	Fonogramas	Citações
Gregório Barrios	Una mujer (3) Maria bonita (2) Luna lunera (3) Venganza (1) Final (1) Somos (1) Frio en el alma (3) Nunca jamais (1) Que murmurem (3) Angústia (1)	19
Chucho Martinez	Maria bonita (7) Sé muy bien que vendrás (6) Pecado (2) Sin ti (1) Ay de mi (2)	18
Lucho Gatica	Sinceridad (8) Contigo en la distância (1) História de un amor (3)	12
Trio Los Panchos	Nunca, jamais (2) Esperame en el cielo (1) Sabrá Dios (1) Siete notas de amor (5)	9
Bienvenido Granda	Soñando contigo (3) Perfume de gardênia (3) Angústia (1)	7
Pedro Vargas	Maria bonita (1) Pecadora (4) Un poquito de tu amor (1) Angelitos negros (1)	7
Carlos Ramirez	Granada (1) Para que recordar (2) Um pouco mais de teu amor (1) I had to kiss you (1) Meu amor brasileiro (1)	6
Fernando Fernandez	Hipócrita (4)	4
Elvira Rios	Pecadora (3)	3
Tito Guizar	Sin ti (3)	3

Tabela 4: intérpretes e fonogramas estrangeiros ligados ao bolero nas paradas de sucesso da *Revista do Rádio*

letra da canção atesta a confiança do eu-lírico masculino no retorno de sua amada a ele, o que acontecerá assim que ela perceber que ninguém pode amá-la tanto quanto ele. Seu arranjo se inicia com uma introdução

com naipes de sopros e de cordas friccionadas, sem marcação rítmica. Junto com a entrada do canto de Martinez, iniciam-se as maracas, definindo a marcação que remete ao bolero. Completam a instrumentação o contrabaixo acústico e o piano.

Convém salientar ainda a presença marcante do cantor chileno Lucho Gatica, que apareceu 12 vezes nas listagens da *Revista do Rádio*. A canção interpretada por Gatica mais recorrente nas paradas de sucesso foi "Sinceridad", de Rafael Gaston Perez, com 8 aparições, que se deram entre os meses de novembro de 1954 e agosto de 1955. Dessa forma, "Sinceridad" configura-se como o bolero que mais vezes foi citado, empatando com o bolero instrumental "Jamais te esquecerei" do violonista brasileiro Antonio Rago. Seu texto consiste numa declaração de amor do eu-lírico masculino a uma mulher com a qual já teve uma aventura amorosa e pela qual se apaixonou. A canção foi gravada em andamento bastante lento. Na mixagem, predomina o acompanhamento dos violões. Ao fundo, ouvem-se os bongôs realizando a marcação do bolero.

Mapeada um pouco a presença do bolero no mercado fonográfico brasileiro, seja por gravações nacionais seja por internacionais, serão observadas de que maneira a crítica musical acolheu esse repertório.

Representações sobre o bolero no Brasil

Essa ampla presença do bolero no mercado fonográfico brasileiro despertou reações de parte da crítica musical. Vinicius de Moraes não deixou de condenar esse segmento fonográfico. Em texto publicado na edição de 9 de agosto de 1953, o cronista afirmava, com certa ironia, que o Brasil estava se tornando um grande produtor de boleros. Complementarmente, Moraes elencava, com linguagem metafórica, algumas das características desse repertório, enfatizando seu caráter melancólico, o emprego de cordas na orquestração, bem como a recorrência de temas lírico-amorosos e eróticos nas letras das canções.

Se é verdade que o Brasil está com tendência a perder sua velha posição de primeiro país produtor de café do mundo, em compensação está caminhando rápido para conquistar a dianteira como país produtor de boleros.

A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo-de-bacia (bacia pélvica, bem entendido...) que para mim, que já tenho andado muito por essas Américas, não me é estranho: lembro-me de tê-lo ouvido muito no México, por exemplo, de onde não sei se é oriundo, mas onde tem privilégios certos de nacionalidade.

Não haja dúvidas, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil

nos bares do Brasil; grandes d.d.c. no mais puro estilo Kostelanetz²⁴, com centenas de violinos mofinos comendo soltos *Au clair de lune*; tara muito; um certo ar de maconha oculto por eclipse – enfim, a narrativa constante do lado mórbido desses grandes e constantes entreveros que há entre homem e mulher. E os músicos brasileiros vão “metendo los pechos”, porque, evidentemente, o negócio deve estar rendendo.²⁵

Um primeiro aspecto a ser destacado refere-se à nacionalidade mexicana que Moraes atribui ao bolero. Embora este não tenha certeza se é de lá a sua origem, algo lhe faz crer que o bolero é mexicano. Possivelmente isso se deve, ainda que em partes, à marcante presença de intérpretes mexicanos de bolero no mercado fonográfico brasileiro, conforme já se destacou ao analisar as paradas de sucesso da *Revista do Rádio*.

Convém salientar ainda o caráter *comercial* que Moraes atribui ao bolero. Em sua avaliação, compositores e intérpretes brasileiros estariam produzindo boleros porque vislumbravam possibilidades de êxito mercadológico. Analisada em conjunto com outras críticas aqui apresentadas, vê-se que o bolero *comercial* se opunha ao que seria uma música *autêntica*.

Em uma linha semelhante, a colunista Lourdes Caldas também teceu comentários depreciativos ao bolero em seu texto “Musicaterapia”, publicado na nona edição da RMP, lançada em setembro de 1955. Utilizando-se de uma terminologia comum às discussões sanitaristas, a autora convidava seu leitor a abandonar os boleros e buscar nos morros uma música *autêntica*: “Subamos aos morros e busquemos música autêntica, sadia, viva e deixemos esses *boleros* macilentos e anêmicos com que os maus intérpretes e maus brasileiros nos querem enfraquecer”²⁶.

A despeito dessa condenação dos boleros por parte da crítica especializada, especialmente daqueles ligados à RMP, havia outros críticos que eram elogiosos ao “dois pra lá, dois pra cá”. Em um texto publicado na primeira edição da *Revista do Rádio*, o cronista José Mauro atestava sua preferência por um bolero “bem cantado” em detrimento de uma peça sinfônica “mal tocada”. Com isso, o autor tanto desvalorizava os intérpretes brasileiros da música de concerto quanto valorizava os intérpretes da música popular e seu repertório.

24) André Kostelanetz (1901-1980) foi um conhecido arranjador e regente de música popular para orquestra.

25) Vinicius de Moraes. *Samba falado: crônicas musicais*. (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008), 51.

26) *Coleção Revista da Música Popular* (Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006), 477, grifo no original.

Que é melhor: um bolero bem cantado por Francisco Alves ou "O Aprendiz de Feiticeiro", de Paul Dukas, executado por uma orquestra que não lhe dá a devida interpretação, nem em justeza, virtuosidade, nem em perfeita afinação? O bolero, é claro.²⁷

Os periódicos também veiculavam elogios a cantores de bolero, nacionais ou internacionais. O Trio Los Panchos, por exemplo, grupo majoritariamente ligado ao bolero, foi exaltado por Fernando Lobo - que, convém reforçar, viria a colaborar com a *Revista da Música Popular* - em sua coluna "Depois da Meia Noite", redigida para o jornal *A noite* de 30 de maio de 1952.

Los Panchos já estream na "boite" "Night-And-Day". Sem dúvida, esse é um dos mais harmoniosos trios mexicanos que temos visto. São eles astros da CBS de Nova Iorque e sua presença me dá de volta a minha Nova Iorque, que meus olhos há muito não veem.²⁸

Algo no mínimo curioso aparece na crítica de Fernando Lobo: um grupo mexicano especializado em bolero que o faz lembrar de... Nova Iorque. Porém, não se trata de um *non-sense*: na verdade, embora oriundos não só do México, mas também de Porto Rico, os membros do Trio Los Panchos se encontraram em Nova Iorque e lá formaram o grupo. Desse modo, sua música era produzida e fruída em solo estadunidense. Dessa forma, não é de se estranhar que um trio mexicano e porto-riquenho carregasse consigo um imaginário ligado aos Estados Unidos, o qual, conforme se verá no próximo item, estava relacionado a certos ideais de *modernidade* e *sofisticação*.

Por fim, havia também exemplos no mercado fonográfico nos quais o samba e o bolero apareciam em um mesmo disco de 78 rotações. Esse foi o caso do disco lançado pelo cantor Roberto Luna pela Musidisc-Júnior que recebeu uma crítica de Claribalte Passos para a revista *Carioca* de 13 de fevereiro 1954. Pelo que descreve o crítico, sabe-se que uma das faixas do disco era o samba "João Ninguém", composto por Noel Rosa. Por sua vez, o outro lado do disco trazia o bolero "Contigo", de autoria de Cláudio Estrado e Júlio Nagib. Durante toda a crítica, Passos é elogioso, destacando as "qualidades técnicas e artísticas [do disco], defendidas brilhantemente pelo cantor Roberto Luna e pela orquestra que

27) José Mauro. "Boa música...". *Revista do Rádio*, 1, (Fevereiro, 1948): 38.

28) Fernando Lobo. "Depois da meia-noite." *A noite*, 14107 (Maio 30, 1952): 10.

o acompanha nas duas faces²⁹. Contudo, cabe destacar que o crítico expressa preferência pela interpretação de Luna no bolero, que descreve em detalhes e a toma como um signo de *classe artística* e de *bom gosto*.

Ambas as páginas, quer o samba, ou o bolero, possuem atributos melódicos dos mais expressivos. Todavia, gostamos, sobretudo, da primorosa interpretação de “Contigo”. Roberto impõe, inegavelmente, sua classe artística, revelando bom gosto e recursos vocais os mais promissores. Sua dicção é escorreita, articulando com perfeição e nitidez, irrepreensíveis, palavras e frases. Os arranjos, de Léo Peracchi, são dignos de encômios. Sonoridade agradável. Cotação: Ótimo.³⁰

Por mais que Claribalte Passos não esteja declarando sua preferência por todos os boleros, essa preferência por *um* bolero em relação a um samba de autoria de Noel Rosa é bastante emblemática no contexto da crítica musical dos anos 1950. Isso porque, naquele período, diversos agentes se empenharam em construir a imagem de Noel Rosa como um dos pilares da *tradição* do samba. Possivelmente uma das ações mais concretas nesse sentido foi realizada pelo radialista Almirante, que em 1951 produziu e apresentou o programa *No tempo de Noel Rosa*, transmitido pela Rádio Tupi, buscando divulgar a obra do sambista de Vila Isabel. Assim, preferir a interpretação de um bolero a um samba significava, portanto, ir na contramão de uma leitura sobre a música popular, que buscava se colocar como consensual, amplamente orientada pela ideia de *tradição*.

Comentários finais

Ao final dessa exposição, nota-se que o bolero era o objeto de um embate simbólico entre os críticos musicais do período. Para alguns, como Vinicius de Moraes, a presença do bolero era um sintoma da mercantilização do cenário musical, pois, em sua opinião, os músicos brasileiros estavam se apropriando desse repertório porque “o negócio deve estar rendendo”³¹. Contudo, para outros agentes, havia artistas de nível técnico respeitável que se vinculavam ao repertório de boleros. Em outras palavras, para tais críticos, menos orientados pelas noções de *brasilidade* e *autenticidade*, a incorporação do bolero não era algo necessariamente depreciativo.

29) Claribalte Passos. “Disc Jockey Carioca”. *Carioca*, 958 (Fevereiro 13, 1954): 34.

30) *Ibid.*, 34.

31) Vinicius de Moraes. *Samba falado: crônicas musicais*. (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008), 51.

O que importa reter desse debate é que, ao avançar alguns anos, nota-se um predomínio da carga simbólica negativa atribuída ao bolero. Para muitos memorialistas da música popular brasileira, o predomínio do bolero nos anos 1950 foi responsável por fazer dessa década uma espécie de "idade das trevas", que supostamente desprestigiou e "des-caracterizou" o repertório "autenticamente" brasileiro³². Isso mostra que, a despeito dos embates simbólicos que marcaram a década de 1950, em que valorização e desvalorização do bolero competiam lado a lado, consolidou-se uma linha de interpretação da história da música popular brasileira que considera o bolero unicamente em seu viés negativo. É aí que o bolero se configura como um "inimigo". E que vem do México.

Referências

1. Barbosa, Abelardo Chacrinha. "Chacrinha musical". *Revista do Rádio*, 50 (Agosto 22, 1950): 35.
2. Caymmi, Dorival. "...E o samba?...". *Flan*, 2 (Abril 15-25, 1953): caderno 2, p. 4.
3. *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
4. Columbo, Donald. "Música americana". *Revista do Rádio*, 50 (Agosto 22, 1950): 11.
5. Domingos, Anselmo. "Rádio em revista". *Revista do Rádio* 50 (Agosto 22, 1950): 3.
6. Federico, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1982.
7. Faour, Rodrigo. *Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.
8. Hupfer, Maria Luisa Rinaldi. *As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira*. São Paulo: Senac Editoras, 2009.
9. Lobo, Fernando. "Depois da meia-noite." *A noite*, 14107 (Maio 30, 1952): 10.
10. Machado, Adelcio Camilo. *O "lado B" da linha evolutiva: Nelson Gonçalves e a "má" música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2016.

32) Dentre esses memorialistas, poderiam ser citados os nomes de Jairo Severiano, Zuzi Homem de Mello e Ricardo Cravo Albin. Seria muito conveniente fazer aqui uma discussão do pensamento desses autores, mas isso escaparia as possibilidades deste trabalho. Porém, elas foram discutidas em minha tese de doutorado, a qual indico para maiores detalhamentos (Adelcio Camilo Machado, op. cit., 2016).

11. Mauro, José. "Boa música...". *Revista do Rádio*, 1, (Fevereiro, 1948): 38.
12. Moraes, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
13. Napolitano, Marcos. "Aquarela do Brasil". In: Nestrovski, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
14. Passos, Claribalte. "Disc Jockey Carioca". *Carioca*, 958 (Fevereiro 13, 1954): 34.
15. Roberto, Paulo. "Lutando pela música brasileira". *Revista do Rádio*, 404 (Junho 8, 1957): 55.
16. Saraiva, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: 2007.
17. Valente, Heloísa de Araújo Duarte. "The blurred soft beat of smouldering hearts: the nomadic bolero". *Lied und populäre Kultur*, 53, 2008, <http://www.jstor.org/stable/20685602>

II.5. México sertanejo-brasileño

Gustavo Alonso¹

Universidade Federal de Pernambuco

Em 2010 o cantor Michel Teló lançou o CD/DVD “Na balada”. Uma canção alcançou sucesso mundial, quase eclipsando o disco. Foi “Ai se eu te pego”, composição de Antonio Diggs e Sharon Accioly, que transformou Teló num cantor de repercussão internacional, algo nunca atingido pela música sertaneja, gênero ao qual Michel é identificado no Brasil.² A história de “Ai se eu te pego” diz muito sobre como a diversidade vem sendo gestada na nova música pop massiva do século XXI. A música sertaneja englobou em sua trajetória de criação e divulgação vários gêneros, contribuindo para formatar uma nova realidade musical.

“Ai se eu te pego” surgiu inicialmente apenas como um refrão. Foi composto pela animadora Sharon Acioly, que por volta de agosto de 2008 fazia exibições no clube Axé Moi, localizado na praia de Tapera-puã, em Porto Seguro, Bahia. Era um refrão para divertir o grande público de férias, no momento em que Accioly se apresentava com dançarinos sarados no palco. Antonio Dyggs, músico e empresário de Feira de Santana, Bahia, ouviu o refrão e, com a permissão de Accioly, transformou numa música inteira. Dyggs era dono da casa de show Kabanás, em Feira de Santana, e empresário dos Meninos de Seu Zeh, uma banda

-
- 1) Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor do departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Campus Acadêmico do Agreste (CAA). Autor dos livros “Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira” (Civilização Brasileira, 2015) e “Simonal: quem na tem swing morre com a boca cheia de formiga” (Record, 2011).
 - 2) Também chamado de sertanejo universitário, Michel faz parte de uma geração que começou por volta de 2005 suplantando a geração surgida nos anos 80/90, então responsável pela nacionalização do gênero.

de forró. Foi para eles que Dyggs compôs a canção, mas teve dificuldade de convencê-los a tocar a música, como se recorda: “Eu, como empresário da banda, cheguei pros Meninos do Seu Zeh e falei que tinha um negócio massa. Metade da banda disse: ‘Rapaz, esse negócio de ‘se eu te pego/ te pego’ no forró não rola, não dá certo!’ Então no final do show eles me chamaram e eu fiz o número. Eu já tinha tomado uns gorós para ficar corajoso, subi ao palco e cantei fazendo a coreografia! Acabou que eles gravaram a música!”³

Em 2009 os Meninos do Seu Zeh fizeram sucesso local com “Ai se eu te pego”. A versão original começava fazendo referência à boate de propriedade de Antonio Dyggs em Feira de Santana: “Sábado, no Kabanhas/ A galera começou dançar...”. Era um forró lento, quase um xote, com zabumba, violão, sanfona, triângulo e bateria.

Em 2010 a banda Cangaia de Jegue, vinda de Salvador, fez um show no Kabanhas, ouviu a música e a gravou. Para Antonio Dyggs a canção teve seu caminho próprio: “Eu costumo dizer que ‘Ai se eu te pego’ já nasceu com a estrela porque todos os artistas que passaram por ela tiveram um sucesso bem legal. Os Meninos do Seu Zeh regionalmente, ali em Feira de Santana, o Cangaia de Jegue em nível estadual.”⁴ A versão do Cangaia começava assim: “Sábado, no forró...”. Foi gravada como um xote lento, conduzido por violão e acordeão e com solos de metais.

No início de 2011 a banda de forró eletrônico Garota Safada gravou a música, fazendo sucesso no Nordeste. Essa versão é típica do forró moderno, chamado pelos críticos preconceituosamente de “forró de plástico”, com andamento acelerado, baixo bastante demarcado e metais solando. Grupos locais continuaram regravando a canção no Nordeste. “Ai se eu te pego” já tinha sido gravada pelos grupos Arreio de Ouro, Estakazero, Forró Sacode e Saia Rodada.⁵ A versão de Teló seria apenas mais uma. Seria...

No dia 25 de junho de 2011, Michel Teló fazia show em Cruz das Almas, interior da Bahia, não muito longe de Feira de Santana, quando ouviu a música. A versão que Teló escutou não foi nem do Cangaia de Jegue nem do Garota Safada, foi realmente de uma

3) “Entrevista ‘Ai se eu te pego’ – Parte I – TV Cangaia”, postada em 15/11/2011: <<http://www.youtube.com/watch?v=Zx8KnmittjgE>>.

4) Entrevista com o compositor da música “Ai se eu te pego”: Antonio Dyggs, Bocão NewsTV, publicada em 11/01/2012: <<http://www.youtube.com/watch?v=kghbA4dHKw4&list=PLr4zNHMI7cKh45pU7fyiurGY62aqqHTq>>

5) Texto fornecido pelo próprio Antonio Dyggs em seu canal do YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=AcgyYqX4pU>>.

banda menor, que fazia o show de abertura, antes de ele entrar. Alguém da produção de Teló entrou no camarim cantando e fazendo a coreografia. Ele se interessou. Em Cruz das Almas todos conheciam a canção, pois o vocalista dos Meninos de Seu Zeh era de Cruz das Almas.

Teló gravou-a em começo de julho. A gravação de Teló surpreendeu todas as expectativas. Superou os dois hits anteriores do cantor, "Fugidinha" e "Ei, psiu, beijo me liga". Segundo ele, a canção foi surpreendente desde as primeiras exposições, antes mesmo da gravação oficial: "A gente resolveu tocar num show em Palmas, Tocantins, num trio elétrico. Foi uma coisa assim absurda! Ninguém conhecia a música. A gente tocou e as pessoas ficaram loucas! Queriam que a gente tocasse de novo, cantavam a música. Tivemos que cantar no show três vezes uma música inédita! Eu nunca vi isso!"⁶

A gravação de Teló acelerou o xote do Cangaia de Jegue e aumentou a participação do acordeão e da bateria. O violão de cordas de aço conduzia a canção junto com o baixo. O solo era feito pela sanfona. "Ai se eu te pego" tornou-se um forró mais acelerado. E a canção que nasceu funk virou xote e forró, foi gravada por um sertanejo que a transformou num hit mundial.

* * *

É comum a crítica se referir, especialmente aos gêneros musicais massivos como pobres em diversidade de proposta estética. A música sertaneja, que sempre teve dificuldade de ser analisada seriamente pela crítica jornalística e pela academia, padece de vereditos quase sempre deletérios.⁷

Durante o auge do sucesso de "Ai se eu te pego", a revista *Veja* chamou Michel Teló de breganejo.⁸ O termo era exatamente o mesmo que a revista usou durante anos para caracterizar os sertanejos da geração anterior. Na mesma linha foi a escritora, roteirista e apresentadora Fernanda Young. Ao ser perguntada quem era o artista mais brega do Brasil, ela cravou: "Luan Santana. E Michel Teló. Eu realmente acho que o

6) André Piunti entrevista Michel Teló, blog Universo Sertanejo, Publicado em 10/12/2012: <<http://www.youtube.com/watch?v=EgKgJWmpRUE>>.

7) Para uma densa análise de como a crítica sempre viu na música sertaneja certa "pobreza" estética e como a academia praticamente não abordou em profundidade este gênero, ver ALONSO, 2015.

8) Em referência ao hit mundial "Ai se eu te pego", a revista chamou o sucesso de breganejo. *Veja* se espantava que o vídeo havia então passado dos 90 milhões de acessos no YouTube e tinha imitadores até na Rússia. *Veja*, coluna "Panorama", 04/01/2012, p. 38.

Brasil está vivendo um dos piores momentos definitivamente a respeito da cafonice.”⁹

Críticos culturais respeitados como Zuza Homem de Mello, autor de livros sobre a MPB, bateu de frente com os sertanejos, especialmente Zezé Di Camargo: “Eu já disse uma vez, e teve gente que não gostou – mas tenho certeza que a maioria concorda: um compasso do João Gilberto vale muito mais do que toda a obra do Zezé Di Camargo. E é o que eu penso”, profetizou Zuza em 2011 diante do sucesso de “Ai se eu te pego”.¹⁰

O tradicional crítico musical Tárík de Souza tentava entender o fenômeno com base em índices econômicos e criticava Zezé Di Camargo e a geração universitária numa mesma leva: “As mudanças sociológicas introduzidas no campo pelo agronegócio, seus utilitários de cabine dupla e rodeios luxuosos – que fez brotar até uma corrente de chamados ‘sertanejos universitários’ – parecem condenar os caipiras [...] à total obsolescência.”¹¹

O crítico Lauro Lisboa Garcia, do jornal *O Estado de S. Paulo*, tampouco via diferenças entre as gerações: “Universitário ou não, esse tipo de música é muito brega, ultracomercial. Não vejo diferença entre o ‘breganejo’ de Leonardo, Daniel e Zezé Di Camargo & Luciano e esses novos. É o mesmo padrão de letras pobres, arranjos repetitivos, vozes estridentes e gemidos que doem no ouvido.”¹² Muitos criticavam o sertanejo universitário pois viam no gênero uma suposta pasteurização da música brasileira. Foi o caso do compositor e cantor paraibano Chico César. No início do sertanejo universitário, em 2005, ele lançou a música “Odeio rodeio”, uma parceria com Rita Lee: “Odeio rodeio e sinto um certo nojo/ Quando um sertanejo começa a tocar/ Eu sei que é preconceito, mas ninguém é perfeito/ Me deixem desabafar.” Essa canção também foi cantada a plenos pulmões pelo grupo paulistano Teatro Mágico em shows na segunda metade dos anos 2000.¹³

O tradicional crítico José Ramos Tinhorão já escreveu que a pobreza estética da música sertaneja deve-se ao fato de “as gravadoras

9) Programa 2 *chopes com* Fernanda Young, publicado em 17/05/2012: <<https://www.youtube.com/watch?v=0j6tS0StSQ>>.

10) “Não faltam talentos no País, faltam ouvidos que saibam ouvir música.” Por Darlan Alvarenga, originalmente publicado no site IG. Acessado no site do próprio Zuza Homem de Mello: <<http://www.homemdemello.com.br/zuza.html>, Acessado em 04/08/2011>.

11) Revista *Cult*, n. 151, 15/10/10.

12) “Sertanejo sem vergonha”, *Veja Sao Paulo*, 20/10/2008, p. 3442, p. 41.

13) Show no Teatro Paulo Machado, São Caetano do Sul, 20/09/2009: <<http://www.youtube.com/watch?v=kFX3zitn4oo>>.

multinacionais tentarem impor seus gêneros universais a todos o povo brasileiro, com caráter de monopólio musical”.¹⁴

Os primeiros críticos acadêmicos da música sertaneja escreveram sobre o tema na década de 1970. José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, trabalhando com conceitos e métodos da Escola de Frankfurt, especialmente Theodor Adorno, tiraram conclusões duras acerca da baixa diversidade e pobreza estética da música sertaneja. Martins viu na seara sertaneja a “dissimulação” da linguagem dos dominados, contaminados pela visão dominante da temida *indústria cultural* (MATINS, 1975). Caldas chegou a proferir que a música sertaneja seria o “barbitúrico” que doparia o proletariado consumidor de música sertaneja (CALDAS, 1977).

Para João Marcos Além, pesquisador da USP, a música sertaneja se associou a *indústria cultural* em definitivo apenas a partir dos anos 80. Mas o veredito é basicamente o mesmo. Para o sociólogo, “com a modernização rural e a indústria cultural consolidadas e conectadas, a realidade tornou-se [...] a emergência da configuração country no Brasil”, o que acarretaria em mais padronização e, logo, pobreza de variações estéticas.¹⁵

Mais recentemente o violeiro Ivan Vilela, professor da Faculdade de Música da Universidade de São Paulo, sustentou discurso parecido: “Tudo é uma escolha das gravadoras, quem decide são elas. Os produtores percebem as tendências, então os ritmos surgem praticamente de laboratórios. Luan Santana é um menino de dezenove anos que faz cerca de trezentos shows por ano e fatura milhões. Para mim, está muito mais próximo de Justin Bieber do que de um sertanejo”, afirmou o professor. “São músicas passageiras, daqui a algum tempo ninguém mais vai se lembrar de Michel Teló”, disse Vilela categoricamente (ALEM, 1996, p. 62).

* * *

Não é incomum que parte da crítica, academia e formadores de opinião constituam seu suposto conhecimento sobre a música sertaneja baseados unicamente nas músicas que tocam nas mídias. É um paradoxo pouco explorado, já que eles baseiam seu julgamento unicamente naquelas mídias que tanto criticam. Seja como for, ignoram o processo de surgimento da canção. Interessar-se por saber como canções surgem e se reconfiguram deveria ser parte do processo de trabalho do crítico musical e do pesquisador acadêmico.

14) TINHORÃO, 2006, p. 208, apud: FAUSTINO, 2014, p. 28.

15)

O curioso é que grande parte dos críticos que acusam o gênero de ser pobre em variedade parecem não ter sequer ouvido o disco inteiro de Michel Teló. Se o fizessem, talvez se espantassem com a diversidade presente no disco.

O disco de Teló que lançou “Ai se eu te pego” tinha exatamente a proposta de fundir diversos ritmos brasileiros. Ao descrever as músicas do disco em entrevista, Teló enfatizava as misturas e dizia que “Fugidinha” era sertanejo com pagode¹⁶, “Ai se eu te pego” era forró, “Eu te amo e *open bar*” era *dance* com sanfona e “Humilde residência” era sambarock com sanfona.¹⁶ Teló ainda regravou neste disco dois clássicos da música sertaneja, “Telefone mudo” e “Boate azul”. Ambos sucessos de duplas dos anos 80 e inúmeras vezes regravadas por outros artistas, tais canções são rasqueados. Influenciado pela guarânia paraguaia, o rasqueado foi parcialmente a nacionalização e hibridização deste gênero feito por artistas brasileiros.¹⁷ Teló regravou as canções numa levada bem próxima do original.

Longe de ser prática incomum, misturar gêneros se tornou corrente no atual sertanejo. O próprio Antonio Dyggs, compositor de “Ai se eu te pego”, não conhecia muito bem o mundo sertanejo até alcançar o sucesso mundial: “Eu não tinha muito contato com o sertanejo, mas de uns três anos pra cá o sertanejo tem crescido bastante. Me perguntaram o que eu achava de o sertanejo estar crescendo e o axé estar diminuindo... Pois é, mas, mesmo com o sertanejo crescendo, a Bahia está presente! As duas músicas mais tocadas agora são da Bahia: ‘Ai se eu te pego’ e ‘Balada boa’, que é de um compositor de Feira de Santana, o Cassio Sampaio.”¹⁸

Como diz Dyggs, a canção “Balada boa”, sucesso na voz de Gustavo Lima, também foi composta por um baiano: “Gata, me liga, mais tarde tem balada/ Quero curtir com você na madrugada/ Dançar, pular, que hoje vai rolar/ Tchê tchererê tchê tchê...”. A canção também fez sucesso internacional, embora menor do que a canção de Teló. De fato a Bahia continuava em evidência, e o sertanejo se mostrava disposto a dialogar com os nordestinos, especialmente com a tradição do forró.

16) Aliás, “Fugidinha” é uma composição de dois pagodeiros, Thiaguinho, então do Exaltamba, e Rodriguinho, exvocalista do grupo de pagode Os Travessos.

17) A definição e distinção entre guarânia e rasqueado é polêmica. Em parte pode ser uma discussão estéril se se quiser uma definição fechada, visto que o que se busca aqui é constatar a hibridização. Para uma discussão sobre as possíveis distinções e dificuldades de definição, ver: HIGA, 2006.

18) Entrevista com o compositor da música “Ai se eu te pego”: Antonio Dyggs, Bocão NewsTV, publicada em 11/01/2012: <<http://www.youtube.com/watch?v=kghbA4dHKw4&list=PLr4zNHMI7cKh45pU7fyiurGY62aqqqHTq>>.

Outro compositor nordestino que travou contatos com o sertanejo foi Dorgival Dantas. O sanfoneiro potiguar tinha muitas canções gravadas por artistas e bandas basicamente do Nordeste, como Calcinha Preta, Aviões do Forró, Flávio José, Waldonys, Rastapé, Frank Aguiar. O maior sucesso de Dorgival era a canção “Você não vale nada”, que foi trilha da novela *Caminho das Índias* na versão da banda de forró eletrônico Calcinha Preta. Pois foi com esse *hit maker* do Nordeste que os sertanejos dialogaram. Em 2007 Jorge e Mateus gravaram “Pode chorar” e no ano seguinte César Menotti e Fabiano gravaram “Tarde demais”. Em 2008 Jorge & Mateus gravaram “Amor covarde”, que teve grande repercussão: “Quando a gente fica junto, tem briga/ Quando a gente se separa, saudade/ Quando marca um encontro, discute/ Desconheço um amor tão covarde.” Em 2012 Michel Teló lançou “Bara bará bere berê”, também composição do sanfoneiro do Estado do Rio Grande do Norte.

Outro importante diálogo realizado pelo sertanejo universitário foi a fusão com o arrocha, gênero musical que nasceu no Recôncavo Baiano no início dos anos 2000. Normalmente são usados um teclado arranjador, um saxofone e uma guitarra. Podese dizer que o arrocha é a eletrificação e digitalização da tradição brega. Às vezes tocasse acordeão. Dizse que um dos precursores é o cantor Pablo, cuja carreira faz muito sucesso no Nordeste.¹⁹As letras tendem a ser uma reinvenção da música brega, da seresta, do estilo romântico. Às vezes também são comuns letras mais picantes.²⁰

Com essa influência, a partir de 2011 uma série de canções sertanejas começaram a flertar declaradamente com o arrocha. Entre elas estão “Camaro amarelo”, de Munhoz & Mariano, “Gatinha assanhada”, de Gustavo Lima, “Fiorino”, de Gabriel Gava, “Tchu tcha tcha (Eu quero tchu, eu quero tcha)”, de João Lucas e Marcelo, “Vem ni mim, Dodge ram”, de Israel Novaes, “Eu sou seu, meu bem”, de Cristiano Araújo, “Vou dar o nó em você”, de Thaeme & Thiago, “Só vou beber mais hoje (vou parar)”, de Humberto & Ronaldo, “Levemente alterado”, de Michel Teló, “Se namorar fosse bom”, de Bruninho & Davi, entre várias outras.

19) Além de Pablo, destacam-se no arrocha: Nara Costa, Silvano Salles, Márcio Moreno, Asas Livres, Grupo Arrocha, Tayrone Cigano, Beto Botho, Nira Guerreira, Latitude 10, Bonde do Maluco, Trio da Huanna.

20) O arrocha chegou aos ouvidos do Sul e Sudeste em 2010 em grande parte graças à internet. Nesse ano a canção “Minha mulher não deixa não”, um arrocha de composição de Reginaldo Alves da Silva, o Reginho, e a banda Surpresa, estourou no YouTube, e teve mais d 7 milhões de visualizações. “Cantor de ‘Minha mulher não deixa não’ vira ídolo em três meses”, *Folha de S.Paulo*, Folha Ilustrada, 16/02/2011.

O arrocha é herdeiro do brega, gênero que por décadas teve sucesso enorme, mas subterrâneo, sem o aval das grandes mídias do Sudeste. Os sertanejos universitários levaram adiante a mistura com o brega, prática que a geração anterior inaugurou nos anos 1980. Mas, diferentemente da geração anterior, a atual parece ter menos problema em assumir o diálogo com o brega. O megassucesso “Balada boa”, lançado em 2011, de Gustavo Lima, já anunciava na introdução: “Eu já lavei o meu carro, regulei o som/ Já tá tudo preparado, vem que o brega é bom.”

Outra mistura insólita que ocorreu apenas ocasionalmente na música sertaneja atual é a fusão com o *reggaeton*. Gênero originário da América Central, o *reggaeton* faz sucesso em toda a América Latina. No Brasil, entrou através de “Sogrão caprichou”, de Luan Santana, e de “Amor de madrugada”, de Marcos & Belutti.

Mais comum foi a mistura do sertanejo universitário com o funk, gerando aquilo que alguns chamam de funknejo. A principal canção desse estilo é definitivamente “Tchu tcha tcha (Eu quero tchu, eu quero tcha)”, de 2012. Nessa canção, gravada por João Lucas & Marcelo, o batidão carioca é reverenciado em meio a violões e sanfona. Em 2013 o funkeiro Mr. Catra fez um show no rodeio de Barretos, a maior de todas as festas sertanejas do Brasil.

O antropólogo Hermano Vianna percebeu essa fusão de ritmos no Brasil do século XXI: “O novo sertanejo, posuniversitário, é um culto à ‘balada’. Na base há uma mistura furiosa de ritmos, dos baianos aos gaúchos, passando pelo tamborzão. Tudo está próximo. [...] Há uma rede que ‘linka’ todas as novas músicas populares brasileiras. Sucessos ganham versões em todos os ritmos. Nasce como forró, vira tecnobrega, arrocha, vanerão, sertanejo.”²¹

De certa forma, as mudanças promovidas pelo sertanejo universitário ilustram as diversas influências estéticas da atual geração. Luan Santana se diz fã de carteirinha de Roberto Carlos.²² Victor e Leo dizem ouvir Alceu Valença, Neil Young, Zé Ramalho, Eric Clapton, John Lee Hooker, Almir Sater, Renato Teixeira, Sérgio Reis, Dire Straits, Guns N’ Roses, Scorpions, Steve Ray Vaughan, Shania Twain. Também Metallica, Bon Jovi, Skid Row, Legião Urbana, Skank, Garth Brooks. E explicam: “[Não temos] preconceitos. Cada tipo de música tem um porquê.”²³ Sorocaba, da du-

21) “Batidão sertanejo”, *O Globo*, Segundo Caderno, 09/06/2012, p. 1.

22) Entrevista Luan Santana a Marília Gabriela, *De frente com Gabi*, SBT, 22/ 08/2010.

23) Programa *Estrelas*, TV Globo, 28/11/2009. “Victor & Leo, a nova cara das velhas duplas”, *O Globo*, Segundo Caderno, 24/10/2008, p. 5. Entrevista Victor & Leo a Marília

pla com Fernando, começou a compor por causa da influência de Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo, João Paulo & Daniel e do country americano. Artistas como Garth Brooks, Willie Nelson, Allan Jackson também fazem parte de suas influências.²⁴

Michel Teló tem como ídolo supremo Roberto Carlos.²⁵ E se diz influenciado pela trindade dos anos 1990, Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e Zezé Di Camargo & Luciano, bem como pela modernidade internacional dos anos 2000. Maroon 5 e Coldplay são seus preferidos. Teló cita também a dupla argentina Rudi & Nini Flores, especialista em chamamés, como parte de sua bagagem cultural.²⁶ Paula Fernandes cita Tião Carreiro, Bee Gees e Simon & Garfunkel como influências. E ainda Milton Nascimento, Renato Teixeira, Almir Sater e Shania Twain.²⁷ E ia além: “Na época de bar eu cantava de tudo. Desde Evanescence a Mettlica, Alanis Morissette e Iron Maiden”, confessou a mineira.²⁸

* * *

As fusões na música sertaneja não são novidade. Na verdade, este é um dos gêneros mais híbridos no cenário musical massivo brasileiro. A própria ideia de música sertaneja criou sua especificidade nos anos 50, quando, a partir do sucesso enorme de duas guarânicas, “Índia” e “Meu primeiro amor”, passou a constituir-se como campo diferenciado. Naquela época houve resistentes a aceitação da importação estética. Formou-se gradualmente dois significado distintos no campo da luta simbólica do mundo musical rural brasileiro. Uns se identificaram com o romantismo folclorista e a preservação das raízes musicais do interior: estes se autoneomaram “caipiras”. Polarizando e se opondo a tal comportamento estético, os sertanejos seguiram avante o processo de modernização musical e incorporação de valores globais.

Nos anos 50 houve o auge da influência do bolero na música brasileira e a música sertaneja bebeu nesta fonte. Houve também a entrada de outros gêneros mexicanos, como o huapango, corridos e especialmente a rancheira.

Gabriela, *De frente com Gabi*, SBT, 23/09/2012.

24) Entrevista Fernando & Sorocaba a Marília Gabriela, *De frente com Gabi*, SBT, 27/11/2011.

25) Michel Teló no *Programa do Ratinho*, SBT, vídeo postado em 17/02/2011: <<http://www.youtube.com/watch?v=9BlekxpOT70>>.

26) Entrevista Michel Teló a Marília Gabriela, *De frente com Gabi*, SBT, 24/06/2012.

27) Programa *Tudo e possível*, TV Record, 19/08/2012.

28) Programa *Legendários*, TV Record, 08/12/2012.

Nos anos 60/70 aconteceu a “invasão” do rock na música sertaneja, e instrumentos como guitarra, baixo, bateria e teclado entraram de vez na seara da música rural, sempre com muita resistência por parte dos caipiras.

Canções muito conhecidas do público sertanejo foram influenciadas por gêneros estrangeiros e foram gravadas tendo seus ritmos expressamente nomeados nas contracapas dos discos. A famosíssima “Estrada da vida”, sucesso de Milionário & José Rico em 1977 é uma *rancheira*. “Vá pro inferno com o seu amor”, regravado por Chitãozinho & Xororó é uma *polca paraguaia* (original de 1976, regravada em 2007). O clássico “Saudade da minha terra”, gravada em 1967 por Belmonte & Amaraí, é uma *moda campeira*. O Trio Parada Dura chegou a gravar uma música chamada “Meu bolerão” em 1979. Em 1983 gravaram o xote “Panela velha”. Versáteis, Milionário & José Rico gravaram um *huapango* intitulado “Do mundo nada se leva” em 1979.

Até meados dos anos 1980, os discos de música sertaneja estampavam na contracapa, além dos nomes das canções e seus compositores, o tipo de música gravada. Era normal que as canções dos discos de Milionário & José Rico, Leo Canhoto & Robertinho e Trio Parada Dura viessem demarcadas como *rancheira*, *rasqueado*, *polca*, *bolero*, *balanço*, *corrido* e *guarânia*, entre outros subgêneros. Essa denominação também vinha escrita no selo dos discos, fossem compactos ou LPs. Essa prática era comum em toda a música popular até a década de 1960. Na música rural essa prática permaneceu porque o termo “sertanejo” ainda não havia se hegemonizado por completo. Isso só aconteceu a partir de um grande sucesso que mudou a história do gênero, radicalizando as críticas, formatando novas duplas e catalisando a consolidação do termo. Esse sucesso foi a música “Fio de cabelo”, gravada por Chitãozinho e Xororó em 1982: “Quando a gente ama/ E não vive junto da mulher amada/ Uma coisa à toa é um bom motivo pra gente chorar/ Apagam-se as luzes ao chegar a hora de ir para a cama/ A gente começa a esperar por quem ama/ Na impressão que ela venha se deitar...”

Havia uma rede de artistas e público afinado a proposta da hibridização sertaneja. Integrantes da nova onda moderna dos anos 70, João Mineiro & Marciano deslançaram a partir da década de 80, quando tiveram vários sucessos como “Amor e amizade (Dia sim, dia não)”, “A bailarina”, “Seu amor ainda é tudo” e “Ainda ontem chorei de saudade”, dentre outras. Assim como Chitãozinho & Xororó, eram da geração que iniciou nos anos 70 e sentiram-se muito atraídos por Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico. Marciano compunha sobretudo corridos, guarânias e rancheiras. O compositor imitava até

os gritos “mexicanos” presentes nas canções de seus ídolos: “Eu adorava música mexicana, achava divertido ouvir um *mariachi* cantando, dando aqueles gritos no meio das músicas, e eu fazia isso quando cantava as minhas”.²⁹

O disco que continha a guarânia “Fio de cabelo”, intitulado “Somos apaixonados” (1982), foi o primeiro LP sertanejo a vender 1 milhão de cópias. O gênero começava a deixar de ser regional e passava, gradualmente a ser conhecido em todo o Brasil, fenômeno que se concretizará a partir de 1989. Foi a partir do enorme sucesso de “Fio de cabelo”, consolidou-se o campo musical da música sertaneja. Diante da gradativa formatação do campo artístico, tornou-se irrelevante a definição precisa do ritmo das músicas. As canções eram *guarânias*, *boleros*, *polcas* ou *baladas*? Pouco importava. Ao longo da década de 1980 as duplas deixaram de estampar nas contracapas e selos dos discos o gênero de música gravada. Todas se tornaram músicas sertanejas, um grande guardachuva musical sob o qual cabiam diversos gêneros.

A partir da virada dos anos 80 para os anos 90 houve uma hegemonia das baladas. Canções como “É o amor”, de Zezé Di Camargo & Luciano (1991), “Pense em mim” (1990), de Leandro & Leonardo e “Evidências” (1990), de Chitãozinho & Xororó, são baladas. Mas os gêneros incomuns continuavam ali nos discos.

Chamamés foram gravados por Leandro & Leonardo (“Semi-luz”, em 1989), e por Zezé Di Camargo & Luciano (“Águas passadas”, em 1991; “Leva Minha timidez”, em 1992; “Vida, viola e violeiro”, em 1998). Os chamamés, de influência argentina, não foram esquecidos pela geração do sertanejo atual. “Pra ter o seu amor” foi gravado por Jorge & Mateus. “Semi-luz” e “Mudar pra quê” foram gravadas por João Bosco & Vinícius (2014), “Marca evidente” foi regravada por Israel & Rodolfo e Jorge & Mateus (2015).

Boleros tampouco foram esquecidos. Matogrosso e Mathias gravaram “De igual para igual”. Trio Parada Dura gravou “Me mata de uma vez”. Zezé Di Camargo & Luciano gravaram a famosíssima “Você vai ver” (1994) e novata Marília Mendonça gravou “Infel” (2015).

Podemos analisar determinados gêneros musicais por sua recepção ou por sua produção. Aqui estamos focando na dificuldades de se pensar um gênero dentro de seus marcos de produção não por que se subestima a recepção, mas por intencionar discutir a pertinência da afirmação

29) “Entrevista: Marciano”, por André Piunti, 22/09/2010, http://universosertanejo.blog.uol.com.br/arch2010-09-19_2010-09-25.html.

de que um gênero está inscrito em sua própria dimensão plástica e material.³⁰

Com frequência o discurso da falta de diversidade é elencado como forma de depreciar determinados gêneros massivos. Diante do exposto a partir do caso da música sertaneja, percebe-se como os discursos sobre a música são performativos de distinções sociais que ajudam a constituir os gêneros. As frequentes simplificações acabam por retratar um objeto menor. Diante da realidade múltipla tão às claras, cabe refletir o papel que os discursos limitadores acabam performando no contexto social.

Em parte este tipo de discurso serve para tornar inteligível os significantes mínimos de um gênero musical. Trata-se de esboçar características estáveis que tornam os vereditos possíveis. O problema surge quando temos um objeto que, desde seu início, surgiu a partir da fusões de ritmos e gêneros e que, apesar de ser bastante delimitado no plano dos discursos, mostra-se bastante volúvel em seus parâmetros estéticos.

Segundo Jeder Janotti, um gênero musical é definido “por elementos textuais, sociológicos e ideológicos”. Segundo o pesquisador o gênero “é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos” (JANOTTI, 2006, p. 6). Seguindo os parâmetro lastreados por Tati, Janotti pensa num determinado conjunto de regras capazes de definir um gênero:

“É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um rock dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa seqüência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, rocks, marchas são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular” (TATIT, 1997:101).

Assim, voltando a Janotti, “os gêneros musicais envolvem então: regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito)” (JANOTTI, 2006, p. 7).

Em seu artigo sobre as identidades dos gêneros musicais Jeder Janotti tem razão ao dizer: “Muitas vezes as próprias denominações, por

30) Para estudos no plano da percepção e consumo dos gêneros musicais, ver: Hebdige (1979), Herschmann (2000) e Straw (1991).

exemplo, música caipira de raiz ou música sertaneja, carregam traços que envolvem imaginários espaciais presentes nas performances das canções. No caso da música caipira, há uma valorização de certa quietude, de um mundo desarticulado das novas tecnologias e das ‘modernidades’, já a nomenclatura música sertaneja remete, hoje, ao agrobusiness, aos rodeios, ao ‘mundo pop’ dos grandes produtores de grãos. Mas, do mesmo modo que a idéia dança pressupõe corpo e cenário, ela também está diretamente relacionada da noção de ritmo. A repetição, tão importante para análise da música, é fundamental para a produção de sentido e para a configuração midiática das canções populares massivas.” (p. 10).

A questão é que música caipira e música sertaneja tem relação tensa entre si não apenas por seus aspectos internos, que variam muito ao longo do tempo. Nem sempre suas fronteiras foram as mesmas ao longo do tempo. E a música sertaneja se formou historicamente lastreada na ideia de aceitação das inovações externas ao próprio gênero, o que problematiza a ideia de “repetição” como fundamental o reconhecimento da música massiva.

Talvez o mais pertinente sejam os discursos. Estes sim muito repetitivos e que demoram muito a mudar, pois parecem ter uma dinâmica própria. Seja como for, pensar a condição de um gênero deve pressupor considerar as diferentes genealogias e a historicidade constituinte também a partir da oposição a outros gêneros e discursos. Nesse aspecto o discurso jornalístico e acadêmico jogou e joga um papel fundamental para ajudar a demarcar a especificidade da música sertaneja, simplificando a variedade estética num mesmo bloco unívoco, delimitado seja pela suposta “pobreza estética”, seja como fruto da “indústria cultural”. É aí que a estabilidade age mais, não tanto nos próprios objetos. Ao menos em relação aos gêneros massivos.

Como diz Simon Frith, parte considerável do prazer que temos no consumo musical gira em torno ao tempo que gastamos comentando canções, compositores e intérpretes. Como sintetizou Frith, “para entender o que está em jogo nas discussões sobre valor musical, nós devemos começar com os discursos que dão aos termos de valor seus sentidos. Disputas musicais não são sobre a música ‘em si’ mas sobre como localizá-la, sobre o que é a música e como ela deve ser avaliada. Afinal, nós só podemos ouvir a música como valiosa quando nós sabemos o que ouvir e como ouvi-la” (FRITH, 1996, p. 26, tradução: JANOTTI, 2006)³¹

O caso da genealogia da música sertaneja ilustra, em sua busca pelo “outro”, ou seja, pela variedade, uma potencialidade interessante

31) Texto no livro Estudos Culturais, p. 138.

para o pesquisador. O desejo de inovação não é apenas uma lógica reprodutiva mercadológica, mas parte do *ethos* constituinte de seus integrantes e potencialmente problematizador da lógica mecanicista do capital desde antes das crises fonográfica dos anos 2000. De forma que não é possível reduzir a realidade sertaneja aos determinismos puramente estruturais. Trata-se de um gênero que precisa ao mesmo tempo ser analisado enquanto aspectos plásticos e materiais, mas também através de sua dinâmica relação com outros gêneros e seus meios, seja com aqueles os quais a música sertaneja “antropofagizou”, seja com aqueles com os quais teve ranhuras.

Músicas citadas

1. “A bailarina” (Marciano /Darci Rossi/Sargento Oliveira), João Mineiro & Marciano, LP *Esta noite como lembrança*, Copacabana, 1980.
2. “Águas passadas” (Paulo Debétio / Paulinho Resende), Zezé Di Camargo & Luciano (part. Fafá de Belém), LP *Zezé Di Camargo & Luciano*, Copacabana, 1991.
3. “Ai se eu te pego” (Antônio Dyggs / Sharon Acioly), Michel Teló, CD *Na balada*, Som Livre, 2011.
4. “Ainda ontem chorei de saudade” (Moacyr Franco), João Mineiro & Marciano, LP *João Mineiro & Marciano*, Copacabana, 1988.
5. “Amor de madrugada” (Marcos Léo / Belutti / Dudu Borges / Amauri Pereira), Marcos e Belutti, CD *Cores*, Som Livre, 2012.
6. “Amor e amizade (dia sim, dia não)” (Darci Rossi / Marciano), João Mineiro & Marciano, LP *Amor e amizade (dia sim, dia não)*, Copacabana, 1984.
7. “Balada boa” (Cassio Sampaio), Gustavo Lima, CD/DVD *Gusttavo Lima e você*, Som Livre, 2011.
8. “Boate azul” (Benedito Saviero / Aparecido Tomás de Oliveira), Michel Teló, CD *Na balada*, Som Livre, 2011.
9. “Camaro amarelo” (Marco Aurélio / Thiago Machado / Márcia Araújo / Bruno Caliman), Munhoz & Mariano, CD/DVD *Ao vivo em Campo Grande vol. II*, Som Livre, 2012.
10. “De igual pra igual” (Roberta Miranda), Matogrosso & Mathias, LP *Mulher – vol. 09*, Chantecler, 1985.
11. “Do mundo nada se leva” (Belmonte / Jorge Paulo), Milionário & José Rico, LP *Realidade - vol.8*, Chantecler, 1979.
12. “Ei, psiu, beijo me liga” (Teófilo Teló / Diego Damasceno / Daniel Damasceno), Michel Teló, CD *Balada*, 2011.
13. “Estrada da vida” (José Rico), Milionário & José Rico, LP *Estrada da*

- vida. Sertanejo/Chantecler, 1977.
14. "Eu te amo e *open bar*" (Teófilo Teló / Dudu Borges), Michel Teló, CD *Na balada*, Som Livre, 2011.
 15. "Fiorino" (Bruno Caliman), Gabriel Gava, CD *Ao vivo em Goiânia*, Som Livre, 2013.
 16. "Fugidinha" (Thiaguinho / Rodriguinho), Michel Teló, CD *Na balada*, Som Livre, 2011.
 17. "Gatinha assanhada" (Gabriel Valim / Alex Ferrari), Gustavo Lima, CD/DVD *Ao vivo em São Paulo*, Som Livre, 2012
 18. "Humilde residência" (Tiago Marcelo / Malcolm Lima / Luiz Henrique/ Fernando), Michel Teló, CD *Na balada*, Som Livre, 2011.
 19. "Índia" (José Asunción Flores / Manuel Ortiz Guerrero / Versão José Fortuna). Cascatinha & Inhana, *Cp. 78 RPM, Toda América*, 1952.
 20. "Infiel" (Marília Mendonça), Marília Mendonça, CD *Marília Mendonça ao vivo*, Som Livre, 2015.
 21. "Leva Minha timidez" (Zezé di Camargo/José Ricardo Corrêa), Zezé Di Camargo & Luciano, LP *Zezé Di Camargo & Luciano*, Copacabana, 1992.
 22. "Levemente alterado" (André Silva), Michel Teló (part. Bruninho & Davi, CD/DVD *Sunset*, Som Livre, 2013.
 23. "Me mata de uma vez" (Ronaldo Adriano/Neno/Nilza Carvalho), Trio Parada Dura, LP *Astro rei*, Copacabana, 1987.
 24. "Meu Bolerão" (Correto / Creone), Trio Parada Dura, LP *Beco sem saída*, Copacabana, 1979.
 25. "Meu primeiro amor" (Herminio Gimenez – vs. de José Fortuna e Pinheirinho Jr). Cascatinha & Inhana, *Cp. 78 RPM, Toda América*, 1952.
 26. "Mudar pra quê", João Bosco & Vinicius, CD *Indescritível*, Universal, 2014
 27. "Odeio rodeio" (Chico Cesar/Rita Lee), Chico Cesar, CD *Compacto e Simples*, 2005.
 28. "Panela velha" (Moraezinho/Auri Silvestre), Trio Parada Dura, LP *Alto astral*, Copacabana, 1983.
 29. "Pode chorar" (Dorgival Dantas), Jorge & Mateus, CD *Ao vivo em Goiânia*, Universal Music, 2007.
 30. "Pra ter o seu amor" (Jorge/Dudu Borges), Jorge & Mateus, CD *Aí já era*, Universal, 2010.
 31. "Saudade de minha terra" (Belmonte / Goiá), Belmonte e Amaraí, LP *Saudade de minha terra*, Continental, 1967.
 32. "Semi-luz" (Luiz Berto, Carlos Randall), João Bosco & Vinícius, CD *Curtição*, Universal Music, 2009.

33. "Semi-luz" (Luiz Berto, Carlos Randall), Leandro & Leonardo, LP *Leandro & Leonardo*, Continental, 1989.
34. "Seu amor ainda é tudo" (Moacyr Franco), João Mineiro & Marciano, LP *João Mineiro & Marciano*, Copacabana, 1986.
35. "Sogrão caprichou" (Luan Santana / Bruno Caliman / Cristiano Savatti / Márcia Araújo), Luan Santana, CD *Te esperando*, Som Livre, 2013.
36. "Tarde demais" (Dorgival Dantas), César Menotti & Fabiano, CD/DVD *A voz do coração ao vivo*, Universal Music, 2008.
37. "Tchu tcha tcha (Eu quero tchu, eu quero tcha)" (Shylton Fernandes), João Lucas & Marcelo, CD *João Lucas e Marcelo*, Som Livre, 2012.
38. "Telefone mudo" (Franco / Peão Carreiro), Michel Teló, CD *Na balada*, Som Livre, 2011.
39. "Vá pro inferno com o seu amor" (Meirinho), Milionário & José Rico, LP *Milionário & José Rico – vol. 3*, Sertanejo/Chantecler, 1976.
40. "Vá pro inferno com seu amor" (Meirinho), Chitãozinho & Xororó, CD *Grandes clássicos sertanejos – Acústico*, SkyBlue Music, 2007.
41. "Vem ni mim Dodge Ram" (Israel Novaes), Israel Novaes, CD *Israel Novaes*, Som Livre, 2013.
42. "Vida, Viola e Violeiro" (Nildomar Dantas/Ivan Medeiros), Zezé Di Camargo & Luciano, LP *Zezé Di Camargo & Luciano*, Sony Music, 1998.
43. "Você vai ver" (Elias Muniz / Carlos Colla), Zezé Di Camargo & Luciano, LP *Zezé Di Camargo & Luciano*, Sony Music, 1994.
44. "Vou dar o nó em você" (Thiago Servo), Thaeme & Thiago, CD *Ao vivo em Londrina*, Som Livre, 2012.
45. "Marca evidente" (?), Israel & Rodolfo, CD *Imprevisível*, Som Livre, 2015.
46. "Só vou beber mais hoje (vou parar)" (?), Humberto & Ronaldo, 2012.
47. "Se namorar fosse bom" (?), Bruninho & Davi, CD, Independente, 2012.

Bibliografia

1. ALEM, João Marcos. *O caipira e o country: a nova ruralidade brasileira*. Tese de doutorado em Sociologia, USP, 1996.
2. ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
3. _____. *Bob Dylans do sertão: tropicália, MPB e música sertaneja*. REDD - Revista Espaço de Diálogo e Desconexão, v. 3, p. 222-235, 2011.

4. _____. *Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977)*. Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar, v. 2, p. 439-463, 2012.
5. _____. *O sertão na televisão: música sertaneja e Rede Globo*. Revista Contemporânea, v. 1, p. 222-235, 2011.
6. _____. *O sertão vai à faculdade: o sertanejo universitário e o Brasil dos anos 2000*. Revista Perspectiva Histórica, p. 1-16, julho 2012.
7. _____. *Os caipiras chiques: a relação da música rural e a MPB nos anos 80*. Tempo da Ciência (Unioeste), v. 20, p. 15-30, 2013.
8. _____. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
9. _____. *Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja*. Outros Tempos, v. 10, p. 122, 2013.
10. CALDAS, W. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
11. FAUSTINO, Jean Carlo. *O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade*. Tese apresentada ao depto. de Sociologia da UFSCAR, São Carlos, 2014
12. FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Havard University Press, 1996.
13. HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge, 1979.
14. HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
15. HIGA, Evandro Rodrigues. A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais. In: *VII Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular - IASPM, 2006, Havana - Cuba*. VII Congresso Latinoamericano da IASPM - LA, 2006.
16. JANOTTI JUNIOR, J. S.. Mídia e Música Popular Massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções. In: Ângela Prysthon. (Org.). *Imagens da Cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. 1 ed. Porto Alegre: Sulina, 2006, v. , p. 131-147.
17. MARTINS, J. C. "Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados." In *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975. p. 103161.
18. STRAW, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music*. Cultural Studies. London: Routledge, v. 5, n. 3, p. 361-375, oct. 1991.

19. TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
20. TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

II.6. Disseram que eu voltei mexicanizado: Sertanejo raiz e a incorporação da canção rancheira

Danilo Cymrot¹

Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo

Introdução

Em um texto de novembro de 2006 noticiando a morte do cantor mexicano Miguel Aceves Mejía, o crítico de cinema Luiz Carlos Merten conta que, quando começou a ver filmes na Porto Alegre dos anos 50, via-se de tudo- filmes mexicanos, comédias italianas, inglesas, filmes “naturalistas” (de sexo) franceses e suecos -, pois, apesar de Hollywood já ser a cinematografia hegemônica, “havia espaço para a diversidade no mercado”. Entre esses filmes, os de Miguel Aceves Mejía, que estreou mais de cinquenta. Sua marca registrada era o falsete, exibido no clássico *Cucurrucucu Paloma*. Merten especula que “o público jovem nem deve saber de quem se trata”, mas Caetano Veloso, que cantou a música citada em *Fale com Ela*, de Almodóvar, sabe.²

Merten teve que dizer na época para o seu editor quem era Miguel Aceves Mejía, mas surpreendeu-se, quase dois anos depois, em agosto de 2008, com o fato de que havia sessenta comentários de leitores na sua matéria sobre a morte do cantor mexicano.³ O jornalista se disse impressionado como até aquele momento aquela matéria era comentada,

1) Doutor em Criminologia pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo - USP. Pesquisador do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo.

2) MERTEN, Luiz Carlos. E a Paloma ficou triste. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 nov. 2006. Muitos desses filmes mexicanos eram distribuídos pela estatal mexicana *Pel-mex*. A difusão do cinema mexicano no Brasil foi impulsionada, em grande parte, pelos Estados Unidos em sua Política de Boa Vizinhaça, que tinha como objetivo trazer os países latino-americanos para a sua esfera de influência durante a Segunda Guerra Mundial. Para mais informações, recomenda-se CASTRO, Francisco Peredo. *Cine y propaganda para Latinoamérica*. 2 ed. México, UNAM, 2011.

3) MERTEN, Luiz Carlos. Enguiçou, de novo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 ago 2008.

por escrito ou pessoalmente.⁴ Já em julho de 2009, respondendo a um leitor que chamou Miguel Aceves Mejía de “ridículo”, Merten disse que ele havia comprado uma briga, pois o cantor mexicano tinha “um fã-clube danado” em seu blog, o post sobre sua morte foi “o maior sucesso e até hoje tem gente que pinga alguns comentários sobre o ‘mariachi’”.⁵

Este episódio é um dos sinais de como Miguel Aceves Mejía adquiriu popularidade no Brasil, a partir da década de 50, junto a outras figuras do cinema mexicano como Cantinflas, Maria Felix, Maria Antonieta Pons e a argentina Libertad Lamarque. Segundo matéria de *O Estado de S. Paulo*, Aceves Mejía, ao contrário dos outros atores-cantores Pedro Infante e Jorge Negrete, não encarnava o modelo do galã. Seus filmes eram comédias rancheiras nas quais interpretava invariavelmente um *mariachi*. Mejía, que usou durante mais de cinquenta anos o charro, traje típico mexicano, orgulhava-se de haver popularizado o *mariachi* sinfônico em toda a América Latina. Dizia que a canção rancheira “era a que melhor expressava a alma mexicana”.⁶

O objetivo deste artigo é analisar como símbolos da identidade mexicana, o traje de charro (*mariachi*) e a canção rancheira, mobilizados pelo cinema mexicano para reforçar o nacionalismo mexicano, foram incorporados por cantores caipiras brasileiros a partir da década de 50, e os fatores históricos, culturais e sociais que contribuíram para esta incorporação e sua recepção pelo público. Além disso, será discutida a visão que alguns dos cantores brasileiros pioneiros na incorporação da canção rancheira têm sobre o sertanejo dito de *raiz*. Para tanto, foi analisada a cobertura dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* sobre Mejía; foram realizadas entrevistas com cantores sertanejos da geração dos anos 60 e 70; e foi consultado o acervo discográfico do site *Recanto Caipira*.

A canção rancheira

A rancheira mexicana, apesar de ter se tornado um dos símbolos da

- 4) MERTEN, Luiz Carlos. Olé! *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 ago 2008.
- 5) MERTEN, Luiz Carlos. Espero continuar... *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 jul. 2009. A palavra *mariachi* é uma corruptela mexicana do termo inglês *marriage*, casamento. Teve sua origem no grupo de músicos que tocava nos casamentos mexicanos do começo do século XX. Aos poucos, o grupo, antes identificado apenas com o casamento, ganhou nome e personalidade própria (KNAPP, Érica. A noite mexicana do Anhembi. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p.2, 21 mar 1977).
- 6) Mejía cantou *Roga por Nosotros* de Joelhos, em Buenos Aires, num tributo a Eva Perón, o que lhe valeu “a amizade eterna” de Juan Domingo Perón (MORRE o rei dos mariachis no cinema, Miguel Aceves Mejía. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 nov. 2006. p. 46). Sobre a relação do cantor Pedro Vargas com presidentes, cf.

identidade mexicana e ter sido acusada de ter contaminado a música caipira brasileira, também tem uma origem híbrida. No fim do século XVIII, a ópera e o *bel canto* começaram a ganhar popularidade no México. Em 1827 foi revogada uma lei espanhola de 1799 que proibia óperas no México em qualquer outro idioma que não fosse o espanhol. Isso incentivou a contratação de companhias de ópera italianas para se apresentarem no México e fez com que muitos mexicanos entrassem em contato com gostos e estilos europeus contemporâneos.

Outra importação musical que teve grande impacto no México a partir do começo do século XIX, desta vez na esfera da cultura popular, foi a valsa. Ela chegou a ser denunciada pela Igreja como uma importação corrupta, obscena e perniciosa da “degenerada” França. A valsa se espalhou rapidamente pelo México e se tornou o modelo musical mais comum para a composição de canções.⁷ As grandes feiras agrícolas da região do Bajío (províncias de Guanajuato, Jalisco, Querétaro, Aguascalientes e Michoacán), por sua vez, tornaram-se veículos para a difusão das canções sentimentais e românticas para regiões da república mexicana que raramente tinham influência de fontes externas. Assim, a canção tornou-se crescentemente popular entre a população rural e uma forma mais simples, rústica, adaptada ao gosto rural, cada vez mais afastada da fonte original italiana, designada posteriormente de canção rancheira, começou a surgir.

Durante a administração de Porfirio Díaz (1876-1910), o México voltou seus olhos para os padrões culturais, econômicos e sociais dos Estados Unidos e da Europa. Nesse período, a canção romântica e sentimental cantada no estilo *bel canto* pelas classes médias e altas urbanas, muitas com títulos em francês, pareciam mais europeias do que mexicanas, embora muitas fossem compostas por mexicanos. No começo do século XX, o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação aproximaram as áreas urbanas e rurais. Por sua vez, o fervor nacionalista que teve o seu auge na Revolução Mexicana de 1910 mudou a autoimagem da nação, aumentando o orgulho de ser mexicano. A decisão do líder de orquestra Miguel Lerdo de Tejada de vestir seus músicos de charro em 1901, para se diferenciar de quem tocava música europeia, foi uma manifestação deste novo nacionalismo, embora a canção popular tocada por essa orquestra continuasse “domesticada pela inspiração italianizante”.

7) GRADANTE, William. “El Hijo del Pueblo”: José Alfredo Jiménez and the Mexican “Canción Ranchera”. *Latin American Music Review*, vol. 3, nº 1. University of Texas Press, 1982. Disponível em: <www.jstor.org/stable/780242>. Acesso em: 14 jul. 2015. p. 37-38.

A Revolução Mexicana de 1910 foi acompanhada pela glorificação cultural do homem comum e sua herança musical tradicional, desprezada durante o Porfiriato. Cantores profissionais começaram a popularizar nos teatros da Cidade do México canções que eram previamente cantadas somente por trabalhadores das fazendas. Cantadas entre os atos de apresentações dramáticas, essas canções logo ficaram conhecidas como canções rancheiras.⁸

De acordo com Nishi, são justamente os trompetes, cujo timbre é tomado como denotativo do México, que diferenciam as rancheiras dos ritmos paraguaios, também ternários. Outros elementos que caracterizam a rancheira e outros gêneros reconhecidos como vindos do México são recursos vocais como os gritos “ui, ui, ui, ui”, típicos dos *mariachis*, e efeitos de performance, como duplas que cantam vestidas de *mariachis*. No entanto, em algumas versões brasileiras de músicas mexicanas, os trompetes característicos da rancheira são substituídos pelo acordeom da música sertaneja, o que já constitui um hibridismo.⁹

Dos filhos de Miguel

As importações musicais ao longo da primeira metade do século XX, como o jazz americano, a *zarzuela* espanhola, o tango argentino, o mambo e o *chachacha* cubano, o rock americano e inglês foram apontadas por William Gradante como ameaças perenes à sobrevivência da canção rancheira como música popular vital no México.¹⁰ Enquanto folcloristas brasileiros queixavam-se da incorporação da rancheira pela música caipira, a cantora mexicana de rancheiras Amalia Mendoza queixava-se: “Nossa canção rancheira é apreciada mais no estrangeiro. (...) Os mexicanos não apreciam suficientemente nosso folclore, nos interessa mais impulsionar os artistas de outras nações e apoiar movimentos musicais externos. Não valorizamos o que é nosso”.¹¹

Para Allan de Paula, a mistura da música sertaneja com gêneros musicais estrangeiros- principalmente o bolero, a rancheira, a guarânia, o rasqueado e a polca- iniciou-se na segunda metade dos anos 1930, intensificou-se na década de 1940 e “tornou-se extremamente visível a

8) GRADANTE, William. *op. cit.* p. 42-44. Sobre a invenção da tradição popular e do folclore por movimentos nacionalistas, cf. BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

9) Apud OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC. 2009. p. 70

10) GRADANTE, William, *op. cit.* p. 43-44.

11) Apud *Ibid.* p. 37.

partir de 1950", a ponto de considerar a música sertaneja historicamente "um dos gêneros da música brasileira mais relacionado com elementos estrangeiros".¹²

Capitão Furtado, em 1941, em parceria com Luiz Alvarez, espanhol que vivia no Brasil, compôs dois corridos mexicanos, *Caray com el amor* e *El vacilón*, gravados por Alvarez. Tangos, chamamés, rasqueados e dezenas de versões de músicas paraguaias, espanholas, mexicanas e argentinas entrariam na sua obra.¹³ Já Cascatinha e Inhana, que estouraram com a guarânia paraguaia Índia em 1952, também cantavam em circos modas de viola e tangos *brejeiros*, canções rancheiras e xotes. Rosa Nepomuceno descreve a música sertaneja do final dos anos 1950 como uma "confusão de mariachis, sanfonas e violas".¹⁴

Conforme aponta Gustavo Alonso, embora fosse um fenômeno que já ocorria antes, a partir da década de 1950 a mistura da música rural com gêneros estrangeiros, especialmente mexicanos e paraguaios, se acelerou muito, com a popularização do compacto simples, do compacto duplo e, mais tarde, dos LPs, bem como do rádio. A incorporação do bolero mexicano teria aberto portas para a rancheira. Em 1959, o Duo Glacial gravou um compacto com a rancheira *Orgulho* e a valsa *O amor e a rosa*. Em 1960 gravou o rasqueado *Si quieres* e a rancheira *Desde que o dia amanhece*. Em 1961, o tango *Reconciliação* e a rancheira *Traição*.¹⁵

Allan de Paula aponta, por sua vez, que os *charro films* "popularizaram por todo o mundo a figura dos *mariachis*, com sua vestimenta característica e sua formação instrumental com violões, violinos e trompetes, além de toda uma geração de cantores mexicanos, tais como Pedro Infante e Miguel Aceves Mejía".¹⁶ Os gêneros paraguaios e mexica-

12) OLIVEIRA, Allan de Paula, *op. cit.* p. 296-297.

13) NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 132.

14) *Ibid.* p. 147-148.

15) ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 35-37.

16) OLIVEIRA, Allan de Paula, *op. cit.* p. 301. Tárík de Souza, por sua vez, atribui ao cowboy campineiro Bob Nelson a origem do "condimento importado para o segmento sertanejo". Posteriormente, "sobreviriam as descabeladas guarânicas, os boleros e os sopros de *mariachi* de duplas como Pedro Bento e Zé da Estrada, Cascatinha e Inhana, Biá e Bolinha, Lourenço e Lourival, Milionário e Zé Rico, Duda e Dalvan, muitos deles modelados no sotaque mexicano de Miguel Aceves Mejía". Souza reconheceu nas duplas sertanejas dos anos 1990, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé Di Camargo e Luciano, o "alinhamento vocal em terças, modulado pelo vibrato herdado dos mariachis" (SOUZA, Tárík de. Força sertaneja. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun

nos foram apropriados pela música sertaneja também através da prática comum das versões. Em muitos casos, havia apenas a adaptação de canções paraguaias e mexicanas para versões brasileiras, onde, muitas vezes, mantinha-se o arranjo e mudava-se o idioma da letra - com tentativas frequentes de traduções literais, na medida do possível.¹⁷

Wladir Dupont, em artigo de 1991 sobre a influência da cultura mexicana sobre a brasileira, também atribui à popularidade do cinema mexicano das décadas de 1940 e 1950 o começo da presença mexicana no "inconsciente brasileiro". Os filmes do gênero "cine de cabareteiras" trouxeram consigo o bolero, "a expressão musical mexicana maior", e ídolos como Jorge Negrete, Pedro Infante, Toña la Negra, *don* Pedro Vargas, Miguel Aceves Mejía, Trio Los Panchos. Por outro lado, Dupont assinala também o importante papel das turnês de Mejía e do programa do radialista Zé Bettio para a interiorização da rancheira mexicana no Brasil:

Além do bolero, forte também na música popular brasileira é a influência de outro gênero musical tipicamente mexicano, "la ranchera", ou a nossa música sertaneja ou caipira. Há muito tempo, pelo menos há uns 30 anos, boa parte dessas canções no Brasil são versões de composições mexicanas, letra e música, com arranjos à base do *mariachi*, o conjunto musical típico mexicano. No interior de São Paulo existem até conjuntos cujos integrantes se vestem como *mariachis* para tocar suas músicas. Quando vinha ao Brasil nos anos 60, o cantor Miguel Aceves Mejía, um dos reis da *ranchera* no México, se apresentava só no interior de São Paulo, onde estava e está até hoje- seu grande público. É por essa razão que o veterano radialista paulista Zé Bétio, um apaixonado pelas coisas do México, toca, em seu programa diário na Rádio Capital, muita música mexicana, pois sabe que seus ouvintes estão espalhados pelo interior do Estado.¹⁸

Em 1976, Zé Bettio apresentava dois programas diários na Rádio Record- das 05h00 às 07h30 e das 16h30 às 19h00-recordistas de audiência e responsáveis pela parcela maior do faturamento daquela emissora. Segundo Walter Silva, Zé Bettio, com uma grande capacidade de

1998. p. 4). A influência da música mexicana sobre duplas da geração dos anos 1980 e 1990 será objeto de outro artigo.

17) É o caso de *Gorrioncillo del Pecho Amarillo*, rancheira mexicana dos anos 1940 de muito sucesso, popularizada no Brasil por Miguel Aceves Mejía, cuja versão em português *Passarinho do Peito Amarelo* foi gravada por várias duplas, incluindo Tibagi e Miltinho e Milionário e José Rico (OLVEIRA, Allan de Paula, *op. cit.* p. 302).

18) DUPONT, Wladir. Nações perdidamente enamoradas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun 1991. p. 9.

se comunicar, era “o maior fenômeno da comunicação de massa” do Brasil de então, atingia as classes mais humildes e chegava a ter alguma penetração nas classes A e B. Tocava em seu programa “as músicas mais chegadas ao grande público”, como modas sertanejas, boleros de Waldick Soriano, canções rancheiras de Miguel Aceves Mejía e guarânias paraguaias.¹⁹

Era o programa mais caro do rádio brasileiro e chegava a receber dos fãs uma média de cinco mil cartas por semana, inclusive do exterior, principalmente de Portugal. Na época, desejando veicular uma propaganda, uma grande fábrica de caminhões fez uma pesquisa entre os 465 mil caminhoneiros existentes então no Brasil, para concluir que 68% deles ouviam Zé Bettio religiosamente, mais um indício de que a música que tocava era levada para o interior de São Paulo e que, portanto, o radialista exerceu importante papel de mediador entre a cultura mexicana e a cultura caipira. A seleção musical do programa ficava a cargo de seu filho Betinho. Além dos boleristas Altamar Dutra, Lindomar Castilho e Waldick Soriano, o programa chegava a tocar “meia-hora de Miguel Aceves Mejia, dedicada aos motoristas de táxi de todo o Brasil”.²⁰

A influência de Miguel Aceves Mejía sobre cantores caipiras brasileiros foi reconhecida não só por alguns deles em entrevistas concedidas a mim, mas também por pesquisadores e pela imprensa.²¹ Em julho de 1958, Mejía é chamado pela *Folha da Noite* de “conhecido cantor mexicano”, “um dos maiores ‘cartazes’ atuais do seu país” e “um dos maiores cantores característicos do México de todos os tempos”.²² Em

19) SILVA, Walter. O fenômeno Zé Bettio. *Folha de S. Paulo*, Primeiro Caderno, p. 22, São Paulo, 24 mai 1976.

20) MONTANDON, Marco Antonio. Nhô Bétio, o supercaipira. *Folha de S. Paulo*, Primeiro Caderno, p. 22, São Paulo, 30 mai 1976. Zé Bettio e seu filho José Homero foram os responsáveis pela carreira de Milionário & José Rico, Trio Parada Dura, João Mineiro & Marciano e Chitãozinho & Xororó, entre outros. Em 1984 Zé Bettio trocou a Rádio Record pela Rádio Capital. Na década de 80 apresentava cerca de seis horas e meia de programação todos os dias, começando às 05h00. Seguindo os conselhos do filho, demonstrava pouco apego à louvação da tradição: “Procuro sempre me atualizar. Não é que não goste das coisas antigas, mas essas eu toco na vitrola da minha casa” (ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 203-204). Zé Bettio também era músico e já em seu segundo compacto, em 1958, pela Chantecler, gravou a rancheira *Martim Pescador*, de Francisco Pracânico e Emílio Magaldi. No ano seguinte, gravou a rancheira *Andradas*, de Teddy Vieira (PERIPATO, Sandra Peripato. Disponível em: <www.recantocaipira.com.br/duplas/ze_bettio/ze_bettio.html>. Acesso em: 15 jan. 2017).

21) Sobre a influência de Miguel Aceves Mejía sobre as duplas sertanejas brasileiras, cf. ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2013. p. 44-45.

22) FOLHA do disco, *Folha da Noite*, caderno único, São Paulo, 10 jul. 1958. p.27.

fevereiro de 1963, aparece na *Folha de S. Paulo* em um anúncio do filme *Quem ama vive cantando* como “o cantor do momento”.²³

Em janeiro de 1964, no anúncio do filme *Os cinco falcões negros*, Mejía é chamado de “o astro da canção latino-americana”.²⁴ Em outubro do mesmo ano, no anúncio do filme *Três homens decididos*, é chamado, junto com Pedro Vargas, de “o maior astro da canção”.²⁵ Em agosto de 1967, Antonio Aguilar é considerado pela *Folha de S. Paulo* “o segundo mais popular cantor mexicano depois de Miguel Aceves Mejía”.²⁶ Em agosto de 1972, é noticiado o lançamento do disco *Mexico-Mariachi oro y plata*, que reunia “canções rurais no estilo de Miguel Aceves Mejía”.²⁷ Já em outubro de 1974, em matéria sobre o grupo Chaski, que pesquisava música latino-americana pré-colombiana, percebe-se como Miguel Aceves Mejía ao mesmo tempo era bastante popular ao ponto de ser imitado em programas de calouros, mas seu sucesso contraditoriamente não era interpretado como sinal do interesse dos latino-americanos “pelas coisas suas”:

Há 14 anos, eu espero pela hora certa- afirma Guillermo. Antes, dos ritmos latino-americanos só eram conhecidos a guarânia paraguaia, o tango argentino e o bolero mexicano. Qualquer outro tipo de manifestação folclórico era recebido com indiferença e, de vez em quando, Miguel Aceves Mejía era imitado em algum programa de calouros. De uns tempos para cá, no entanto, comecei a perceber um certo interesse dos próprios latino-americanos pelas coisas suas. Afinal, não existe um lugar que ofereça mais beleza natural para um estudante de bolso vazio que a Bolívia. Dessa forma, passou a existir um intercâmbio cada vez maior entre os povos do continente. Afinal, quem é que não quer saber da vida passada de seu vizinho?²⁸

Em junho de 1975 foi noticiado que Mejía se apresentara com enorme sucesso no Festival Mexicano do prestigiado Madison Square

23) *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 11 fev. 1963. p.12.

24) *Folha de S. Paulo*, Folha Feminina, São Paulo, 05 jan. 1964. p.10.

25) *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 out. 1964.

26) *Folha de S. Paulo*, 2º caderno, São Paulo, 07 ago. 1967. p. 2.

27) DISCOS-roteiro e guia prático. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 15 ago. 1972. p. 3.

28) SOM ecológico, remédio contra a poluição. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 10 out. 1974. p. 6.

Garden, em Nova York.²⁹ No entanto, enquanto cantava em palcos prestigiados no México e Estados Unidos, Mejía era atacado pela imprensa brasileira da década de 70. Em agosto de 1977, quando Mejía esteve em São Paulo para se apresentar no Palácio das Convenções do Anhembi para um “público de luxo”, Tárík de Souza deu a dimensão da carreira internacional do cantor mexicano, apontou Pedro Bento e Zé da Estrada e Tibagi e Miltinho como duplas sertanejas fortemente influenciadas pelo cantor mexicano, mas expressou uma visão bastante negativa dele:

Num polo quase oposto- para uma plateia bem diferente- *latinidad* significou (e ainda é, como cantam Os Saltimbancos) Miguel Aceves Mejia. Igualmente baseado no México, como [Lucho] Gatica, mas porque nasceu lá, Mejia foi muito exportado via comportados programas de TV, tipo Perry Como. Acompanha-o inseparavelmente a orquestra-família de 10 músicos Los Hermanos Zavalas, que há 18 anos como ele excursiona pelo mundo (mais de 80 temporadas na Noruega, Suécia, Alemanha, Bélgica, Holanda, Itália, Israel, América Latina etc, etc). Estiveram este ano em São Paulo, onde apresentaram no Palácio das Convenções do Anhembi, sua *Noite Mexicana*, agora lançada em disco, gravado em estúdio para a RCA. A importância de Mejia, porém, não é dada por esse bissexto público de luxo que o contempla como a uma espécie em extinção. Ainda em 70, numa de suas periódicas vindas ao Brasil, o mexicano foi recepcionado com um humilde apelo da dupla sertaneja Tibagi e Miltinho: “O senhor não poderia gravar novidades para serem vertidas ao português? Há grande carência de canções sertanejas no mercado”. Segundo a mesma reverente dupla, Mejia, com seu indelével estilo *mariachi*, era o responsável pela união do movimento sertanejo do país, o traço de ligação, o esperanto capaz de explicar o sucesso constante da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, por exemplo. (...) Em seu LP, Aceves Mejia vai pouco além dos clássicos mexicanos (*Cu cu rru cu cu Paloma, La Malaguena, Vaya com Dios*). Há uma ou outra canção de sabor folclórico, porque o cantor de vasto chapelão, poncho e imutáveis trinados casados aos lamentosos pistons *mariachi* não perdoa arestas criativas. Reduz tudo a uma linear pasta sonora, pronta a ser devorada, seja pela classe média urbana ou pelos caipiras.³⁰

29) *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 03 jun. 1975. p. 7.

30) SOUZA, Tárík de. Canção latina entre a fama e a fome. *Jornal do Brasil*, caderno B, Rio de Janeiro, 18 ago 1977. p. 2. Em março daquele ano, Tárík de Souza já havia lembrado que “Mejia influenciou a maior parte de nossas duplas sertanejas de fronteira” e o chamou de “um dos pais dos múltiplos Pedro Bento e Zés da Estrada que locupletam nossos circos de interior” (SOUZA, Tárík de. Música popular. *Jornal do Brasil*, caderno B, Rio de Janeiro, 27 mar 1977. p. 9).

O espetáculo *Noite Mexicana* integrou uma turnê que estava prevista para durar catorze noites, em um circuito por cinco cidades brasileiras, patrocinada pela *Jeans Store* e *Levis*. As apresentações em São Paulo, que ocorreriam no Palácio das Convenções do Anhembi, com a colaboração do Departamento de Teatros da Prefeitura Municipal de São Paulo, supostamente apenas nos dias 19 e 20 de março, foi prorrogada, “devido ao grande sucesso”, para 27 e 28 de março de 1977, havendo duas apresentações por dia, a Cr\$30,00 e Cr\$80,00, e para os dias 02 e 03 de abril, no Ginásio do Ibirapuera, com a colaboração da Secretaria de Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, a “preços populares” (Cr\$20,00- Cr\$50,00 - Cr\$70,00). O espetáculo era produzido por Manoel Poladian, empresário especializado em trazer astros internacionais para o Brasil, e mais duas empresas, que pretendiam repetir o sucesso de sua montagem anterior, *Uma noite em Buenos Aires*.

Aquela era quarta vez que Miguel Aceves Mejía vinha ao Brasil, onde, segundo a imprensa da época, vendia tantos discos que “nem sabia dizer quantos”, mas era a primeira vez que cantava em São Paulo, onde estivera outra vez a passeio. Em 1970 fez uma excursão de mais de um mês pelo país, cantando “até no Mato Grosso”. Em 1972 foi premiado por Silvio Santos com o troféu Disco de Ouro. De 1958, quando iniciou sua vida artística, até 1977, já havia participado de sessenta e quatro filmes e, apesar do sucesso no Brasil, definia sua música como a “expressão autêntica do sentimento do povo mexicano”.

Na noite de estreia do Brasil da *Noite Mexicana*, Miguel Aceves Mejía foi recebido com “calorosos aplausos misturados com gritos e assovios”. As duas apresentações de sábado, dia da estreia, tiveram os 3.600 lugares do Palácio das Convenções do Anhembi lotados. O público tinha em média 40 anos de idade, o que significa que tinha idade para ter visto os filmes mexicanos das décadas de 50 e 60. Mejía cantou rancheiras, definidas pela imprensa como “música dos camponeses”, o que o aproximaria da música caipira. *Adelita*, canção da Revolução Mexicana consagrada internacionalmente pelo estadunidense Nat King Cole, foi tocada pelos Mariachis de Silvestre Vargas e “acompanhada por palmas e assovios do entusiasmado público”, em plena ditadura civil-militar.

Ao interpretar uma música mencionando uma mulher traidora, Mejía provocou risos na plateia ao fazer com os dedos a forma da letra V, por cima da cabeça. Conforme será visto adiante, as *canções de corno* são outro ponto em comum entre as rancheiras mexicanas e a música sertaneja brasileira. Mejía cantou canções de compositores como Armando Manzanero, Agustín Lara e José Alfredo Jiménez, compositor descoberto por Mejía em um restaurante na Cidade do México quando

José Alfredo trabalhava como garçom. Trata-se, inclusive, do compositor mexicano com mais obras gravadas pelas duplas sertanejas brasileiras, conforme se pode ver nas listas de canções mexicanas incluídas nas notas de rodapé das páginas seguintes.³¹

Sombrero de palha: Pedro Bento e Zé da Estrada

A dupla Pedro Bento e Zé da Estrada nasceu em 1956, mesmo ano da criação do Festival de Barretos. Os shows no Festival começaram em 1960, por isso Zé da Estrada diz que a dupla foi a primeira a cantar lá. O diretor artístico da festa era Wilson de Palma da Rocha que, além de ser compadre de Pedro Bento, mandou vir do México o tradicional grupo Mariachi Vargas, que acompanhado de bailarinas vestidas com trajes típicos mexicanos, abriu o show para Pedro Bento e Zé da Estrada. A dupla, por sua vez, se apresentou com a banda formada por dois pistões, contrabaixo, sanfona, harpa e dois violões, todos os músicos com vestimenta mexicana. Entraram cantando *Serenata Asteca*, *Cama de Pedra* e *Sete Léguas* para homenagear o Mariachi Vargas.³²

De acordo com Gustavo Alonso, até a década de 80, os discos de música sertaneja estampavam em seus selos e na contracapa, além dos nomes das canções e seus compositores, o tipo de música gravada: rancheira, rasqueado, polca, bolero, balanço, corrido, guarânia, entre outros. Essa prática era comum em toda a música popular até a década de 1960, mas permaneceu na música rural porque o campo da música

31) Los Hermanos Zavalas era um conjunto formado por dez ecléticos irmãos- cantores, dançarinos e músicos, dirigidos por José Antonio Zavalas. Conhecidos internacionalmente, os Zavalas realizaram mais de oitenta temporadas na Alemanha, Itália, Espanha, Noruega, Suécia, Bélgica, Holanda, Israel, Açores, Venezuela, Haiti, Japão, Cuba e Estados Unidos. Realizaram os arranjos de vários filmes produzidos em 1965 nos Estados Unidos. O grupo parecia ser a síntese da ideologia panamericanista. Declarou na época: "o mexicano gosta de música, futebol e gente do Brasil. (...) Tudo que é brasileiro os mexicanos gostam, temos um carinho muito especial pelas pessoas e coisas daqui". Pouco tempo antes, quando fez a trilha sonora para o filme *O menino e a estrela*, José Antônio Zavala usou a música *A montanha*, de Roberto Carlos. Tocaram na *Noite Mexicana Tico-tico no fubá* em versão mexicana, agradando ao público paulista, e um "repertório tipo exportação", incluindo canções espanholas e um sapateado "no melhor estilo Fred Astaire", numa "mis-em-céne própria dos nostálgicos filmes da Metro dos anos 50". Na saída do espetáculo, uma mulher comentava que lamentou o fato dos Zavalas, ao contrário de Miguel Aceves Mejía, não terem se apresentado com roupas típicas de seu país: "Roupas folclóricas também são elementos de informação" (MARIACHIS, para brasileiro ver. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 19 mar 1977. p. 1; KNAPP, Érica. A noite mexicana do Anhembi. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 21 mar 1977. p. 2). Cf. anúncios do espetáculo em *Folha de S. Paulo*, São Paulo em 08 a 19, 22 a 26, 29 e 30 mar 1977.

32) LEME, Joel Antunes. *Histórias e sucesso de Pedro Bento e Zé da Estrada*. 1ª ed. São Paulo: Editora Nova Consciência, 2013. p. 72.

sertaneja ainda não havia se consolidado e o termo *sertanejo* ainda não havia se hegemonizado por completo, o que só veio acontecer com o sucesso de *Fio de cabelo*, gravada por Chitãozinho e Xororó em 1982. A partir daí, tornou-se irrelevante a definição precisa do ritmo das músicas e *sertanejo* passou a ser um grande guarda-chuva musical sob o qual todos eles eram abrigados.³³

Em entrevista a mim concedida, Pedro Bento declarou a razão pela qual reivindica o pioneirismo de ter gravado rancheira com Zé da Estrada:

Nós fomos os primeiros a gravar [música sertaneja com influência mexicana]. Tanto assim que quando eu gravei o *Seresteiro da Lua*, que é uma música minha, é um valseado, era 78 rotações (...), duas músicas. Um lado eu gravei o *Seresteiro da Lua*, música minha. Nós tava gravando, aí apareceu no estúdio um compositor, dois compositor: Benedito Sevierio e um rapaz com o nome de Nízio, uma letra com o nome de *Taça da Dor*, já música mais boêmia, estilo de valsa. Aí gravamos. No outro dia o diretor da gravadora ligou pra mim, falou "Pedro Bento, tem uma gravação sua aqui, duas música, as duas música num ritmo só. Fica feio." Falei "por que?" "Dois valseado num disco". Eu falei "então põe *Seresteiro da Lua*, valseado. *Taça da Dor*, canção rancheira. Ainda ele falou pra mim: "Mas o que é canção rancheira?". "Não, não sei, põe aí canção rancheira". Aí foi a primeira música de rancheira que nós gravamos. Que foi gravada também aqui no Brasil.³⁴

Pedro Bento declarou que já conhecia a música rancheira por meio de Pedro Vargas, mais conhecido como intérprete de boleros, e que assistiu somente a dois filmes mexicanos, em São Paulo, "na época de 62": os westerns *Cavalo Branco*, com Joselito e o cantor Antonio Aguilar no elenco, e *Os Pistoleiros do Oeste*, um western italiano com Rita Pavone,

33) ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 199, 246.

34) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015. O compacto 78 rotações ao qual Pedro Bento faz referência é o Continental - 06/1959 - nº 17.684, de 1959. A informação foi retirada do site *Recanto Caipira*. No entanto, o mesmo site diz que tal compacto foi gravado em 1957, informação reproduzida por Rosa Nepomuceno (NEPOMUCENO, Rosa, *op. cit.* p. 145). Em sua autobiografia, Pedro Bento diz que foi Calçada, o técnico de som, que falou que não ficava bem duas músicas com o mesmo estilo, no mesmo disco (LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 56). Segundo Pedro Bento, quando gravou *Taça da Dor*, ele não sabia o que era falsete, mas, um dia, ensaiando com Zé da Estrada, sem querer, subiu sua voz acima da que ele fazia e Zé teria dito: "Isso é um falsete" (*Ibid.* p. 72). Allan de Paula considera que Pedro Bento e Zé da Estrada tornaram-se os símbolos da entrada dos gêneros mexicanos na música sertaneja, apesar de não deterem a exclusividade desta influência mexicana, pois rancheiras e corridos tornaram-se comuns no repertório de centenas de duplas entre as décadas de 50 e 70 (OLIVEIRA, Allan de Paula, *op. cit.* p. 301-302).

um indício de que a nacionalidade dos cantores e dos filmes latinos não era ou pelo menos não é distinguida com tanta clareza pelo cantor entrevistado.

O primeiro disco no qual Pedro Bento e Zé da Estrada aparecem vestidos com trajes típicos mexicanos é de 1960: *Pedro Bento e Zé da Estrada e suas rancheiras*. Pedro Bento, no entanto, aponta Miguel Aceves Mejía, que ouvia por disco e no rádio e viu cantar em Ribeirão Preto em 1963, como sua maior influência, inclusive para se vestir de *mariachi*:

aí comecei, começou a aparecer o disco dele [Miguel Aceves Mejía] aqui no Brasil, eu comecei a seguir, ouvindo aqui os discos. Por exemplo, *Sete Léguas*. Então gravei. Antes de pegar estilo de música mexicana já tinha gravado *Cama de Pedra*, *Sete Léguas*, *Serenata Huasteca*, já gravava. Aí com a vinda dele para cá, aí eu falei “vou conhecer esse cantor”. (...) Aí eu ligava muito pra aquele cantor Miguel, Miguel Aceves Mejia, do México, né? Das músicas dele foi da onde eu baseei pra entrar com *mariachi*. (...) Em 63 esse cantor mexicano Miguel veio fazer uma turnê, excursão aqui (...) Então ele fez Barretos, Ribeirão Preto e Prudente. E eu fui a Ribeirão Preto para assistir o show dele. Aí eu vi aquelas roupas bonitas, né, aquele chapéu, fiquei encantado com aquilo lá, né? Dali, no outro dia eu comprei um (...) LP dele (...) A roupa, vim pra aqui, aqui na Vila Prudente mesmo, tem um alfaiate, mandei fazer o corte da roupa. Alfaiate falou “só que eu não sei esses enfeites, esse bordado eu não sei fazer”. Eu disse “(...) eu me viro”. Comecei a fazer essa roupa.³⁵

A ideia de se vestir de *mariachi* teria partido do próprio Pedro Bento, não da gravadora, e foi bem aceita pelo público. Em sua autobiografia, Pedro Bento relata que um alfaiate confeccionou três conjuntos da roupa desejada. Entretanto, ficaram faltando os chapéus, que foram confeccionados pelo próprio Pedro Bento e por Celinho, o sanfoneiro que acompanhava a dupla. Quando de um show na cidade de Brotas, compraram doze chapéus de palha e, a partir deles, fizeram três chapéus mexicanos. Assim, aqueles doze chapéus foram recortados, remontados, forrados com veludo e transformados nos primeiros chapéus mexicanos “made in Brasil”. O traje teria caído no gosto dos fãs e, a partir daí, o sucesso só teria aumentado.³⁶ Em entrevista concedida a mim, no entanto, Pedro Bento contou que o público exigiu autênticos *sombreros*, rejeitando a versão híbrida:

35) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

36) LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 68.

O povo aceitou. Porque esse negócio de roupa mexicana é o seguinte, não sei se você vai entender: a dupla sertaneja- sertanejo, que eu digo, geral- o Brasil não tem uma indumentária. Sabe, uma indumentária no Brasil não existe. Então eu via Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco mesmo (...), a apresentação deles em circos era um chapeuzinho de palha, que nem o Mazaroppi, (...) uma calça rasgada no joelho, pintava o dente de preto, lencinho no pescoço, que nem Jeca Tatu. Essa era a roupa deles. Agora, aí quando nós entramos, cantava, como eu vou cantar um bolero com uma roupa dessa, né? Então não tinha jeito. Aí foi onde eu comecei a mudar um pouquinho o estilo de roupa. (...) Esse negócio da roupa do *mariachi* mexicano eu fui pra fazer um teste, pra ver o que que o povo achava. Falei pro Zé: "Zé, vamos entrar assim desse jeito só pra ver o que acontece". E entramos. Chapeuzinho de palha, de palha mesmo, forrado com veludo e desenhado, nós mesmos desenhamos, chapéu de palha desses que usa no interior pra trabalhar na roça, né? Aí cantamos uma, duas vezes com ele no circo, aí o povo começou a perguntar: "Cadê o chapeuzão?" Aí eu falei: "Ih Zé, agora nós vamos ter que se virar". Aí deu sorte que veio um cantor mexicano com nome Pepe Ávila [maestro e compositor argentino radicado no Brasil], um *mariachi* aqui, dar show em Pinheiros, brigaram aí, a banda dele, e ficou com todas as roupas. Ele era dono, né? Aí vendeu pra nós. Aí nós compramos. (...) Nós fomos na gravadora, perguntei a algum diretor se eles tinham um meio de mandar vir roupa mexicana pra nós. Aí ele falou: "Não, tem um conjunto mexicano aí, Pepe Ávila, tá vendendo as roupas". Foi aí que nós entramos em contato com o Pepe.³⁷

Pedro Bento relata em sua autobiografia que havia gente que vinha aos shows "só para ver os chapéus coloridos" e que, por causa da roupa, "a maior novidade da época", "até hoje o povo pensa que eles são do México".³⁸ A dupla chegou a tentar parar de usar as roupas de

37) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015. Uma das fontes de trajes de *mariachis* usada pela dupla era José Veneno, um companheiro mineiro de Pedro Bento que era toureiro de um circo e foi trabalhar como construtor de casas pré-fabricadas nos Estados Unidos, em uma cidade na fronteira com o México. Na sua casa sempre havia um conjunto de *mariachis* tocando. José Veneno falava com Pedro Bento quase todos os dias e enviava para ele roupas e chapéus mexicanos (LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 195). Pedro Bento relatou em entrevista concedida a mim que vai quase todo ano pro México para comprar novos *sombreros*, pois eles precisam ser trocados de vez em quando.

38) Pedro Bento conta o seguinte *causo* em sua autobiografia: em um show no Circo Áurea em Lajes, Santa Catarina, a dupla conheceu um criador de cavalos de raça que dizia ser de Jalisco e a contratou para cantar em sua estância. Na hora do show o criador de cavalos e sua mulher, também mexicana, notaram que o conjunto cantava só em português e pediram para cantar *La Malagueña* ou *Adelita*. Como a dupla não can-

mariachi, por causa do trabalho que dava carregar doze conjuntos, com doze *sombreros*, mas não conseguiu, por pressão do público e do mercado, uma vez que o traje mexicano era fundamental para a identidade da dupla:

Não, que o contratante vinha, falava “quero o show Pedro Bento e Zé da Estrada com roupa de *mariachi*. Chapeuzão.” (...) Foi... nós fomos em Barretos, faz uns vinte anos, tentamos tirar. Fomos em Barretos sem o chapéu mexicano, sabe? De country. Anunciando a queima do alho. Pedro Bento, Zé da Estrada, Celinho (...). Entramos, o povo disse “não é eles não”. Não acreditaram que era nós. Por causa da roupa.³⁹

Além de Miguel Aceves Mejía, Pedro Bento não se lembra de ter assistido a um show de outro cantor latino no Brasil. Chegou a conhecer pessoalmente Mejía em São Paulo, quando ele estava fazendo turnê e se hospedou em um hotel na Rua Conselheiro Nébias, nos Campos Elísios, onde Pedro Bento o visitou. Encontraram-se também na Rádio Nove de Julho. Estas foram as únicas ocasiões em que esteve com Mejía. Quando este voltou ao Brasil para fazer mais shows, Pedro Bento não compareceu.

O nome *Os amantes da rancheira*, pelo qual Pedro Bento e Zé da Estrada ficaram conhecidos, teria sido dado por um locutor de rádio, Nassim Filho, que passou a anunciar dessa forma o programa da dupla, na Rádio Tupi, pois já haviam gravado muitas rancheiras. A alcunha aparece pela primeira vez no disco de 1961, *Os amantes da rancheira*.

A dupla já fez shows fora do Brasil, em países como Argentina, Paraguai, Uruguai, Estados Unidos e México. O público nesses shows é basicamente de brasileiros. O show no México ocorreu na época da Copa do Mundo de 1970. Pedro Bento já foi ao Encontro Internacional de Mariachis, em Guadalajara, mas nunca se apresentou lá. O país estrangeiro onde mais cantou é o Paraguai, em virtude da proximidade geográfica. Os discos da dupla, porém, chegavam muito pouco ao mercado latino, segundo Pedro Bento, pela falta de divulgação da gravadora e pela barreira do idioma.

Pedro Bento e Zé da Estrada não gravaram em espanhol. Em compensação, Pedro Bento fez e gravou com Zé da Estrada muitas versões em português de músicas mexicanas. Pedro Bento respondeu na entre-

tava nada em espanhol, começou a cantar a conhecida versão em português de *Cielito lindo*, *Está chegando a hora* (LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 67, 70).

39) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

vista a mim concedida que fala muito pouco espanhol e que, mais do que versões, fez adaptações das músicas mexicanas. A letra, mais do que reproduzir a mensagem da letra original, reproduzia a sonoridade. Diz manter até hoje contato com artistas e compositores de outros países. Sua editora, a Vitale, “entra em entendimento” com as editoras mexicanas para a dupla poder gravar as músicas.⁴⁰

De acordo com o acervo do site *Recanto Caipira*, Pedro Bento e Zé da Estrada gravaram cinquenta e seis canções estrangeiras ao longo da carreira, sendo quarenta e duas mexicanas.⁴¹ Os arranjos das músicas eram feitos por Ramon Perez, argentino de Rosario que tocava trompete, a marca da canção rancheira. Conheceram-no como chefe da bandinha

40) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

41) *Gritam-me as pedras do campo* (Cuco Sanches - Versão: Carlos Americo Rego) em 1960, 1970 e 1983, *Prisão de pedra* (Cuco Sanches - Versão: Nelson Gomes) em 1965 e 1971, *Conquistando a ti* (José A. Jimenez - Versão: Valdomiro de Oliveira) em 1965, 1968 e 1996, *Jamais terei ilusão* (Folclore - Versão: Luiz de Castro) em 1965, 1970 e 1983, *Deixe pra mim a culpa* (José Angel Espinosa - Versão: Nilza Miranda) em 1965, *Amanheci em teus braços* (José A. Jimenes - Versão: Pepe Ávila) em 1966, 1971, 1982 e 2007, *Serenata asteca* (José A. Jimenez) em 1968 e 1979, *Ella* (José A. Jimenez - Versão: Juracy Rago) em 1968, *Ficar ou partir* (José A. Jimenez - Versão: Ricardo Reis) em 1968 e 1970, *Aos quatro ventos* (José A. Jimenez - Versão: Juracy Rago) em 1968, *Triste destino* (Tomaz Mendes - Versão: Serafin Costa Almeida) em 1968, *Vinte anos* (Felipe Valdez Leal - Versão: Juracy Rago) em 1968, 1970, 1971, 1978, 2007 e 2012, *Tu só tu* (Felipe Valdez Leal - Versão: Mário Mendes) em 1968 e 1979, *Falaste coração* (Cuco Sanches - Versão: Luiz Carlos Gouveia) em 1968, *A cama de pedra* (Cuco Sanches - Versão: Ramon Cariz ou Pedro Bento) em 1968, 1970, 1975, 1978 e 1984, *A lua é testemunha* (Samuel M. Lozano - Versão: Goiá e Inhana) em 1968, 1970, 1971, 1978, 2007 e 2012, *Sete léguas* (Graciela Olmos - Versão: Sulino) em 1968, 1970, 1971 e 1978, *Alma vazia* (José Maria Chema Davila - Versão: Luiz de Castro) em 1968 e 1971, *Minha derrota* (Roberto López Galli - Versão: Sebastião F. da Silva) em 1968, *Amigo amigo* (Ruben Montes Gil - Versão: Celinho) em 1968 e 1970, *Para que me serve esta vida* (Chucho Monge - Versão: Miguel Glacial) em 1968 e 1970, *Passei chorando* (Cuco Sanches - Versão: Pedro Bento) em 1969, *Velhos amigos* (José A. Jimenez - Versão: Ado Benatti) em 1970, *Amarga novidade* (José A. Jimenez - Versão: José A. Neto e C. Albano) em 1970, *Quatro caminhos* (José A. Jimenez - Versão: Sulino e Fernandes) em 1970, *Penas de minh'alma* (Felipe Valdez Leal - Versão: Teddy Vieira e Nelson Gomes) em 1970, 1996 e 2007, *Na longa espera* (Mario Molina Montes - Versão: Nelson Gomes) em 1970, *Menos que nada* (Chucho Martínez Gil - Versão: Clovis Mello) em 1971, *Quatro copas* (José A. Jimenez - Versão: Sulino) em 1975, *Cavalo branco* (José A. Jimenez - Versão: José Fortuna) em 1975, *Mal pagadora* (Felipe Valdez Leal - Versão: Pedro Bento) em 1975, *Que bonito é o amor* (Luiz Perez Meza - Versão: Milinho Rodrigues) em 1977 e 1978, *Caminho de minha vida* (José A. Jimenez - Versão: José Fortuna) em 2007 e 2012, *Por um amor* (Gilberto Parra Paz - Versão: Wanderley Pereira) em 2010, *Viva a alegria* (Maestro Araguay) em 2012, *El jarabe tapatio* (Folclore) em 2012, *Ay Jalisco no te rajes* (Ernesto M. Cortazar e M. Esperon) em 2012, *El rancho grande* (Silvano R. Ramos e Maurice Vandair) em 2012, *La adelita* (Mauricio Arriaga e Jorge Eduardo Murguía) em 2012, *Está chegando a hora* (Folclore - Versão: Henricão e Rubens Campos) em 2012, *Guadalajara* (Pepe Guizar) em 2012.



Fonte: site Recanto Capira

de um circo no interior de São Paulo no qual a dupla se apresentou. Por um lado, era comum os circos terem bandas de sopro ao estilo militar. Por outro, era comum duplas caipiras se apresentarem nesses espaços. Pedro Bento já estava com a ideia de colocar trompete na banda porque as canções rancheiras estavam agradando ao público, cada vez mais, e o contratou. A parceria durou até a morte de Ramon Perez.⁴²

Saudades da minha terra (mexicana): Belmonte e Amaraí

Belmonte e Amaraí, dupla famosa pelo sucesso *Saudade de minha terra*, de 1967, um rasqueado, gênero paraguaio, ironicamente identificado com o sertanejo de *raiz*, gravaram ao longo da carreira vinte e quatro canções estrangeiras, sendo quinze mexicanas.⁴³ Em entrevista conce-

42) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015. Cf. tb LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 63.

43) *Tão somente uma vez* (Agustin Lara - Versão: Waldomiro Bariani Ortêncio) em 1967 e 1975, *Tu e as nuvens* (José A. Jimenez - Versão: Belmonte e E. Corrêa) em 1968 e 1972, *Quando o destino* (José Alfredo Gimenez - Versão: Arlindo Pinto) em 1968 e 1975, *A andorinha* (Narciso Serradell Sevilla - Versão: Biá e João Borges) em 1968 e 1972, *Escadas da prisão* (Cuco Sanchez - Versão: Nelson Gomes e Edmilson Corrêa) em 1968, *Te amarei toda vida* (Cuco Sanches - Versão: Miltinho) em 1968, 1972 e 1975, *Ave sem ninho* (Ignácio Jaime - Versão: Carlos Rego e Edmilson Corrêa) em 1968, *Grito aberto* (Nico Jimenez - Versão: Belmonte e J. Santana) em 1968, *Lágrimas da alma* (Bony Villaseñor - Versão: J. K. Filho) em 1968, 1972 e 1975, *Uma noite não* (Irene Pintor - Versão: João Borges) em 1969, *O tropeiro* (Jesus Ramos - Versão: Capitão Furtado) em 1969, *Adeus, Mariquita linda* (Marcos A Gimenez - Versão: Francisco Ávila) em 1972, *Por ser vagabundo* (Ernesto Juarez Frias - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1972, *Para morrer juntinhos* (José A. Jimenez - Versão: Amaraí) em 1972, *Cavalo branco* (José A Jimenez - Versão: José Fortuna) em 1972. Belmonte e Miltinho Rodrigues gravaram ainda a mexicana *Me equivoquei contigo* (José A. Jimenes - Versão: W. S. Dantas) em 1971.



Fonte: site Recanto Capira

didada a mim em 27 de fevereiro de 2016, Amaral apontou suas principais influências musicais:

Bom, primeiro foi a influência da música- vamos dizer-latino-americana, música mexicana, enfim, os cantores de bolero, inclusive teve um que marcou demais na minha vida, que é Miguel Aceves Mejía, que é cantor mexicano, e Los Panchos, um trio famoso que existia na época também. Era -como diz?- era a música do momento, né? Os boleros, canção rancheira, aquelas coisas todas, né?⁴⁴

Amaral disse que esses cantores fizeram muito sucesso no Brasil por volta de 1963 e 1964 e que tocavam inclusive nas rádios do interior de Goiás, onde morava. Citou filmes supostamente de Miguel Aceves Mejía que viu no cinema, como *Sete léguas* e *Cavalo branco* (filmes com Luis Aguilar e Antonio Aguilar, respectivamente), além de outros artistas que também faziam filmes, como Trio Los Panchos e o próprio Antonio Aguilar.

Amaral nunca foi ao México nem fez shows fora do Brasil. Não conseguiu ver o show de Miguel Aceves Mejía em São Paulo porque estava viajando na época, fazendo show em circo com o parceiro Amoro. Nunca gravou em espanhol, apesar de cantar e “falar muito bem” o idioma, inclusive com dois músicos paraguaios que o acompanham. Os discos de Belmonte e Amaral chegaram a ser lançados no mercado latino, inclusive no México. A dupla estava ensaiando para fazer um show naquele país quando Belmonte morreu, em 1972.

44) Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

Segundo Amaraí, a dupla gravou versões de músicas hispano-americanas em virtude da influência de Miguel Aceves Mejía e de outros cantores latinos e devido ao fato de que, no começo dos anos 60, para sobreviver, tinha que cantar de mesa em mesa em churrascarias, onde se exigia cantar “de tudo”, principalmente música latino-americana, para atender aos pedidos dos clientes.⁴⁵

Os maiores versionistas: Tibagi e Miltoninho

Segundo Rosa Nepomuceno, Tibagi e Miltoninho começaram o namoro da música sertaneja com a chamada “música jovem”. O goiano Hilton Rodrigues dos Santos, o Miltoninho, começara a cantar nas rádios de Brasília um repertório romântico, com músicas em castelhano, “naquela estrada de Miguel Aceves Mejía”, e encontrou Tibagi em São Paulo.⁴⁶ Ao longo de sua carreira, seja solo, seja acompanhado dos parceiros Tibagi ou Thivagy, Miltoninho Rodrigues gravou setenta e quatro canções estrangeiras, sendo quarenta e oito mexicanas⁴⁷. Já Tibagi e Amaraí gravaram quatro

45) Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

46) Palmeira, diretor artístico da gravadora Chantecler, especializada em música sertaneja, arregimentou uma orquestra, com guitarras, para o primeiro disco da dupla, de 1960, decidido a embarcar na modernização do som sertanejo. Para Brás Baccarin, que sucedeu Palmeira na gravadora, “Tibagi e Miltoninho tinham estilo próprio e criaram uma escola, da qual saíram Belmonte e Amaraí, Léo Canhoto e Robertinho, e até mesmo Chitãozinho e Xororó” (Apud NEPOMUCENO, Rosa, *op. cit.* p. 168).

47) *Aos quatro ventos* (Tomás Mendes - Versão: Juracy Rago) em 1961, *Teu Casamento* (Adolfo Dominguez Salas - Versão: Sebastião F. da Silva) em 1961, 1962, 1966, *Por que me despreza* (José A. Jimenez - Versão: Miltoninho Rodrigues) em 1962, 1964, 1966, 1972 e 1983, *Amor se diz cantando* (Rubén Fuentes e Rafael Cardenas - Versão: Nascimento Filho e Sebastião F. da Silva) em 1962, 1966, 1972 e 1983, *Cristo de ouro* (Hati Cajamarca - Versão: Sebastião F. da Silva) em 1962, 1966, 1982 e 1984, *O relógio* (Roberto Cantoral - Versão: Neli B. Pinto) em 1962, 1966, 1972 e 1983, *Cucurucucu Paloma* (Tomaz Mendez) em 1962 e 1965, *Malagueña* (Elpidio Ramirez e Pedro Galindo) em 1962, 1966, 1972, 1975 e 1983, *Tua ausência* (José A. Jimenez - Versão: Miltoninho Rodrigues) em 1963 e 1966, *Orgulhosa e bonita* (Cosuelo Velasquez - Versão: Miltoninho Rodrigues) em 1963, 1965 e 1966, *Tu solo tu* (Valdez Leal) em 1963 e 1966, *Velhos amigos* (José A. Jimenez - Versão: Ado Benatti) em 1964 e 1984, *Teu castigo* (José A. Jimenez - Versão: Waldomiro Bariani Ortêncio) em 1964 e 1984, *Dinheiro maldito* (José A. Jimenez - Versão: Nelson Gomes) em 1965 e 1976, *Mereço um trago* (Alvaro Carrillo - Versão: Miltoninho Rodrigues) em 1965, *A andorinha* (Narciso Serradell - Versão: Biá e João Borges) em 1965, *Meu mundo caiu* (Luiz Perez Mesa - Versão: Miltoninho Rodrigues) em 1965, *El pastor* (Los Cuates Castilla) em 1965 e 1993, *Te amarei por toda minha vida* (Cuco Sanchez - Versão: Miltoninho Rodrigues) em 1965, *Fallaste corazón* (Cuco Sanchez) em 1965 e 1966, *Coração ferido* (Bonifácio Colazzo Rodriguez - Versão: José Fortuna) em 1965 e 1984, *Mal de amores* (Rubén Fuentes e Alberto Cervantes) em 1965, *O ginete* (José A. Jimenez e C. A. Regos) em 1966, *Pobre do pobre* (Adolfo Salas - Versão: Rogério Gaus) em 1966 e 1972, *Passarinho/Canarinho do peito amarelo* (Tomás Mendez - Versão: Miltoninho Rodrigues) em 1966, 1973, 1976, 1981 e

canções estrangeiras, sendo uma mexicana: *A terceira caída* (Ezequiel Mejía - Versão: Amaraí). Com o parceiro Miltinho, Tibagi gravou nove canções estrangeiras, sendo seis mexicanas.⁴⁸

Miltinho relatou em entrevista concedida a mim por ele e sua filha Hevelyn que, assim como Amaraí, suas principais influências musicais foram Miguel Aceves Mejía e Trio Los Panchos. Sofreu grande influência também do pai, andaluz que veio ao Brasil ainda pequeno e tinha muitos discos de música mexicana. Ouvia música mexicana no rádio e viu vários filmes de Miguel Aceves Mejía no Cine Campinas, em Campinas de Goiás, município que foi transformado em bairro de Goiânia e onde Miltinho viveu até os dezesseis anos, aproximadamente. Miltinho relatou que a equipe da gravadora assistia a esses filmes mexicanos para pesquisar músicas para o repertório dos discos dos cantores brasileiros.

Produtor e amigo de Milionário e José Rico, reconheceu que a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada tinha um estilo próximo ao seu. Nunca foi ao México, mas já fez shows no Paraguai e Uruguai, países de fácil acesso de carro, e já teve um disco lançado na Argentina. Disse que chegou a receber uma proposta para fazer um intercâmbio musical no México, mas ficou no Brasil porque tinha shows para fazer no Mato Grosso. Teria escolhido compor rancheiras porque o gênero “dava mais

1995, *Quando tudo terminar* (José A. Jimenez - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1969, *Por que amas, coração?* (Cuco Sanches - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1969, *Crucifixo de pedra* (H. Cantoral - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1969 e 1975, *Pouco a pouco vou me entregando por ti* (José A. Jimenez - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1969, *Alma de aço* (José A. Jimenez - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1969, *Eu levo luto por ti* (Rafael Cardenas e Miguel Prado - Versão: Katia Maria) em 1969, *Reconhecimento* (José A. Jimenez - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1970, *Quatro caminhos* (José A. Jimenez - Versão: Sulino e Fernandes) em 1972 e 1973, *Um cara que não fazia nada na vida* (Jesus Ramos - Versão: Capitão Furtado) em 1973, *Ela* (Felipe Valdez Leal - Versão: Carlos César) em 1973, *Perfídia* (Alberto Dominguez - Versão: Lamartine Babo) em 1974, 1980, 1982, 1989 e 1996, *Minha terra querida* (Felipe Bermejo - Versão: M. Rodrigues e A. Barbiero) em 1975, *La barca* (Roberto Cantoral) em 1975, *Ruega por nosotros* (Ruben Fuentes e Alberto Cervantes) em 1975, *Teu casamento* (Heitor Salles - Versão: Sebastião F. da Silva) em 1976, *O que será que aconteceu com nosso amor* (Máximo Ramó Ortiz - Versão: Miltinho Rodrigues, Brasão e Guilherme Posadas) em 1976, *Desde que o dia amanhece* (Pepe Guizar - Versão: Miltinho Rodrigues e F. Neto) em 1978, *Eu* (José A. Jimenez - Versão: Juracy Rago) em 1978, *A canária* (Manuel Hernandez Ramos - Versão: Ramon Cariz) em 1978, *Pombinha branca* (José A. Jimenez - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1981, *La Bamba* (Tradicional) em 1989 e 1996, *Solamente una vez* (Augustin Lara) em 1993.

48) *Arrependimento* (José A. Jimenez Versão: Ricardo Reis) em 1967, *Meu mundo caiu* (Luiz Perez Mesa - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1968, *Merece um trago* (Alvaro Carrillo - Versão: Sulino) em 1968, *Não quero ver-te casada* (José A. Jiménez - Versão: Dino Franco) em 1969, *Deixe sair a lua* (José A. Jimenez - Versão: José Fortuna) em 1969, *Adelita* (Folcore - Versão: Roberto Stanganelli e Rodolfo Vila) em 1975 e 1980.



Fonte: site Recanto Capira



Fonte: Hevelyn Rodrigues

dinheiro”. Disse nunca ter visto um show do ídolo Miguel Aceves Mejía, mas esteve com ele na gravadora RCA/Victor, encontro registrado na fotografia abaixo.⁴⁹ Foi neste encontro que provavelmente Miltinho deu a declaração registrada por Tárík de Souza:

Ainda em 70, numa de suas periódicas vindas ao Brasil, o mexicano foi recepcionado com um humilde apelo da dupla sertaneja Tibagi e Miltinho: “O senhor não poderia gravar novidades para serem vertidas ao português? Há grande carência de canções sertanejas no mercado”.⁵⁰

49) Entrevista concedida por telefone em 21 de março de 2016.

50) SOUZA, Tárík de. Canção latina entre a fama e a fome. *Jornal do Brasil*, caderno B, p. 2,

Miltinho aprendeu a falar bem espanhol com o pai, gravou em espanhol e fez várias versões de músicas hispano-americanas para português. Enquanto as versões das músicas com letras em inglês tinham pouca semelhança com as letras originais, as versões das músicas com letra em espanhol tinham o sentido bem próximo do original. Segundo sua filha, foi precursor em trazer o *raiz* para o romântico e criou o estilo de a segunda voz da dupla só entrar no refrão, pois brincava que o parceiro Tibagi não alcançava as notas.⁵¹

Conquistadores do Brasil: Caçula e Marinheiro, Nenete e Dorinho e Mensageiro e Mexicano

Caçula e Marinheiro gravaram vinte e uma canções estrangeiras, sendo dez mexicanas.⁵² Nenete e Dorinho gravaram seu primeiro compacto em 1955. Em 1958 lançaram *Mexicanita*, de Anacleto Rosas Jr.: “Nós vamos cantando/Vamos galopando/Em Guadalajara iremos pousar...”. Segundo Gustavo Alonso, “a ponte aérea sertaneja colocava o México no mapa da música brasileira”.⁵³ Dorinho gravou com seus parceiros Nenete, Biá, Maracá e Nardelli vinte e cinco canções estrangeiras, sendo treze mexicanas.⁵⁴

Rio de Janeiro, 18 ago 1977.

51) Entrevista concedida por telefone em 21 de março de 2016.

52) *El reloj* (Roberto Cantoral) em 1962 e 1968, *Ficar ou partir* (José A. Jimenez - Versão: Ricardo Reis) em 1962 e 1968, *Deixe pra mim a culpa* (José Ángel Espinosa - Versão: Nilza Miranda) em 1962 e 1968, *Aquece-me esta noite* (Roberto Cantoral - Versão: Mário Rossi) em 1963 e 1979, *A lua é testemunha* (S. Lozano - Versão: Inhana e Goiá) em 1963, 1968 e 1979, *A andorinha* (Narciso Serradell Sevilla - Versão: Biá e João Borges) em 1968, *Orgulhosa e bonita* (Consuelo Velasquez - Versão: Miltinho) em 1969, *Adeus Mariquita linda* (Marcos A. Gimenez - Versão: Francisco Ávila) em 1971 e 1977, *Adelita* (Mauricio Arriaga e Jorge Eduardo Murguía - Versão: Roberto Stanganelli e Rodolfo Vila) em 1972, 1976 e 1980, *Terra sem lei* (José A. Jimenez - Versão: A. Reis) em 1972.

53) ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 38.

54) *Vinte anos* (Felipe Valdez Leal - Versão: Juraci Rago) em 1957, 1959 e 1965, *Penas de minh'alma* (Felipe Valdes Leal - Versão: Teddy Vieira e Nelson Gomes) em 1959 e 1965, *Velhos amigos* (José A. Jimenez - Versão: Ado Benatti) em 1959, *João Guerreiro* (Marcel Rey - Versão: Alceu Carlos Lour) em 1961, *Desprezado eu vou* (Juan Navarrete Curriel - Versão: Nascimento Filho) em 1961, *Arrependimento* (José A. Jimenez - Versão: Ricardo Reis) em 1963, *Antonio e Maria* (Felipe Valdez Leal - Versão: Nenete) em 1967, *Quando viver comigo* (José A. Jimenez - Versão: Sebastião Malvez) em 1969 e 1970, *Não me ameaces* (José A. Jimenez - Versão: Nenete) em 1969, *Parece que foi ontem* (Armando Manzanero - Versão: Nenete) em 1969, *Reconciliação* (Acrelo Carrillo - Versão: Puby) em 1969 e 1971, *Por toda vida* (José A. Jimenez - Versão: Altemar Dutra) em 1970, *Adelita* (Folclore - Versão: Nenete e José Fortuna) em 1974.



Fonte: site Recanto Capira

Mensageiro e Mexicano, fazendo jus ao nome, gravaram doze canções estrangeiras, sendo nove mexicanas.⁵⁵ A razão da adoção do nome Mexicano, apesar de a dupla cantar rancheiras, é outra. Na época havia um trio chamado Mensageiros do Brasil. O sanfoneiro da futura dupla Mensageiro e Mexicano chamava-se Minguinho, razão pela qual resolveram batizar o trio como Trio dos Três M. Como o integrante Hélio Granada era de origem espanhola, foi chamado de Mexicano. No entanto, por ser “o mais falante da dupla”, passou a ser chamado de Mensageiro e o parceiro que nada tinha de espanhol passou a ser o Mexicano, nascendo assim o trio Mensageiro, Mexicano e Minguinho. Em 1966, já sem o sanfoneiro Minguinho, a dupla gravou seu primeiro compacto duplo intitulado *Mensageiro e Mexicano - Os Conquistadores do Brasil*, pelo selo *Mexicano*, de propriedade de Baltazar da Silva e Zé da Estrada.⁵⁶

Segundo Pedro Bento, o selo *Mexicano* na realidade foi uma gravadora que gravou apenas dois discos e faliu.⁵⁷ Já segundo Amaraí, Mensageiro e Mexicano “é só o nome”:

55) *Querida minha* (Folclore - Versão: Benedito Sevierio) em 1968 e 1977, *Que seria o mundo sem guitarra* (Tomás Méndez - Versão: Álvaro Ligiera e Daniel Ribeiro) em 1968 e 1977, *Perfidia* (Alberto Dominguez - Versão: Lamartine Babo) em 1968 e 1977, *Dinheiro maldito* (José A. Jimenez - Versão: Nelson Gomes) em 1968, *O bom pastor* (Los Cuates Castillas - Versão: Ramoncito Gomes) em 1968 e 1979, *Lágrimas da alma* (Bony Villaseñor - Versão: J. K. Filho) em 1969, *Não voltarei* (Manuel Esperon - Versão: Mensageiro e Mexicano) em 1969 e 1979, *Mal agradecida* (José A. Jimenez - Versão: Mexicano) em 1969 e 1979, *Faz um ano* (Felipe Valdez Leal - Versão: Nhô Pai) em 1980.

56) PERIPATO, Sandra. Disponível em: <www.recantocaipira.com.br/duplas/mensageiro_mexicano/mensageiro_mexicano.html>. Acesso em: 15 jan. 2017.

57) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.



Fonte: site Recanto Capira

Porque a turma pensa, por causa do nome, deve ser mexicano, o nome mexicano, eles acham que tinha que cantar a música em castelhano, espanhol, porque chama mexicano, e não era nada disso, era mais o nome, né. Eles cantavam as rancheiras também igual a gente, canta os boleros, músicas boas, a dupla cheguei a gostar muito da dupla e até hoje ainda gosto, como tem também o Pedro Bento e Zé da Estrada, que são também são influentes da música mexicana, divulgadores da música mexicana, que veste a caráter até hoje, né.⁵⁸

Negócio mexicano da China: Milionário e José Rico

Gustavo Alonso considera Milionário e José Rico “a continuação da tradição iniciada por Pedro Bento & Zé da Estrada e Belmonte & Amaraí nos anos 1950 e 1960”. Mexicanizavam o som brasileiro adotando o falsete, o vibrato e os gritos de “ui ui ui” no vocal, a harpa paraguaia, trompetes e violões mexicanos (e eventualmente guitarras). Ao invés do traje de *mariachi*, porém, vestiam-se com roupas de estética entre o hippie dos anos 1970 e o fazendeiro abastado, com correntes exageradas, óculos escuros, anéis e joias espalhafatosos.

Ambos eram fãs de Caçula e Marinheiro, uma das duplas que, desde 1962, gravavam inspiradas na tradição mexicana e paraguaia. A primeira música ensaiada por Milionário e José Rico foi *Cantinho do céu*, do disco de Caçula e Marinheiro que continha versões em português de boleros como *Portero suba y diga* e *El reloj*, clássicos do repertório de Miguel Aceves Mejía e do chileno Lucho Gatica, respectivamente. Além

58) Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

de Roberto Carlos, José Rico manifestou as outras influências de suas composições: “Tenho como inspiradores da minha obra Nelson Ned, Miguel Aceves Mejía, Miltoninho e Nelson Gonçalves. Fazemos uma dosagem de influências, mas a maior parte delas é do *marachi* mexicano”.⁵⁹

Já Milionário, em entrevista concedida a mim, declarou que suas maiores influências foram sua mãe, as duplas Torres e Florêncio e Tonico e Tinoco, o trio Luizinho, Limeira e Zezinha, “sertanejo bem raiz”. Disse que não ouvia artistas internacionais porque morava em um sítio e que depois de mudar para São Paulo ouvia os Beatles. Apesar de ter declarado que não ouvia artistas hispano-americanos, em outro momento da entrevista disse que tocava bastante música mexicana no rádio e atribuiu a influência da música mexicana sobre Milionário e José Rico a Miguel Aceves Mejía, que “foi um incentivador do Milionário e José Rico”. Por outro lado, nunca viu um show de Miguel Aceves Mejía. Disse que o estilo da dupla também “tem muito a ver com as músicas paraguaias” e citou a cantora Perla como uma cantora que “somou muito na nossa música sertaneja”. Reconhece nas duplas Belmonte e Amaraí, Chitãozinho e Xororó, Zezé Di Camargo e Luciano e Chico Rey e Paraná o estilo de Milionário e José Rico.⁶⁰

Pedro Bento declarou em entrevista concedida a mim que ele e Zé da Estrada fizeram muitas vezes shows junto com Milionário e José Rico em uma mesma caravana, já na década de 60, quando Milionário e José Rico ainda estavam começando.⁶¹ José Raimundo, por sua vez, compositor e empresário de Milionário e José Rico de 1977 a 2010, declarou em entrevista concedida a mim que ouvia no rádio na década de 60 cantores mexicanos como Miguel Aceves Mejía e Trio Los Panchos, mas não assistia a filmes mexicanos no cinema, pois “morava no mato”, nem viu shows de artistas mexicanos no Brasil.

Em suas parcerias musicais com José Rico, José Raimundo fazia as letras e José Rico, a melodia. Foi José Rico que teria pedido para introduzir sopros na banda. José Raimundo atribui a influência da música latina sobre José Rico ao rádio, a duplas como Pedro Bento e Zé da Estrada,

59) Apud ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 62-64. José Rico teve como inspiração para cantar, além da própria mãe, as duplas Tião Carreiro e Pardinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Liu e Léio, Zico e Zeca e, especialmente, Tibagi e Miltoninho. Foi dessa dupla que José Rico tirou a afinação de canto oitavado, adotado por ele daí para sempre. Veio também de José Rico a influência latina da dupla, especialmente paraguaia e mexicana (SOUSA JUNIOR, Walter de. *Moda inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005. p. 173)

60) Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.

61) Entrevista concedida na casa de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

Belmonte e Amaraí, Tibagi e Miltinho e também ao fato de José Rico ter sido casado com uma paraguaia. Segundo José Raimundo, Milionário e José Rico não chegaram a fazer shows em países hispano-americanos nem gravaram em espanhol porque não falavam o idioma.⁶²

Milionário declarou em entrevista concedida a mim que a dupla nunca foi para o México ou Paraguai, mas apenas na divisa, em Ponta Porã, no Mato Grosso do Sul. A dupla nunca gravou em espanhol, segundo ele, porque “não tinha o êxito de cantar em espanhol”. No entanto, a dupla fez shows em países cujo idioma tampouco era dominado pelos cantores. Além de seis apresentações na China, Milionário e José Rico fizeram três apresentações em Nova Jersey, nos Estados Unidos, onde a grande maioria do público era de brasileiros, e um show no Hospital do Câncer de Cascais, Portugal, em 2014.⁶³

Milionário e José Rico gravaram ao longo de sua carreira dez canções estrangeiras, sendo cinco mexicanas.⁶⁴ De duzentas e seis canções gravadas nos discos volume 3 a 8, 10 a 18 e 20 e 21, gravaram cinquenta e sete rancheiras, vinte e três boleros, onze huapangos e cinco corridos. Não há informações no encarte sobre os gêneros gravados nos volumes 1, 2, 9 e 19.

Em 1975, Milionário e José Rico alcançaram com a rancheira *Estrada da vida* a maior marca de vendas de um LP de música sertaneja até então: 200 mil LPs, o que equivaleria, na virada do século XX para o século XXI, a dois milhões de cópias.⁶⁵ A canção posteriormente deu nome ao filme de Nelson Pereira dos Santos de 1980 sobre a carreira da dupla. O filme foi um sucesso na China, o que rendeu um convite do governo chinês para que a dupla se apresentasse naquele país. A turnê chinesa também foi um estrondoso sucesso, explicado por José Rico nos seguintes termos:

O povo chinês é meio sertanejo, assim como o do Brasil de muitos anos atrás. São humildes, vivem do trabalho na roça, só têm um boi, um arado, trabalham de dia e de noite. Acho que por isso se identificaram com a

62) Entrevista concedida no escritório de José Raimundo em 22 de agosto de 2015. Antes de trabalhar com Milionário e José Rico, José Raimundo foi empresário, de 1970 a 1973, de outro grande fã de Miguel Aceves Mejía: o bolerista Lindomar Castilho.

63) Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.

64) *O tropeiro* (Jesus Ramos - Versão: Capitão Furtado) em 1979, 1988 e 2009, *Vinte anos* (Graciela Olmos - Versão: Juracy Rago) em 1984, *Orgulhosa e bonita* (Consuelo Velasquez - Versão: Miltinho Rodrigues) em 1984, *Tu e as nuvens* (José A. Jiménez - Versão: Belmonte) em 1994, *Canarinho do peito amarelo* (Tomas Mendes - Versão: Miltinho Rodrigues) em 2003.

65) NEPOMUCENO, Rosa, *op. cit.* p. 183.

gente. No filme, o Nelson mostra a nossa vida na roça, antes de virar cantor, uma vida sofrida.⁶⁶

José Rico compôs uma canção em homenagem ao povo chinês e seus governantes, lançada no disco *Levando a vida*, de 1987, um ano após a viagem à China. Trata-se de *Mensagem de amor*, uma rancheira, a música camponesa mexicana, gravada com instrumentos emulando uma típica música chinesa. O resultado “é uma salada antropofágica de música sertaneja/rancheira/chinesa”.⁶⁷

De Barreirinho a Barrerito: Trio Parada Dura

A formação mais célebre do Trio Parada Dura contava com Mangabinha, Creone e Barrerito. Para Walter de Sousa Junior,

“a potente voz de Barrerito, entremeada de constantes vibratos, o que corroborava com o estilo da rancheira mexicana, imprimiu-se no público da música ‘sertaneja’ como a fórmula perfeita de cantar o estilo. Tanto que as duplas seguintes levariam adiante esse formato, cantando temas deliberadamente românticos”.⁶⁸

A influência da música latina sobre Barrerito não se deu apenas na escolha do repertório musical, repleto de guarânias e rancheiras. Inicialmente, Élcio Neves Borges adotou o nome artístico de Barreirinho, quando fazia dupla com o irmão. A adoção do nome Barrerito foi para dar uma “espanholada” no nome e se adequar à estética importada.⁶⁹ Deve-se relativizar, no entanto, a frase de Walter de Sousa Junior de que “a estética *mariachi* alcançou seu ápice” com o Trio Parada Dura. Afinal, o trio não gravou músicas mexicanas e Barrerito só apareceu vestido de *mariachi* nas capas de LPs gravados antes de ingressar no trio, quando formava dupla com Creone e Criolo.

66) Apud *Ibid.* p. 208. O empresário José Raimundo deu a mim a mesma explicação para esse sucesso: “Mas o nosso estilo aqui foi fazer sucesso na China pra você ter uma ideia! (...) Subi no palco e vi aquela chinesaiada lá vibrando com Milionário e Zé Rico. Um chinês levantou com o violão lá, isso foi em 86, (...), eu falei: ‘olha, o que é a música! Como é que veio fazer sucesso aqui?’ Mas foi o filme. Você entendeu? Mas então, mas porque é a música falando do amor, da paixão, da roça, da lavoura. Mas aquele menino que tá lá na roça e quer vir pra cidade fazer sucesso, pra gravar, pra ser doutor, pra isso, tudo aquilo. Então eles sentiram na pele aquela vontade deles o cara fez” (Entrevista concedida em 22 de agosto de 2015).

67) ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 85.

68) SOUSA JUNIOR, Walter de, *op. cit.* p. 173.

69) ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 68.



Fonte: site Recanto Capira

O Miguel Aceves Mejía do Brasil: Ramoncito Gomes

Nenhum artista brasileiro incorporou tão fortemente a estética do *mariachi* mexicano, seja em termos de repertório, traje ou nome artístico, quanto Ramoncito Gomes. Nascido Júlio Cândido Gomes no Mato Grosso do Sul, desde criança foi um apaixonado pela música hispano-americana. Aprendeu a cantar em espanhol, devido ao contato constante com os povos da fronteira. Com o nome artístico de Ramón Cariz, passou pelas gravadoras California, Copacabana e RCA Victor. Em 1962 foi contratado pela Continental e, sob sugestão do diretor Palmeira, alterou seu nome artístico para Ramoncito Gomes.

Gravou muitas rancheiras, corridos e huapangos mexicanos em espanhol. Como a divulgação de sua vida era mínima, ficou mais conhecido pelo público como “uma espécie de Miguel Aceves Mejía” e muitos achavam que era mexicano, não brasileiro.⁷⁰ Esta confusão atingiu até Milionário, que gravou junto de José Rico a canção *Nasci para te amar*, de Ramoncito, e declarou em entrevista concedida a mim que Ramoncito era um artista mexicano que morava no Brasil e “somou muito na nossa música sertaneja”.⁷¹

Ramoncito Gomes gravou dezenas de canções mexicanas. Como não foram encontrados dados completos sobre sua discografia, a lista dessas canções não está disponibilizada aqui. Os títulos de alguns de seus discos, no entanto, são bem emblemáticos: *México sempre México*,

70) Disponível em: <www.gentedanossaterra.com.br/ramoncito.html>. Acesso em: 15 jan. 2016.

71) Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.



Fonte: site Recanto Capira

Viva México, Rancheiras Mexicanas, Canções Mexicanas, México canta na voz de Ramoncito Gomes, Sabor a México, entre outros.

Segundo Amaraí, Ramoncito Gomes “foi um grande cantor”, considerado “o Miguel Aceves Mejía do Brasil”. Foi “um desbravador” e teria ajudado muito a difundir a música mexicana no Brasil. Já para Pedro Bento, Ramoncito Gomes “gostava do estilo de rancheira, do México também”. É como se fosse “um cantor mexicano daqui”. Cantava “o mesmo repertório do Miguel”, “em castelhano, na linguagem do México”.⁷²

El Capiro: planta rasteira ontem, raiz hoje

A incorporação da rancheira pela música sertaneja encontrou resistência daqueles que acreditavam que modernizadores da música caipira como Pedro Bento e Zé da Estrada, Belmonte e Amaraí, Tibagi e Mil-tinho, Nenete e Dorinho, Milionário e Zé Rico e Trio Parada Dura estavam contaminando e corrompendo uma música pura, rural, folclórica, tradicional, popular, nacional, autêntica e *de raiz* com modismos estrangeiros impostos pela indústria cultural.⁷³

72) Pedro Bento e Zé da Estrada gravaram músicas de Ramoncito Gomes ou cuja versão em português foi feita por ele, como *La calandra* e *A cama de pedra*, mas fizeram muito poucos shows junto com ele, pois, segundo Pedro Bento, o estilo de Ramoncito era diferente do deles e ele “era um canto só, vendia pouco o show dele” (Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015).

73) ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 38. Marcus Pereira dizia que seu projeto de vida era “resgatar” a esquecida cultura nacional, valorizá-la e combater a “imposição da música estrangeira de má qualidade”. Nesse projeto a música rural era mais uma linha de frente da luta contra o que ele considerava “estrangeirismos”. A música sertaneja era o principal inimigo (*Ibid.* p. 142). Em nome do “purismo” do campo e contra o “comercia-

Rachel Regis, por sua vez, acusava Miguel Aceves Mejía de “prostituir” o folclore mexicano ainda antes de seu show no Palácio das Convenções do Anhembi em 1977 acontecer:

Agora, só resta esperar que eles prostituam nosso samba em El Salvador: a mesma equipe que conseguiu tornar o tango portenho em alegorias para inglês ver (bem aqui, no Anhembi) promete trazer “folclore” mexicano com “riquíssima montagem, guarda-roupa fabuloso e um elenco importante”. Um negócio que dá certo (talvez por isso é a mais antiga profissão do mundo) Noite Mexicana- como se chamará a produção-vem prometendo apenas dois dias (19 e 20 de março) no Anhembi. Depois, como a tradição indica, eles ficarão mais e mais, “a pedidos”. (...) Esquece Manoel Poladian, o produtor, que o folclore latino-americano nasceu substantivamente através de brutais lutas pela sobrevivência: os adjetivos são dispensáveis, para anunciá-lo. Mas, para prostituir esse produto cultural, a Euterpe- que o promove-colocou paetês nos sombreiros e encheu de variações o simplório (e por isso mesmo atraente e valioso) corrido mexicano.⁷⁴

Curiosamente, o mais velho dos Hermanos Zavalas, que participaram do show no Anhembi, havia passado, antes de São Paulo, por Buenos Aires e Montevideu, onde, como membro da Sociedade Mexicana de Compositores, pretendia acionar seus colegas dessas três cidades para tentar um maior intercâmbio de artistas e compositores e para “rebatê-la invasão saxônica e tentar furar o bloqueio”. Os Zavalas nunca haviam gravado justamente “por não concordar com as imposições dos donos do mercado”.⁷⁵

Em matéria de maio de 1981 da *Folha de S. Paulo*, que elogiava Almir Sater e Renato Teixeira por utilizarem a música caipira “nas fontes mais puras”, mas “sem purismos” e sem “forçar a barra”, é dito que artistas da música sertaneja como Milionário e José Rico, apesar de não trafegarem “pela avenida Paulista” e não tocarem nas rádios Cidade ou Antena Um, conseguiam rivalizar com Roberto Carlos em vendagem de disco. Almir Sater e Renato Teixeira teriam harmonias elaboradas e ricas.

lismo” musical, Rolando Boldrin recusava em seu programa instrumentos eletrônicos e as influências estrangeiras (*Ibid.* p. 185). Boldrin dizia: “Modernizar não é você pegar uma música americana e chupar os arranjos, pegar a mexicana e botar letra em português. A gente tem que modernizar o que é da gente” (Apud NEPOMUCENO, Rosa, *op. cit.* p. 23).

74) REGIS, Rachel. México, a nova vítima deste folclore, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 25 fev. 1977. p. 4.

75) MARIACHIS, para brasileiro ver. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 19 mar 1977. p. 1.

Ainda que passassem pelas rancheiras, isto ocorreria “depois dum trabalho de reelaboração, onde convivem outras informações”. Já os sertanejos como Milionário e José Rico são retratados de forma diferente:

Bem, há deformações no gênero. Há grupos que lembram os uivos emitidos pelo triste Miguel Aceves Mejía; outros são mariachis; alguns se assemelham com John Wayne, embora não saibam a diferença entre um bernal e um capo. São deformações que afetam não apenas o visual mas também o lado artístico do trabalho. Assim há incidências de guarânias, boleros e marchinhas afins. A renovação é pouca, atende, mais do que na MPB da cidade, a uma jogada da indústria fonográfica, onde as duplas surgem como uma resposta ao mercado, cantando coisas que o público quer ouvir naquele momento. É a moda, gente.⁷⁶

Miguel de Almeida, por sua vez, acusava em dezembro de 1981, o filme *Estrada da Vida* de ser alienador, apesar de ter agradado ao governo comunista chinês:

Só que a estética da beleza da forma como existe na Globo e no cinema brasileiro - naqueles filmes e autores citados acima - não serve pra nenhum esclarecimento. Serve apenas para melhor esconder o Brasil. Qual o avanço, a revelação que uma fita como “Bye Bye Brasil” traz à discussão? Ou melhor: o que adianta um filme como “Estrada da Vida”, de Nelson Pereira dos Santos, onde o conteúdo parece fornecido pela indústria do disco, não pelos artistas, vítimas do mercado fonográfico? O filme parece mais interessado em estar análogo às fitas de country-music americanas do que preocupado numa revelação. A não ser que esses diretores tenham perdido o sentido da arte, tudo se explica melhor. Todos sabem que Milionário e Zé Rico não são considerados artistas sertanejos, mas um produto forjado pela indústria do disco. Cantam, e todos ouviram, boleros, rasqueados, além de imitações de intérpretes mexicanos, como Miguel Aceves Mejía. Ou melhor: o filme de cara sai dum pressuposto errado, que é uma utilização duma estética dos poderosos, não dos artistas. Claro que o produto bruto servirá somente como anestésico, além de contribuir para uma falsa imagem, a manutenção idiota duma sensibilidade tosca, pobre.⁷⁷

76) A., M. de. Sertanejos no galope do progresso, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 24 mai 1981. p.11.

77) ALMEIDA, Miguel de. Beleza e populismo, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 10 dez 1981. p. 2. Cf. mais críticas negativas a Milionário e José Rico e à “mexicanização” da música sertaneja em ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 67, 448.

A geração dos anos 1960 e 1970, que foi acusada de contaminar a música caipira *de raiz*, com o passar do tempo passou a ser vista pelas gerações posteriores como *raiz*, tradicionais.⁷⁸ Porém, enquanto fãs de Inezita Barroso usam o termo *raiz* para expressar a ideia de pureza, fãs de Milionário e José Rico usam o termo para expressar a ideia de tempo, de ancestralidade, mesmo que a música seja influenciada por gêneros estrangeiros.⁷⁹ O segundo critério parece fazer mais sentido, uma vez que o ideal de pureza representa mais um discurso do que uma realidade, haja vista que até a moda de viola é um gênero híbrido. Por outro lado, se os sertanejos são os modernizadores que incorporaram gêneros musicais estrangeiros à música caipira, falar em sertanejo *de raiz*, portanto, seria uma contradição.

Ironicamente, apesar de terem incorporado um gênero estrangeiro à música caipira, em 2008 Pedro Bento e Zé da Estrada foram indicados para concorrer à premiação de Melhor Álbum de Música Tradicional Regional ou de Raízes Brasileiras na 9ª Entrega Anual do Latin GRAMMY com o CD *50 Anos de Mariachis & Grandes Sucessos Sertanejos*. A dupla não venceu o prêmio.⁸⁰ Não surpreende, assim, a declaração de Zezé Di Camargo de que a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada seja sertanejo tradicional:

O veículo de comunicação que a gente tinha em casa era o rádio, o radinho de pilha. Eu ficava escutando aqueles programas do Linha Sertaneja Classe A, das rádios AM de São Paulo. Na época, os grandes sucessos eram Pedro Bento & Zé da Estrada, Tião Carreiro & Pardinho, Léo Canhoto & Robertinho. Eu fui acompanhando toda a evolução musical do sertanejo, mas gosto mesmo do tradicional.⁸¹

Da mesma forma, a cantora Paula Fernandes equipara a moda de viola e a rancheira ao dizer: “O meu pai sempre gostou de moda de

78) Para os sertanejos universitários dos anos 2010, por exemplo, “modão` significa não apenas as canções caipiras de João Pacífico ou Tônico & Tinoco, da primeira metade do século XX, mas também as canções de ‘sertanejo raiz’ dos anos 1970 a 1990. Tudo era alinhado como parte de uma mesma tradição” (ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 428-429).

79) OLIVEIRA, Allan de Paula, *op. cit.* p. 305. Ao mesmo tempo em que o público do sertanejo dos anos 1970 não preenche os critérios apresentados pela posição tradicionalista, ele ficou em uma situação de difícil mapeamento dentro do campo, pois não faz parte da posição moderna surgida nos 1990, relacionada com elementos como o *country music*, o *axé music* e o *pagode* (*Ibid.* p. 321).

80) LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 204-205.

81) Apud TELÓ, Michel; PIUNTI, André. *Bem sertanejo: a história da música que conquistou o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2015. p. 130.

viola, aquela rancheira mesmo”.⁸² Já Ralf, da dupla Chrystian e Ralf, surgida nos anos 1980, contrapõe a novidade do rock à suposta *tradição* do Trio Parada Dura:

Eu ouvia muito rock também, tenho tudo do Pantera, do Megadeth. Se você ouvir *Viajando pelo Brasil*, vai perceber essa influência. Cantamos uma música do Trio Parada Dura, “Telefone mudo”, que começa com um rock que a gente criou. Até hoje eu ainda acho que se você não tiver nenhuma novidade, é melhor ficar em casa. Foi isso que a gente procurou fazer, uma coisa nova.⁸³

Por outro lado, os que eram acusados de serem contaminadores da música *de raiz* passaram a ser acusadores. Em 1986, José Rico assumia suas ambições mercadológicas e declarava: “Acompanhamos a evolução. Quem grava música folclórica hoje não vende. Tônico & Tinoco empacaram na toada e não são capazes de tocar um bolero. Nós tocamos de tudo e nos tornamos campeões”.⁸⁴ Já em 2013 seu parceiro Milionário declarava: “Eu acho que os universitários entraram no sertanejo, mas não sabem o que é música sertaneja. Eles vivem na sombra de muito artista aí. Então você vai perguntar pra eles o que é uma cerca de arame, o que é um carro de boi, um arado, eles não sabem nada disso”.⁸⁵

A defesa das raízes parece ser mobilizada muitas vezes como defesa de território, quando o artista sente-se ameaçado por novos artistas, das novas gerações, pela perda de público e de espaço na mídia. Outras vezes, como sinal de prestígio e legitimidade. Nesse sentido, um sertanejo universitário pode até cantar música pop, mas reivindica sua legitimidade de cantor sertanejo ao provar que conhece e também sabe cantar a música *raiz*. Muito ilustrativo também é o caso de Dino Franco. Em 1979, lançou o LP *Dino Franco e seu mariachi*, em que gravou seis canções mexicanas⁸⁶ e posou na foto de capa vestido de *mariachi*.

82) Apud *Ibid.* p. 68.

83) Apud *Ibid.* p. 211.

84) Apud ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 67.

85) Apud *Ibid.* p. 371. Leo, da dupla de sertanejo universitário Victor e Leo, é outro que relaciona o sertanejo *raiz* a elementos do campo e coloca no mesmo barco Tônico e Tinoco, o ex-jovem-guardista Sérgio Reis e Milionário e José Rico: “O sertanejo é a bola da vez. Tem cara que nunca soube o que é sertanejo, nunca pisou na terra, nunca ouviu um Tônico & Tinoco, não sabe uma música do Sérgio Reis ou do Milionário & José Rico e diz que é sertanejo porque o termo está em alta” (Apud *Ibid.* p. 424).

86) *O Jinete* (José A. Jimenez - Versão: Carlos Américo Rêgo), *A vida não vale nada* (José A. Jimenez - Versão: Dino Franco), *Cruz do esquecimento* (Juan Zaizar - Versão: Dino



Fonte: site Recanto Capira

Em 1985, apenas seis anos depois, o mesmo Dino Franco gravaria ao lado do parceiro Mouraí a canção *Nossa raiz*, uma moda de viola em que critica a mexicanização da música caipira. Se a letra pode ser acusada de hipocrisia, por outro lado pode também ser um recado para que os cantores não gravem apenas rancheiras, ou seja, para que gravem rancheiras mas não esqueçam das tradicionais modas de viola:

Nossa raiz

(Dino Franco e Mouraí)

Maior parte das duplas do rádio esqueceram da nossa raiz
Só se lembra de gravar rancheira e estilo de outro país
É um tal de bolero corrido, chamamé e polca canção
Onde estão a nossa violeirada,
As modas cantadas de viola e violão.
No passado tivemos violeiros que cantaram sem nenhum defeito
Até hoje eu sinto saudade e conservo meu grande respeito
Dava gosto assistir uma dupla quando o povo aplaudia de pé
Hoje em dia se vê repentista que são bons artistas mas duplas não é.
Esta arte de cantar de viola e a vida do nosso sertão
Vem do tempo do Brasil colonial vem marcada pela tradição

Franco), *O rei* (José A. Jimenez - Versão: Mourão Filho), *Adorado tormento* (Rubén Fuentes e Alberto Cervantes - Versão: Tupy), *Velhos amigos* (José A. Jimenez - Versão: Ado Benatti). Com Mouraí, gravou ainda uma canção francesa em 1988.

É um caboclo dançando um catira uma era feliz que passou
A viola tem alma e sente
Os filhos ausente que o tempo levou.
Lá por volta dos anos cinquenta foi o auge de bons violeiros
Raul Torres, Florêncio e Rielle que no rádio foram pioneiros
Logo veio Tonico e Tinoco elevando nosso potencial
Depois Zé Carreiro e Carreirinho
Palmeira e Luizinho de nome nacional.
As duplas de hoje em dia já querem ir mais além
Esquecendo que o Brasil, é um violeiro também.

Pedro Bento relata que no começo da carreira, sua dupla sofreu muito com o preconceito de alguns radialistas, como um que quebrava seus discos e “deveria ouvir música americana o tempo todo só para querer aparecer, porque ele não entendia nada do que se cantava”. Conta que em uma visita que Zé da Estrada fez a uma emissora para divulgar seu disco novo, teria sido recebido por um rapaz que trajava uma camiseta toda escrita em inglês. Zé teria perguntado se ele sabia o que estava escrito em sua camiseta e ele teria respondido que “só usava porque era moda e todos os mocinhos e mocinhas do Brasil usavam e que o sonho de todos era o de ser americanos”. Quando o rapaz perguntou se Pedro Bento e Zé da Estrada era uma dupla americana, Zé da Estrada teria quebrado o disco na sua cabeça.⁸⁷

Ainda que a história pareça mais um *causo*, nos indica que Pedro Bento, que sofreu forte influência da cultura mexicana, parece lamentar a influência da cultura estadunidense na “juventude” brasileira. O fato de Pedro Bento aceitar a incorporação da música mexicana, mas ter restrições à incorporação da música estadunidense pode ser encarado como um contraponto a outro discurso, atribuído por Gustavo Alonso às elites culturais do Brasil, que aceitam o jazz integrado ao samba na bossa nova e o rock ao tropicalismo, mas veem como de mau gosto a incorporação do bolero, da rancheira e da guarânia, o que supostamente indicaria uma associação entre a deficiência econômica do México e Paraguai e deficiência cultural, além de preconceito pelo fato de México e Paraguai serem países majoritariamente indígenas.⁸⁸

87) LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 189-190.

88) De acordo com Alonso, “a música sertaneja assinala outra antropofagização cultural, outra hierarquia de valores que não a hegemonicamente aceita como legítima pelas elites culturais, sobretudo aquelas dos anos 1970 e 1980” (ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 69-70).

Esta hipótese, no entanto, pode ser questionada pelo indício de que as elites culturais, principalmente de esquerda, valorizam artistas associados ao folclore latino-americano de *resistência*, com um forte componente indígena, artistas cubanos e de países africanos economicamente deficientes. O que parece incomodar mais a essa elite intelectual é a música que é encarada como um *pastiche* ingênuo de gêneros musicais vistos como *autênticos* e, principalmente, o romantismo exacerbado, visto como alienador e vulgar. Isso não explica, porém, por que alguns artistas são vistos como românticos e outros, que também cantam canções melodramáticas, não, conforme se verá adiante.

Em sua autobiografia, Pedro Bento louva a tradição e idealiza o passado: “Quando a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada começou tudo era mais simples e bonito. A viola era a razão da cantoria e as duplas cantavam só com viola e violão”.⁸⁹ Pedro Bento faz um apelo

para esses novos violeiros que, de fato, cultuam a verdadeira música sertaneja, pedindo-lhes que não se deixem esmorecer frente às dificuldades, procurando manter a música raiz sempre em evidência, produzindo e interpretando músicas de qualidade, dignas daqueles que a criaram e a mantiveram até hoje.⁹⁰

Aconselhando os artistas novos, Pedro Bento diz que “eles têm que começar cantando música raiz”.⁹¹ Segundo o cantor, os artistas do passado “cantavam com prazer. Não cantavam por dinheiro, não existia ganância e egoísmo por parte dos artistas, era um povo inocente e puro”.⁹² Pedro Bento, no entanto, declara que, apesar de não ter sido uma imposição da gravadora, a adoção dos trajes típicos mexicanos respondeu consideravelmente a uma demanda do público e do mercado.

Pedro Bento e Zé da Estrada pareciam saber jogar com a variedade de públicos e com a indústria cultural. Lançando discos tanto com o repertório de rancheiras quanto de modas de viola, legitimavam-se ao mesmo tempo como defensores da modernização e da tradição, além de agradar dois públicos distintos, sem contar o fato de que parte do público poderia gostar de ambos os repertórios, enxergar ambos como *de raiz* ou, ao contrário de jornalistas, artistas e acadêmicos, simplesmente não ver tanto sentido nessas diferenciações:

89) LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 196.

90) *Ibid.* p. 158.

91) *Ibid.* p. 166.

92) *Ibid.* p. 192.

Pedro Bento e Zé da Estrada, também, mudaram. O primeiro Lp que gravaram, em 1960, já foi com “playback”. Tinha trompete, violino e guitarron; era tipo Mariachi. Entretanto, nunca deixaram de gravar músicas raiz. Eram lançados três LPs por ano, às vezes, quatro; sendo um de viola e outro mais moderno. Muitos fãs da dupla gostavam de vê-la cantar músicas de raiz; outros já preferiam ouvir as rancheiras.⁹³

Pedro Bento declarou que fazia sozinho a seleção de repertório dos discos da dupla, gravando as músicas que o agradassem, sem interferência da gravadora. Se ela interferisse, “ele não gravava”, o que vai de encontro ao discurso de que a incorporação da música mexicana pelos cantores sertanejos era uma imposição da indústria cultural. Por outro lado, Pedro Bento respondeu que a dupla não gravou em espanhol, para o mercado latino, porque “a gravadora não aceitou”, porque “não estava no estilo deles”. Se fosse para cantar em espanhol, a gravadora preferia “o original”. Além disso, a gravadora disse “que ia acabar o aceito da dupla *raiz*”.⁹⁴ Pedro Bento diz que na época em que só se cantava música *raiz*,

Pedro Bento e Zé da Estrada tinham o repertório apropriado para o povão, mas, sempre tiveram condições de cantar qualquer estilo de música. Porém, a moda de viola era a preferida da dupla, porque na época, quem era violeiro, tinha que ser violeiro mesmo, pois, o ouvinte que gostava de viola não queria outro estilo.

Pedro Bento explicita qual é seu critério para considerar que uma música é sertaneja. A letra parece ser mais decisiva do que o gênero musical. Assim, a identidade da canção rancheira poderia se conciliar com a identidade da música sertaneja:

93) LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 91. O compositor Rick, da geração dos anos 1990, é outro que, ainda que admita a adesão ao romantismo por motivos mercadológicos, equipara os modernizadores Belmonte e Amaraí e Tonico Tinoco e encara o *raiz* e o romântico como partes de uma coisa só: Comecei a ouvir música sertaneja ainda garoto. (...) A gente ouvia Tonico & Tinoco, Gino & Geno, Belmonte & Amaraí, Liu & Léu, toda essa turma das antigas. Eu nasci na roça, literalmente. (...) Eu tenho a raiz na alma, o caipira tá no meu sangue. Muito do que escrevo, só estou contando minha realidade de caipira. Comecei a fazer música romântica por necessidade de entrar no mercado, pra tocar em rádio. (...) Eu nunca tiro um dia pra escrever raiz e outro dia pra escrever romântico, tudo faz parte de uma coisa só. As músicas pintam naturalmente, eu não escolho momento, horário. Sou um compositor e transformo as inspirações, as ideias, em música. Tem horas que vem um caso de amor, outras vezes uma história do campo, essas coisas... (Apud TELÓ, Michel; PIUNTI, André, *op. cit.* p. 55).

94) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

Hoje, os cantores populares tornaram-se românticos sertanejos universitários; duplas sertanejas que de sertanejas não têm nada. Como é que uma pessoa canta uma coisa que nem sabe o que é? Esses cantores não sabem nem o que é um gibão, uma canga, nem mesmo sabem o que é um arado. (...) A música que não fale de terra, rios, passarinhos, matas e, ainda, da lua e seresteiro, não é sertaneja. (...) Portanto, a música sertaneja só é sertaneja quando fala de coisas do sertão.⁹⁵

Em outra passagem, no entanto, Pedro Bento apresenta uma imagem positiva da modernidade:

O que é engraçado é que os violeiros quando cantam, falam do sítio aonde nasceram, do monjolo, da biquinha, do canto dos pássaros, do rio para pescar lambari, mas não falam que têm saudade da enxada que calejou sua mão, do dia em que passou fome porque, às vezes, não tinha nada para comer. Esse negócio de franguinho na panela não existia e a linguiça e, até mesmo, o torresmo era coisa para o patrão ou o dono da fazenda. Pergunta para eles se querem voltar a morar no sítio, para trabalhar duro na enxada e levar picada de mosquito, isso é tudo um sonho. Hoje, os violeiros moram na cidade e têm carro; pode ser velho, mas têm, têm televisão, têm telefone celular. Antigamente para falar com alguém, ao telefone, perdiam-se horas, esperando a ligação e enfrentavam-se filas enormes, hoje se fala com qualquer pessoa de qualquer lugar, rapidamente.⁹⁶

Em entrevista concedida a mim, Pedro Bento disse que Milionário e José Rico, Belmonte e Amaraí e Tibagi e Miltinho foram duplas que seguiram o mesmo estilo de Pedro Bento e Zé da Estrada. No entanto, não reconheceu nenhuma outra nova dupla sertaneja que siga a música rancheira. Uma dupla como João Mineiro e Marciano, que gravou guarânias, rasqueados e boleros românticos, não é considerada sertaneja por Pedro Bento. Perguntado sobre o que considera sertanejo *raiz*, respondeu: “É o que eu canto. Fala de boiadeiro, fala de campo, fala de chão, fala de terra, de passarinho”. Perguntado se as rancheiras que canta também são sertanejo *raiz*, Pedro Bento deu uma resposta curiosa, em que o termo *raiz* quase ganha literalidade, aludindo à canção *El capiro*, do repertório de Miguel Aceves Mejía:

95) LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 149-150.

96) LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 77.

São. Raiz do México. (...) Porque o palavreado deles é diferente. Eu gravei uma música que foi sucesso com nós, foi sucesso com eles também, com o nome de *El Capiro*. Eu fui saber o que é *El Capiro* depois que eu gravei. *O amor e a rosa*. *El Capiro* é uma... um tipo de uma grama, uma planta rasteira, sabe? Chama-se *El Capiro*. Toda planta rasteira, *El Capiro*.⁹⁷

A identificação da rancheira como música de *raiz* mexicana foi fundamental para que Pedro Bento se interessasse em cantar o gênero, além do timbre do trompete e da identificação da figura do camponês mexicano com a do caipira brasileiro:

[Cantei rancheira pela primeira vez] por causa do estilo de *mariachi*, de piston. Os toques deles eram diferentes do nosso. Aqui usava muito o acordeom e eu gostava do (...) do trompete, *mariachi*. Que o *mariachi* deles lá é como se fosse uma banda nossa aqui. (...) E eu gostei do estilo da cantoria deles sabendo já que o que eles cantavam lá é raiz nossa aqui. O tropeiro lá, o tropeiro nosso aqui, lá é um tropeiro igual, mesmo sentido.⁹⁸

Para Pedro Bento, até Inezita Barroso, defensora da tradição caipira, teria aceitado a rancheira, “porque o povo aceitou”. Ela “não gostava muito” do traje de *mariachi*, achava que “deturpava um bocadinho a imagem do artista”, mas Pedro Bento teria explicado para ela que “o artista brasileiro não tem indumentária”, a não ser “do tipo Mazzaropi, Jeca Tatu”. A relação de Inezita com Pedro Bento e Zé da Estrada teria sido boa “até o final”, assim como com Milionário e José Rico. Ironicamente, Inezita, segundo Pedro Bento, não tinha uma boa relação justamente com outro defensor da tradição caipira: Rolando Boldrim.⁹⁹

Em entrevista a mim concedida, Amaraí apontou como grande inspiração, entre as duplas sertanejas da época, Tibagi e Miltoninho. Já Pedro Bento e Zé da Estrada e Nenete e Dorinho foram citados como duplas que tinham “mais ou menos o estilo já partindo pro sertanejo romântico e também o histórico”. Perguntado sobre o que considera música de *raiz* e se considera Belmonte e Amaraí uma dupla de *raiz*, respondeu que considera sua música “romântico histórico” e considera a rancheira e o bolero “música regional brasileira”:

97) Entrevista concedida na casa de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

98) Entrevista concedida na casa de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

99) Entrevista concedida na casa de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

Então, nós... nós, porque a gente gravava sertanejo regional, música regional, música sertaneja regional, né? Não é praticamente um *raiz*, né? Porque música *raiz* é uma *Saudade da minha terra*, né? E música romântica, um bolero, já uma canção rancheira, uma música que fale de amor, daí por diante. Agora, a turma chama de música caipira. Música caipira nós não... música caipira Belmonte Amaraí, nós não gravou. Nunca gravou moda de viola, né? Belmonte partiu para o andar de cima e a gente já tem uma ideia de gravar, né, um CD com só moda de viola. Então é essa a moda caipira. Agora, quem canta bolero, canta canção rancheira, aí são músicas regionais brasileiras, né? A turma às vezes confunde, a moçada de hoje acha que o estilo nosso é música caipira. Não é. Música caipira é aquele estilo mesmo da viola, da moda de viola, né? Agora o nosso já é partindo pro romântico histórico, né? Por aí.¹⁰⁰

Amaraí conta que eles entraram “com um estilo moderno na época” e que para o público consumidor era chique e moderno quem cantava em castelhano e quem fazia versões de músicas estrangeiras para o português. No entanto, relatou que havia “conservistas”, “falso moralistas” que tinham vergonha de assumir que gostavam de música sertaneja, e que a dupla ainda sofria outro tipo de crítica:

Surgiu até um tipo de papo assim, que nós chegamos pra estragar a música caipira deles, né, porque era só que não existia uma harpa numa gravação, não existia um trompete, né, não existia um violino, então pra eles era um absurdo aquilo, né? Entendeu, né? Era um absurdo, aí fomos criticados porque acharam que nós estava estragando a música sertaneja. No entanto hoje a gente é chamado de cantor caipira (risos).¹⁰¹

Amaraí parece jogar bem, no entanto, com a identidade *raiz* e a identidade *moderna* ao relatar que tinha uma ótima relação com Inezita Barroso e que era muito convidado para cantar em seu programa porque canta “de tudo”:

Tinha [uma boa relação com Inezita], nossa senhora, graças a Deus! Com todos eles, né. (...) A gente cantava e canta até hoje, né, aliás, de tudo, então tem música pra..., cada programa tem um tipo de música então... e como nós gravamos música *raiz*, *Saudade de minha terra*, *Gente de minha terra*, essas coisas todas, então a gente tinha e tem música *raiz* pra cantar

100) Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

101) Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

no programa dela, e a gente era muito convidado, a gente era muito querido na época por ela E nós também, né. Foi uma perda irreparável, porque agora tá difícil de aparecer outro para o sertanejo *raiz* se divulgar, né. Mas tudo bem...¹⁰²

Já Milionário, em entrevista concedida a mim, relaciona o sertanejo *raiz* não à temática nem a um gênero, mas ao arranjo. O sertanejo *raiz* se caracterizaria pelas duas vozes, violões e acordeom. Já o sertanejo *moderno* incorporaria instrumentos como guitarra, baixo e trompetes. Se Pedro Bento e Zé da Estrada são reconhecidos por Milionário como pioneiros do sertanejo *moderno*, Nenete, Dorinho e Nardelli, que gravavam rancheiras, são considerados sertanejo *raiz* pelo parceiro de José Rico:

A música sertaneja na época era a música *raiz*. Era o Tônico e Tinoco, vários trios, Nenete, Dorinho e Nardelli. Então eles tocavam a música mais sertaneja. Então o Milionário e José Rico, nós queríamos fazer um estilo moderno, um estilo que..., por exemplo, quando nós gravamos uma música que se chama *Solidão*, nós pusemos guitarra na música, pusemos bateria, que é uma coisa que não tinha no sertanejo na época. Então nós fomos até criticados na época, “pô, música sertaneja com bateria, com guitarra, essas coisas?” Então nós queríamos mudar, fazer um sertanejo moderno. (...) O sertanejo *raiz*, que todo mundo diz, (...) eu digo a música sertaneja, a antiga, por exemplo, Tônico e Tinoco, Torres e Florêncio, Nenete, Dorinho e Nardelli, essas duplas, eles tinham, o recurso deles era, no máximo, fazer um trio. Na época eram dois violões, uma sanfona, um acordeom, né? Então era o estilo que eles tinham pra oferecer no sertanejo. Então eu acho que era um sertanejo nato esse que se diz hoje *raiz*. Então eu acho que era um sertanejo...eles tinham o máximo de oferecer eram mais as duas vozes, dois violões e um acordeom (...). Aí já veio surgindo Pedro Bento e Zé da Estrada, já veio surgindo um estilo mexicano, já pôs sopro, pôs dois pistões, então um acordeom e dois pistões...Então fizeram um estilo completamente mexicano. Aí foi a dupla que ofereceu mais um estilo sertanejo moderno, eu acho que começou com Pedro Bento e Zé da Estrada.¹⁰³

Se por um lado Milionário diz que a gravadora achava que Milionário e José Rico estavam dando um passo à frente no estilo e os apoiava, ele relata que os radialistas, outros atores da indústria cultural, tiveram um papel ambíguo: ao falarem mal da dupla, contribuíram para a sua divulgação:

102) Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

103) Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.

Os programadores de rádio, eles tocavam a nossa música e falavam o que eles queriam falar da música. Mas pra nós era bom porque eles estavam... você vê aquele ditado “Fale mal, mas fale de mim”. Então eles falavam no rádio que Milionário e José Rico...e ficavam só falando de Milionário e José Rico, que Milionário e José Rico é isso, que Milionário e José Rico é aquilo, e tocavam a música, o povo gostava. Então isso aí foi uma grande coisa pra Milionário e José Rico.¹⁰⁴

Tequila e cachaça

Apesar de Pedro Bento e Zé da Estrada terem adotado o traje de *maria-chi* também por razões comerciais e de Milton Rodrigues ter declarado que escolheu compor rancheiras porque o gênero “dava mais dinheiro”, a atuação da indústria cultural não explica, pelo menos definitivamente não sozinha, a recepção de determinados artistas e da rancheira pelo público. Do contrário, tudo o que a indústria vendesse seria sucesso, o que não ocorre. Por outro lado, os artistas citados poderiam ter escolhido cantar outros gêneros musicais que também fossem lucrativos.

É preciso, portanto, investigar a hipótese de que certos gêneros musicais fazem sucesso porque o público se identifica com eles e porque havia condições culturais preexistentes para essa identificação. Conforme visto anteriormente, o migrante chinês pode se identificar com a história de migrantes brasileiros, assim como o camponês brasileiro pode se identificar com a rancheira, a música camponesa mexicana. Compositores e cantores sertanejos, no entanto, apontam o romantismo exacerbado como o fator que uniria o povo brasileiro e mexicano.

A natureza extremamente heterogênea da canção mexicana como gênero dificulta fazer generalizações sobre estruturas musicais características. Entretanto, haveria uma forma especificamente mexicana de canto que seria típica das rancheiras: um grande sentimentalismo, uma fala arrastada no fim da frase, além do “choro” em falsete.¹⁰⁵ Segundo Carlos Colla, que compôs, depois de uma bebedeira, a letra de *Você vai ver*, bolero gravado com imenso sucesso por Zezé Di Camargo e Luciano,

O brasileiro é mexicano, né? Mas a gente dificilmente reconhece isso. A cidade não é mexicana, mas a alma brasileira é mexicana. Quando eu canto as músicas de corno o pessoal ama. Porque ninguém é sofisticado na hora do amor. Se você namorar uma mulher sofisticada vai enjorar. [...] Ela não

104) Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.

105) GRADANTE, William. “El Hijo del Pueblo”: José Alfredo Jiménez and the Mexican “Canción Ranchera”. *Latin American Music Review*, vol. 3, nº 1. University of Texas Press, 1982. Disponível em: <www.jstor.org/stable/780242>. Acesso em: 14 jul. 2015. p. 53.

é autêntica... A alta sociedade é sofrida e castrada porque convive entre si não por grandes amores, mas por grandes interesses. [...] Esta polidez afasta as pessoas. Gente que pensa com a própria cabeça não é sofisticada, ela é autêntica, e gosta de música mais autêntica. [...] Atingir um coração sofisticado é impossível, pois o sofisticado só pensa nele mesmo e no medo que ele tem das pessoas.¹⁰⁶

O cantor Leonardo corrobora a fala de Carlos Colla:

Até hoje é assim. Tem um bando de gente que curte música sertaneja em casa, no carro. Mas quando alguém pergunta: “O que você curte?”, a resposta é sempre igual: “MPB”. Não tenho nada contra MPB, sou fã também. Na verdade, é esse povo metido que fala que música sertaneja é coisa de chifrudo. Esse povo elitizado é o que mais toma chifre no Brasil.¹⁰⁷

Mariana Lioto aponta a recorrência em letras de canções sertanejas da associação entre a bebida e um remédio capaz de resolver a desilusão amorosa do homem ou de ajudar a esquecer a dor. Já o hábito de frequentar bares é associado a uma terapia.¹⁰⁸ Roberta Miranda atribui a relacionamentos mal sucedidos sua inspiração para compor: “Relacionamentos são sempre as inspirações para compor. As inspirações para cem por cento das minhas músicas foram vividas, vieram dos amores, das paixões que eu tive. Eu não fui muito feliz no amor. Dá para perceber isso pelas minhas canções”.¹⁰⁹ Da mesma forma, Rick, da geração de cantores e compositores sertanejos dos anos 1990, defende as canções de dor de cotovelo e boteco:

As pessoas tratam o tema do amor como querem. Podem chamar a música disso ou daquilo, música brega, dor de cotovelo... A verdade é que não existe forma de escrever sobre amor sem falar do amor que não deu certo. Nem todo amor dá certo. Aliás, o que mais existe é o amor que não dá certo. E se você for falar disso, como não vai falar da tristeza, da angústia, da paixão? Como você não vai falar do cara que vai pro boteco e toma umas pensando na mulher? Eu escrevo a realidade do povo. O brasileiro é

106) Apud ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 235.

107) Apud TELÓ, Michel; PIUNTI, André, *op. cit.* p. 177-178.

108) LIOTO, Mariana. *Felicidade engarrafada*: bebidas alcólicas em músicas sertanejas. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná-UNIOESTE. Cascavel, 2012. p. 91-92.

109) Apud TELÓ, Michel; PIUNTI, André, *op. cit.* p. 89.

um povo que sofre pra caramba, um povo apaixonado além do limite. Então, não tem como você falar somente do amor que deu certo.¹¹⁰

A bebedeira e as decepções amorosas são elementos apontados como muito comuns também na obra de José Alfredo Jiménez, compositor mexicano bastante gravado por Miguel Aceves Mejía e pelos próprios sertanejos. Se Carlos Colla diz que “ninguém é sofisticado na hora do amor”, a cantora mexicana Amalia Mendoza, explicando o sucesso das canções de José Alfredo Jiménez, sustenta que

O importante é que se viva o que se está cantando para que os que escutam recebam a mensagem e se identifiquem com ela. A canção rancheira expressa o sentimento do povo e chega ao povo. Daí sua popularidade. (...) Quem não sofreu decepção amorosa? Quem não sentiu paixão por sua pátria? Por isso o povo se apropria das canções, as torna suas (tradução minha).¹¹¹

William Gradante destaca na obra de José Alfredo Jiménez quatro estágios básicos do amor como princípio organizativo central da vida que, em grande medida, podem ser encontrados também na obra dos cantores sertanejos:

O primeiro estágio é o da corte, em que o macho corteja a mulher, convencido de que seu destino é amá-la eternamente. Isso é comunicado a ela, frequentemente no contexto de uma serenata. O segundo estágio inclui a alegria de ver o amor correspondido, enquanto o terceiro estágio começa com o destino desintegrando a relação por meio da introdução do conflito, seja na forma da aparição de um rival ou de pressões sociais de vários tipos. Durante este estágio, o homem compara o processo de se apaixonar com o risco de um jogo de cartas ou briga de galo, onde se aposta o orgulho e riquezas materiais. O quarto estágio é o do fim do amor, em que o macho procura conforto na bebida. Durante esse estágio boêmio, o macho amaldiçoa seu destino, lamenta a natureza diabólica da mulher e pede para os *mariachis* da cantina tocarem a “sua” canção por compaixão. Neste ponto o macho promete nunca mais amar e conseqüentemente não repetir o erro de se expor aos perigos do amor ou, por outro lado, torna-se preenchido pela inspiração dos *mariachis* e da garrafa e começa a fazer uma serenata à amante ingrata ou a um novo alvo para suas intenções amorosas (tradução minha).¹¹²

110) Apud *Ibid.* p. 55.

111) Apud GRADANTE, William, *op. cit.* p. 50.

112) GRADANTE, William. Mexican popular musica at mid-century: the role of José Alfredo

De acordo com Gustavo Alonso, a ideia de que os caipiras abordariam “temas da terra” e os sertanejos, apenas melodramas ingênuos, é parcialmente falsa. Essa polarização serviria mais para demarcar distinções, uma vez que “artistas de ambos os lados da fronteira estética gravaram os dois tipos de música”. Apesar de existirem músicas em que o amor é bem-sucedido, quase sempre a música sertaneja canta a distância e a não concretização amorosa.

Segundo a ideologia dos opositores da música sertaneja, a indústria cultural se aproveitaria do discurso amoroso e melodramático para “alienar” as massas, “controlar” os trabalhadores do campo e migrantes desgarrados de suas raízes, anestesiá-los das questões sociais. Já os artistas da música caipira são vistos como *resistentes* ao mercado massivo. Porém, para Alonso, o amor romântico “exagerado” seria um “catalisador da identidade do proletariado das grandes periferias em sintonia com os camponeses migrantes”, uma estética das classes populares rejeitada por estratos das classes altas letradas e pela intelectualidade para demarcar sua distinção. A indústria cultural não criou essa distinção. Apenas a catalisou, reforçando as diferenças que já existiam.¹¹³

Allan de Paula assinala, assim, que o bolero não estabeleceu as relações amorosas como tema central na música sertaneja, uma vez que já estavam presentes como tema de canções na música brasileira desde o século XIX. No entanto, reforçou essa presença temática, no que seria um exemplo de apropriação de elementos estrangeiros a partir de padrões culturais nativos.¹¹⁴

Jiménez and the canción ranchera. *Studies in Latin American Popular Culture* 2:99-114, 1983. p. 108.

113) ALONSO, Gustavo, *op. cit.* p. 144 et seq. “O romantismo melodramático não foi, obviamente, inventado pelos sertanejos. O que eles fizeram foi radicalizar essa proposta afiando uma identidade de classe afirmativa associada ao excesso. A sintonia que os músicos sertanejos têm com seu público é fruto dessa ligação poética com os desejos e gostos dessa plateia popular” (*Ibid.* p. 462). Milionário e José Rico, normalmente cantores de amores desgraçados, fizeram crítica social na canção *Inversão de valores*, gravada em 1973, e louvaram a vida rural que não existe mais em *Velho candeeiro*, gravada em 1975 (*Ibid.* p. 165 e 171). Da mesma forma, William Gradante aponta que, embora o tema central da poesia de José Alfredo Jiménez seja frequentemente o amor por uma mulher, um local ou um modo de vida, sua música não é sentimental. Ele teria escrito sobre as coisas que afetavam o dia a dia existencial do homem comum no México (GRADANTE, William. “El Hijo del Pueblo”: José Alfredo Jiménez and the Mexican “Canción Ranchera”. *Latin American Music Review*, vol. 3, n° 1. University of Texas Press, 1982. Disponível em: <www.jstor.org/stable/780242>. Acesso em: 14 jul. 2015. p. 54).

114) OLIVEIRA, Allan de Paula, *op. cit.* p. 300-301.

Em sua autobiografia, Pedro Bento diz que, para que sua dupla pudesse despontar, ele foi “mudando o repertório” e o “jeito de cantar”. Assim, enquanto as duplas que já eram sucesso gravavam músicas com histórias de caboclo, Pedro Bento e Zé da Estrada cantavam músicas românticas como *Seresteiro da Lua* e muitas canções rancheiras.¹¹⁵ Também em entrevista concedida a mim, Pedro Bento registrou a mudança temática da música sertaneja, o que o deixaria fora do campo do que ele próprio entende por música sertaneja:

Mas a história do *Seresteiro da Lua* foi mudando também o estilo de cantar, né? Porque antes de *Boneca Cobiçada*, *Seresteiro da Lua*, as dupla antiga só cantavam música de tragédia, né? *Chico Mineiro*... tragédia, música mais triste... o cantar deles era triste, dos antigo, autores, o próprio Tônico e Tinoco. Então... aí foi mudando, né? O estilo de cantar... Mudando o estilo de escrever também. Os compositores pararam também de inspiração de roças, começaram a falar de boemia, né? Que a boemia também entrou! Entrou de gaiato, aproveitando a força do sertanejo, né?¹¹⁶

Para José Raimundo, compositor e empresário de Milionário e José Rico, sertanejo *raiz* “é a origem da música sertaneja mesmo, né? Tônico e Tinoco, Tião Carreiro, é isso aí”. Porém, confere um papel central ao romantismo na música sertaneja. Questionado se Milionário e José Rico, Pedro Bento e Zé da Estrada e Trio Parada Dura são sertanejo *raiz*, respondeu em entrevista concedida a mim:

Não. Vem na mesma linha do sertanejo, mas que já fugiu um pouco, né? Aí já veio mais (...), mais mexicano, mais América Latina, você entendeu? Junto esse povo, já diversificou bem. (...) O que a música sertaneja mais vive? É a paixão! A paixão, o desamor, o amor, o sonho, não é? Então esse é o sucesso (...), tanto atinge o homem como atingiu a mulher. Então eu falo: a paixão universal. É esse que... e a música raiz (...) cantava muito era aquelas músicas, (...) *O presidente e o lavrador*, (...), o Tião Carreiro, *Pagode em Brasília*... E essas músicas que realmente fez sucesso.¹¹⁷

Segundo Rosa Nepomuceno, “a linha sertanejo-*mariachi*” teria chegado ao apogeu nos anos 1970, com Milionário e José Rico. A autora atribui a influência dos *mariachis* ao “oportunismo, afinidades sentimen-

115) LEME, Joel Antunes, *op. cit.* p. 81-82.

116) Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

117) Entrevista concedida no escritório de José Raimundo em 22 de agosto de 2015.

tais ou à inevitável influência das novidades internacionais trazidas pelo rádio e pelos artistas que viajavam”:

Entraram pela vereda tropical de Miguel Aceves Mejía, figura extravagante que fascinava o mundo sertanejo, à época, com seu chapelão enfeitado, o vozeirão e a emoção desbragada. (...) As novas duplas não queriam mais imitar apenas Tonico e Tinoco. Mejía, e ainda Pedro Vargas e Tito Martinez, com suas rancheiras e o som vibrante dos sopros mariachis, ofereciam novos elementos que poderiam ser incorporados à sua música. Se o pistom era um instrumento com o qual o artista sertanejo não tinha qualquer intimidade, ele se identificava com o estilo emocional e com os temas do repertório. Aquele *chororô* todo dos mexicanos *ornava* com suas dores e mágoas. “Não é preciso dizer que os oportunistas logo vislumbraram na afinação vocal e nos acompanhamentos de Mejía extraordinária brecha para introduzir a fórmula no que já se chamava sertanejo”, escreveu Ferrete em *Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertaneja?*¹¹⁸

Conclusão

A difusão da rancheira mexicana no Brasil se deu em grande parte por meio do cinema mexicano, que gozava de muita popularidade nos anos 1950 e 1960 por razões geopolíticas que fogem ao escopo deste artigo abordar. Porém, com exceção de Milton Rodrigues, os cantores sertanejos entrevistados não demonstraram ter assistido a muitos filmes desta cinematografia, até por viverem em áreas rurais. Notícias de jornal da época indicam que o cantor Miguel Aceves Mejía e, indiretamente, o radialista Zé Bettio tiveram um papel central na incorporação da rancheira na música caipira, na medida em que o primeiro fez turnês pelo interior do Brasil e o segundo, fã da música mexicana, costumava tocar suas músicas em seu programa de rádio, que gozava de grande audiência, inclusive de caminhoneiros, que podem, por sinal, ter exercido um papel de mediadores ao ajudar a levar a música de Mejía aos rincões do Brasil. A atuação de arranjadores estrangeiros que trabalharam com duplas sertanejas, como os maestros Oscar Safuán e Evêncio Rana Martinez, também merece ser objeto de pesquisa.

Cantores sertanejos da geração dos anos 1960 e 1970 deixaram bem explícita em entrevistas concedidas a mim a influência que Miguel Aceves Mejía teve sobre suas carreiras. Se Pedro Bento admitiu que contratantes e o público exigiam a vestimenta mexicana que acabou conferindo à dupla Pedro Bento e Zé da Estrada sua identidade única, um item

118) NEPOMUCENO, Rosa, *op. cit.* p. 145-147.

valeroso em um mercado que contava com diversas duplas, Miltoninho Rodrigues admitiu que gravava rancheiras “porque dava mais dinheiro” e Amaraí declarou que cantava o repertório hispano-americano porque isso era exigido dele como cantor de churrascaria, no início de sua carreira, para atender aos pedidos dos clientes.

Porém, para além da atuação da indústria cultural, percebe-se que alguns desses cantores já tinham relações com a cultura hispano-americana, o que pode ter facilitado essa incorporação. José Rico foi casado com uma paraguaia, Miltoninho Rodrigues é filho de espanhol, Mensageiro também tinha origem espanhola e Ramoncito Gomes era de um estado próximo da fronteira com o Paraguai. Por sua vez, a recepção do público à rancheira mexicana pode ter sido facilitada pela identificação do camponês com a música camponesa mexicana e, principalmente, com a temática amorosa que já estava presente na canção brasileira. A internacionalização das duplas analisadas, porém, encontrou barreiras, na medida em que, com exceção de Ramoncito Gomes, não gravaram em espanhol. Apenas Pedro Bento relatou já ter feito show no México. A internacionalização da música sertaneja se deu nas gerações posteriores e será objeto de outro artigo.

A incorporação da rancheira à música caipira encontrou resistência por parte de artistas e jornalistas que a consideraram um modismo estrangeiro imposto pela indústria cultural, o que teria contaminado uma música supostamente de *raiz*, pura, folclórica. No entanto, os cantores que foram acusados de corromper o sertanejo *raiz* nas décadas de 1960 e 1970, hoje em dia são considerados cantores de *raiz* pelas gerações posteriores e defendem uma posição bastante ambígua, ora reproduzindo o discurso folclorista e de idealização do passado e do campo, reconhecendo-se como cantores de *raiz*, ora assumindo-se como modernizadores, ora conciliando as duas posições.

Referências

1. ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
2. ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2013.
3. BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
4. CASTRO, Francisco Peredo. *Cine y propaganda para Latinoamérica*. 2 ed. México, UNAM, 2011.
5. GRADANTE, William. “El Hijo del Pueblo”: José Alfredo Jiménez and the Mexican “Canción Ranchera”. *Latin American Music Review*,

- vol. 3, nº 1. University of Texas Press, 1982. Disponível em: <www.jstor.org/stable/780242>. Acesso em: 14 jul. 2015.
6. _____. Mexican popular musica at mid-century: the role of José Alfredo Jiménez and the canción ranchera. *Studies in Latin American Popular Culture* 2:99-114, 1983.
 7. LEME, Joel Antunes (Pedro Bento). *Histórias e sucesso de Pedro Bento e Zé da Estrada*. 1ª ed. São Paulo: Editora Nova Consciência, 2013.
 8. LIOTO, Mariana. *Felicidade engarrafada: bebidas alcólicas em músicas sertanejas*. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná- UNIOESTE. Cascavel, 2012.
 9. NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
 10. OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC. 2009.
 11. SOUSA JUNIOR, Walter de. *Moda inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.
 12. TELÓ, Michel; PIUNTI, André. *Bem sertanejo: a história da música que conquistou o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2015.

II.7. Memória, nomadismo e a construção da personalidade vocal no bolero

Heloísa de A. Duarte Valente

Juliana Marília Coli

Universidade Paulista-Brasil

Solamente uma vez? Nomadismo, movência, territorialização e o bolero brasileiro

“A história da mediação tecnológica do som é também a história da modificação dos hábitos de prática, produção e audição musical ocorrida ao longo do século XX”, afirma o musicólogo Juan Pablo González (2000, p.11). As canções e, em especial, a canção das mídias, constituem uma das maneiras mais eficientes de (re)conhecer a história, a cultura de um determinado grupo social, através de seus elementos musicais: não apenas pelos traços formais que a caracterizam, de maneira inconfundível (performance, estrutura musical, tomada de som etc., fixados no documento fonográfico), mas também pelas informações de ordem emotiva a elas arraigadas.

Entendendo-se que cultura é memória que, por sua vez, a memória articula mecanismos de conservação e esquecimento (Zumthor 1997b). O estudo do bolero permite observar as oscilações nos processos socioculturais a partir de seus elementos próprios musicais (morfológicos) e performáticos. Partimos, assim, do estudo do bolero, no Brasil. Após uma brevíssima introdução, tomamos o exemplo do cantor Pedro Vargas para analisar como a sua personalidade vocal contribuiu para implantar e fomentar elementos de imaginário, através da sua *performance* mediatizada tecnicamente.

O bolero nasceu em Cuba – é o que apontam os estudiosos. De lá migrou, ainda na década de 1920, para Vera Cruz, atingindo todo o país pelas ondas do rádio (Araújo 1999; Évora 2001; Pedelty 1999). Como signo de natureza viajante, assimilaria características dos locais onde se

estabeleceu. Assim, cria sua forma *nômade*¹ (Zumthor 1997a; Pelinski 1995), sempre realimentada da música *estranha*; do *outro*, às vezes em suas particularidades ínfimas, discretas. Para além da apropriação e assimilação, o nomadismo implica, pois, em a troca de informações musicais, ao criar versões novas.

Nesse sentido, há de se frisar o relevante papel das mídias, no século XX, não apenas nas formas de circulação dos signos musicais e na sua recepção estética, (na criação de um novo modo de vida, em que o entretenimento se assenta nos meios audiovisuais), mas também na consolidação de gêneros musicais.

No caso particular do Brasil, foi o filme *Santa*², segundo o pesquisador Jairo Severiano (2003), a porta de entrada para aquilo que ele denomina processo de *mexicanização* da cultura local. Em outras palavras, este gênero musical, trouxe consigo um conjunto de outros elementos estéticos e culturais que se incorporaram à vida cotidiana e à paisagem sonora do país. Há de se frisar, ainda, que o estabelecimento do bolero coincide com a conquista da alta-fidelidade acústica, a expansão da indústria cinematográfica, além da popularização dos aparelhos de som nos lares e em locais públicos (González, 2000; Valente, 2003).

O bolero brasileiro é uma variante³ do mexicano, transplantado por meio de um processo de territorialização⁴ (Pelinski 1995). Inicialmente assimilado pelos compositores brasileiros em forma paródica, como *canción romántica mexicana*; assumiu, ainda, a variante *ranchera*, próxima à tradição folclórica, tendo seu apogeu nas décadas de 1940 e 1950.

Seu largo sucesso, nas décadas de 1940-50 lançou novos nomes e fomentou a carreira de vários intérpretes brasileiros: Dalva de Oliveira (Vicentina de Paula Oliveira) Miltoninho (Milton Santos de Almeida), Altemar Dutra, Trio Irakitan, Anísio Silva, a ponto de estes se projetarem nos países de língua espanhola (Évora 2001: 329). Posteriormente, desenvolveu as versões "caipiras" (*rancheiras*) criados por artistas como o *Duo Guarujá*⁵.

- 1) Nomadismo, de acordo com Zumthor (1997a), é o mecanismo que permite ao signo poético ir-se transformando, intrinsecamente, de maneira a manter-se como memória, conservando-se, dessa maneira, na paisagem sonora (Valente 2003).
- 2) México, Juan de la Cruz Alarcón (1943), sobre a novela homônima de Frederico Gamboa.
- 3) Preferimos a denominação "nômade", comentada adiante.
- 4) De acordo com Pelinski (1995), este processo se dá quando, tendo fixado raízes em determinado espaço-tempo, a obra transpõe-se para outras culturas, de acordo com as feições locais.
- 5) Um levantamento preliminar da Discografia 78 rpm pela palavra-chave bolero revela,

Como enfatiza o etnomusicólogo Samuel Araújo, não obstante o caráter melodramático, o bolero deu origem, paradoxalmente, a novas experimentações musicais que surgem nos bares, boates e clubes noturnos da década de 1950 e, pouco tempo depois, desaguaria no movimento da Bossa Nova: com isso, o bolero, assim como outros gêneros calcados no sentimentalismo e na nostalgia, ganharia prestígio, por parte da crítica, uma vez que junto com a “nova batida” e as apropriações harmônicas do *be-bop* e de Debussy, encabeçados por Tom Jobim, somar-se-ia a participação de letristas renomados, como Vinicius de Moraes. As canções sentimentais, até então eram recebidas como demonstrações patológicas do mau-gosto musical, rotuladas, pejorativamente, de *dor-de-cotovelo* (1960), *cafona* (1970) ou *brega*⁶ (meados da década de 1980 em diante) ganhariam novo *status* (Araújo 2000).

Mais tarde, o *furacão Maysa* (Araújo 2000) incrementaria a sua imagem com boleros de autoria própria, obtendo grande popularidade. Elis Regina revisitaria o incontornável Armando Manzanero (*Me deixas louca/ Me vuelves loco*). A partir da década de 1990, o bolero reaparece na paisagem sonora com grande impacto. De certo modo, coincide com o *revival* suscitado pelo fulminante sucesso de Luis Miguel. No mundo de idioma castelhano, os discos e *shows* do cantor constituirão um novo marco na revitalização do gênero⁷.

De outra parte, verifica-se a presença do gênero por parte de artistas internacionais, via de regra orientados por outras estéticas ou gêneros – tal é o caso de Máisa⁸. É de se indagar, então: em que medida Luis Miguel renovou o bolero? Terá sido justamente por tê-lo dado uma versão *pop*, seguindo uma estética comercial do fim de século? Ou, o estrondoso sucesso do cantor haveria criado um terreno fértil para o *revi-*

dentre os cantores que gravaram discos no Brasil, em ordem mais ou seguintes artistas: Roberto Luna, Ester de Abreu, Maysa, Agostinho dos Santos, Anísio Silva, Ellen de Lima Tristão da Silva, Alfonso Ortiz Tirado, Galvéz Morales, Gregório Barrios, Francisco Alves, Trio Irakitan, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Antonio Rago e Seu Conjunto, Fernando Borel, Solon Sales, Lana Bittencourt, Roberto Bozzan, Juanita Castillo, Orlando Dias, Waldick Soriano, Hebe Camargo, Odete Amaral, Vicente Celestino, Heleninha Costa, Os Cariocas, Carlos Galhardo, Duo Guarujá, Wilson Roberto, Gilberto Milfont.

- 6) Esta gíria tem o seu correspondente castelhano “cursi”.
- 7) Esta afirmação foi repetidamente proferida por participantes do III Congresso MIC – Música e Cultura do Caribe (2009): “El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal” Santiago de los Caballeros (República Dominicana), do qual participei, em abril de 2009.
- 8) *Drama Box* (Naïve, 2005). Além de fados e tangos, a cantora interpreta vários boleros de Armando Manzanero, dentro do idioleto fadista e da música de câmara.

va/ mundial? Não seria coincidência o número substantivo de discos que surgem por essa época, por intérpretes de cepa diversa, como Tânia Alves, Nana Caymmi, João Bosco, Leny Andrade.

Esta situação merece ser examinada com mais cautela: haveria, possivelmente, outros indícios de que os traços (musicais e temáticos) definidores do gênero tenham se guardado em uma forma latente; talvez, ainda, estes traços tenham-se migrado para outros gêneros (as baladas românticas, talvez) para depois retomarem o antigo gênero tão caro ao ouvinte comum das décadas de 1940-50.

¡Te extraño! No estar contigo, por Diós ...que me hace daño. (Memória e imaginário, pelo bolero)

O bolero oferece muitas variantes, como já sinalizamos. Tomando como referência a *canción romântica*, vale observar alguns elementos que o caracterizam musicalmente. De imediato, esclarecemos que partimos da premissa de que os conteúdos de ordem emotiva são facilmente canalizados pela música. Posto que a linguagem “não quer dizer nada, além dela mesma”, ou seja: a sua própria organização formal, justamente essa condição a torna apta a veicular qualquer tipo de informação. No caso da canção, a presença da letra, geralmente de conteúdo linguístico, remete a uma função comunicativa, mais ou menos direta, porque a língua tem semântica precisa. Somado aos traços particulares da música (ritmo, cadências, modulações, timbres etc.) e, sobretudo, à *performance* do executante, a canção já não quer “dizer alguma coisa”; ela “diz tudo”... e com razoável eloquência (voltaremos a este tema).

Como canção popular urbana, a música recolhe retratos do cotidiano comezinho das classes sociais menos endinheiradas e os coloca na boca de intérpretes de qualidades particulares e distintas. Em se tratando do bolero, a assimilação é direta: o arco melódico, com extensas frases em *legato*, é periodicamente marcado pelos bongôs, maracas e claves, combinados à marcação rítmica do violão. Normalmente, a parte harmônica é desenvolvida pelo violão e o violão requinto⁹⁾, instrumentos da orquestra sinfônica, com ênfase nas cordas: é frequente o emprego de piano, podendo incluir sessões de metais, madeiras e harpa. O andamento é moderado e não costuma sofrer oscilações.

Esta combinação de timbres que faz um amálgama de instrumentos de orquestra e folclóricos salienta um cantar que profere letras nem sempre tão sofisticadas quanto alguns arranjos. Com efeito, há inúmeros

9) Cordófono da família do violão, de tamanho menor e de som mais agudo, uma quarta acima. No bolero é tocado frequentemente como o bandolim, com a corda pinçada com palheta.

exemplos de peças que apresentam sequência de frases simplórias e rimas pobres, em que se declaram, não raro em tom piegas, as amarguras da desilusão amorosa, a dor da separação; o desejo de reencontro, de atender às ânsias carnisais, apaziguá-las... A alusão a fenômenos meteorológicos e aos marcadores naturais do tempo revela-se corriqueira: “esta tarde vi llover”, “cuando la luz del sol se esté apagando”, “noche de luna”... A lista é quase inesgotável.

Provavelmente, é nesse mundo que se encontra o imaginário do ouvinte radiofônico que desenvolve, pela presença da voz, uma ação cênica em que um corpo invisível se materializa na tatilidade sonora. Para o estudioso da canção das mídias¹⁰ (Valente, 2003), esse aspecto é mais que de extrema relevância: é primordial.

Temos chegado a este ponto, sinalizamos que o conceito de *performance* (Zumthor, 1997) apresenta-se como um ponto nodal, uma vez que diz respeito não somente à execução da obra (ao vivo ou mediatizada tecnicamente), mas também à recepção dos ouvintes/espectadores e às respectivas formas de transmissão da mensagem. Vale lembrar que, de acordo com Zumthor, a função do espectador (receptor) é sempre ativa.

Desse modo, aspectos como as características da sala (tamanho, iluminação, textura etc.) são capazes de modificar sensivelmente as qualidades particulares da *performance*. Se considerarmos as variáveis apresentadas pela tecnologia do som, os desdobramentos da *performance* se multiplicam. Destacamos a *tatilidade* que a estereofonia e a alta-fidelidade sonora trouxeram, fazendo das caixas acústicas um simulador da presença física do intérprete, em tempo real (Mac Luhan 1988; Zumthor 1997; Schafer 2001; Valente 2003).

Abrázame así...

(A performance da voz cantada, na cultura midiática)

As mídias sonoras datam de pouco mais de cem anos. Nesta breve existência, trouxe importantes mudanças não apenas no que tange à vida cotidiana, quanto às próprias maneiras de escutar, compor e pensar a música. Aliás, neste universo sonoro dominado pela mediatização técnica, a música ocupa um lugar privilegiado; e, dentre as músicas, a canção. Na verdade, o advento das mídias deu origem a um filão musi-

10) Por *canção das mídias* entendemos a “canção inserida numa gama de variedades que tem, como traço comum, o fato de ter nascido no âmbito das mídias ou, caso seja anterior ao advento do disco, sua versão gravada tenha-se tornado modelar; ainda, a canção que, oriunda de outro contexto, tenha-se adaptado aos padrões concebidos para o disco (duração, pouca variação de intensidade e andamento, instrumentação etc.)” (Valente, 2003).

cal, de extrema força capaz de determinar comportamentos e gostos: a *canção das mídias*, que passa a figurar como uma música dentre as músicas; uma linguagem específica no âmbito da linguagem musical como um todo (Valente, 2003).

Ao contrário da música de concerto, onde o que está em jogo é o *talento* do intérprete, capaz de atender às imposições do compositor e sua estética de referência, a *canção das mídias* prioriza o papel do intérprete (no caso, o cantor) como *personalidade* - ou, quem sabe, *personagem*? - que se expressa *linguisticamente* através de um temário (o seu repertório), controlado por vários parâmetros, tais como a maneira de pronunciar as palavras e de *dizer* o texto. Aí se destacam, de maneira mais acentuada que na música erudita, valores como a impositação vocal, o conjunto de gestos, a indumentária, o penteado, maquiagem, bem como elementos externos ao corpo do intérprete, tais como o cenário, grupo instrumental e arranjo.

Todos estes elementos são componentes da *performance*, que o erudito Paul Zumthor, a ação que envolve, ao mesmo tempo, o papel do emissor e do receptor da mensagem, não desprezando as suas condições de transmissão. Contudo, é de se lembrar que elementos externos ao signo musical se encontram embrenhados no processo, de maneira indelével: os aspectos visuais do corpo do intérprete e sua situação performática também adquirem um sentido muito próprio na *performance*: as capas e encartes dos discos, as maneiras de enquadramento da imagem do corpo do artista (estática, pela fotografia; cinética, no audiovisual). A imagem do intérprete é também composta pela imprensa, (jornais, revistas populares ou especializadas), fã-clubes, claques de auditório, entre outros. Enfim, todos estes elementos relacionados (e outros mais, não citados aqui) compõem a *performance* do músico e a sua personalidade.

No me pidas imposible...

(Voz e a construção de uma *persona* vocal midiática)

No limiar do século XX, o advento da invenção do sistema de reprodução sonora e audiovisual, trouxe consequências diretas para atividade musical e, especialmente, para a atividade do cantor. Em primeiro lugar, a principal mudança nesse contexto foi trazida pela indústria discográfica através da gravação das “grandes vozes”, possibilitando a criação de um novo parâmetro auditivo, não apenas como uma nova forma de sensibilidade, mas também de novas possibilidades estéticas.

Essas grandes vozes significaram os primeiros modelos registrados, “congelados” do virtuosismo operístico, antes restrito aos teatros e salas de concerto, tornando-se parâmetro irrenunciável para o juízo do

público, e frequentemente da crítica. Neste contexto, foi necessário uma modificação na execução do trabalho musical, antes baseado na relação entre uma execução espontânea, sobretudo, a prática musical/vocal consolidada, sobre a transmissão de um saber musical transmitido com base na tradição oral e cuja *performance* ao vivo frequentemente apresentava resultados muito eficazes, no tocante à transmissão das emoções. Contudo, verifica-se certo grau de imprecisão técnica.

Dentre as várias consequências imediatas da mediatização técnica da música, destacamos a produção discográfica, responsável por um importante repertório lírico tornando, assim, a relação entre o público e o cantor muito mais realista, não obstante a precariedade dos resultados tecnológicos, neste estágio inicial. Há de se lembrar que, antes da possibilidade de registrar uma voz, as avaliações de um cantor ou de uma interpretação estavam sujeitas aos resquícios da memória e das descrições não raro fantasiosas dos críticos dos séculos passados (Durante, 1987, p. 407). Outra consequência da gravação é ter-se transformado também uma alternativa bastante lucrativa para alguns cantores que se tornaram *best-sellers* da indústria fonográfica, através da obtenção de direitos do autor e de intérprete - como foi o caso de Caruso, que ganhou mais de 400.000 libras esterlinas -, e se tornaram também conhecidos em locais antes inimagináveis (Rosselli, 1993, p. 289).

O caso de Caruso nos instiga por dois aspectos: o primeiro dele por se tratar de um caso emblemático de voz perfeitamente adaptada aos limites técnicos do desenvolvimento da indústria da gravação acústica necessitada de vozes com volume, riqueza harmônica e capacidade de sustentar as notas. Subitamente sua voz demonstrou-se “fonogênica” dadas as suas características de uniformidade seja nos registros graves, bem como nos agudos (Dalmonte, 2001; González, 2000; Chion, 1994). Neste momento do desenvolvimento da indústria da gravação, somente vozes com domínio técnico e muita potência seriam capazes de apresentar tais características.

Sob outro aspecto, Caruso representa a congruência de dois momentos importantes no contexto de uma nova divisão internacional do trabalho e da produção da indústria do entretenimento no ramo da música erudita e da afirmação de um *star system* sustentado pelo marketing e por um modelo empresarial dominado pelos italianos¹¹ (Coli, 2016): o apogeu da ópera verista e o advento do disco.

11) Este modelo italiano de produção e gestão da ópera no Brasil, resultou na transmissão de um saber musical e da criação de um gosto pelo repertório lírico. Neste contexto, o rádio teve um decisivo papel social na difusão e democratização de um gosto musical mais “palatável” para os ouvintes, cuja grande maioria eram de imigrantes italianos.

Assim, a criação das tecnologias audiovisuais deu origem, em especial, à indústria fonográfica. Esta foi, por longa data, sustentada pela programação radiofônica ao vivo, por razões técnicas, mas também de uma constituição social do gosto pela voz impostada, sustentou-se por meio de vozes com grande domínio técnico, tornando-se um ambiente privilegiado para o desenvolvimento desta nova indústria, tornando-se de “massa”, mas também “séria”, legitimando-se socialmente frente ao ambiente social burguês (González, 2000).

Neste sentido, podemos afirmar que os estúdios, por meio dos programas de auditório, bem como do disco, representaram um processo de *institucionalização de uma estética vocal* na produção e difusão musical erudita, desvinculando a carreira de muitos cantores de ópera da exclusividade das apresentações ao vivo, no teatro e conferindo ainda a essa carreira tão instável e sujeita a altos e baixos, uma realidade profissional tangível.¹²

A utilização de microfones como meio para projetar e amplificar a voz, produziu importantes transformações na forma de cantar e, por conseguinte, criou outros modelos de escuta. A sábia utilização do microfone permite ao cantor distribuir ao seu público uma rica gama de inflexões vocais, compreendendo na *performance* vocal sussurros e suspiros quase imperceptíveis. A voz passa a ser centrada no timbre, comunicando um senso de sinceridade e de íntima participação do ouvinte na mensagem transmitida pelo cantor.

Assim, vozes líricas, como as do tenor Pedro Vargas, são emblemáticas na comunicação deste sentimento de íntima relação com o ouvinte. A partir de sua exitosa e estável carreira, fornece um exemplo consistente para o que pretendemos demonstrar.

Inolvidable...

(Pedro Vargas: os atributos de uma voz)

A partir do século XX, a expressão vocal passou a ser compreendida como um fenômeno mais amplo da comunicação humana, transformando-se em objeto de interesse multidisciplinar. Dentre estes campos, a psicofonética (Fonágy, 1983), tem em muito contribuído para a ampliação do campo de estudos sobre a voz, ao considerar em suas análises as expressões vocais advindas de outros contextos culturais, baseadas no reconhecimento da necessária integração entre a emissão vocal a energia corporal e emocional.

12) O caráter profissional torna-se público e notório, talvez pela primeira vez, através do reconhecimento da figura do “cantor de rádio”. Esta passa a ser considerada uma profissão, significando para muitos uma real possibilidade de ganhar a vida com a voz, fora dos teatros.

Como resultante, o conjunto de conhecimentos refletidos e pensados em torno da voz evidenciam uma síntese de informação de ordem sensível, intelectual e emotiva, que se inscrevem no corpo e na história de vida seus intérpretes. Neste sentido, a *performance* vocal pode ser entendida como a realização de uma materialidade que emana do corpo, mas enunciada como a memória de um contexto subjetivo e objetivo, e portanto situacional, pressupondo o conhecimento daquilo que se transmite (Zumthor, 2007).

Neste ponto, faz-se necessário destacar os conceitos de *persona* e *personagens vocais*, elaborados por V. Bouchard (2010). Destaca o autor que a partir de registros fonográficos, a voz adquire plausibilidade metodológica porque a personagem vocal é audível e não visível (Bouchard, 2010); adapta-se, assim, à estreita relação histórica dos processos de produção e difusão vocal no rádio e na indústria fonográfica, especialmente entre as décadas de 1940 e 1950.

Os principais atributos que conferem algo de essencial à *persona* vocal¹³ de um cantor podem ser observados na voz do mexicano Pedro Vargas. Um tenor com grande consciência técnica e que soube adaptar a sua *persona* vocal, essencialmente lírica, à constituição de uma personagem vocal adaptado ao repertório popular da música mexicana e, em particular, em suas variações da denominada canção romântica. Por se tratar de um caso particularíssimo, dedicaremos nossa abordagem a desvendar alguns dos atributos técnicos na construção da personalidade vocal do tenor Pedro Vargas na canção.

Antes de prosseguir, vale mencionar alguns dados biográficos. Pedro Cruz Mata, tenor e ator conhecido como Pedro Vargas, nasceu em 29 de abril de 1906 em San Miguel Allende, Guanajuato, filho de José Cruz Vargas e Rita Mata, sendo o segundo de doze irmãos.

Pedro Vargas começa a cantar no coro da paróquia de São Miguel Arcanjo aos sete anos de idade, recebendo do maestro do coro, suas primeiras lições de canto. Desde então, passa ser reconhecido pela beleza de sua voz, especialmente a partir da interpretação da *Ave Maria* de

13) O conceito de *persona vocal* foi fundado pela musicologia anglo-saxônica e direcionada para a análise da construção vocal do intérprete de ópera (Abbate, 1991), da música de câmara - *lied* (Cone, 1972) e, posteriormente, da música popular (Bouchard, 2010). A *persona* vocal, está ligada às características vocais subjetivas e intrínsecas do cantor, como seus atributos fisiológicos que resultam em um timbre. Ao passar por um filtro estético, através dos processos criativos de leituras da intertextualidade do texto, pela ação tríplice música/partitura/intérprete, resulta em uma ação vocal e gestual consciente de um modelo de canto e de voz. Deste processo poderá nascer diversos *personagens vocais*, porque "chez l'être, il n'y a qu'une seule persona et de multiplex personnages puisque la persona est le por du masque et les personnages sont les masques" (Bouchard, 2010:48).

Schubert, que o chamou a atenção dos fiéis, que passaram a frequentar a missa somente para escutá-lo. Aos catorze, chega à Cidade do México, continua a cantar nos coros de diversas Igrejas e já matriculado no colégio francês *La Salle*, toma aulas de piano e solfejo.

José Pierson¹⁴, ao ouvi-lo, ofereceu-lhe alojamento e aulas de técnica vocal. Na casa do maestro, teve contato com Jorge Negrete, Alfonso Ortiz Tirado e Juan Arvízu. Em 1926 foi recomendado por José Mojica ao maestro Alejandro Cuevas, com quem se aperfeiçoou, também às expensas deste, na arte da cena, preparando-se, assim, para uma carreira exitosa no mundo operístico.

Caminemos ("El tenor de América")

Em 12 de janeiro de 1928, por recomendação do maestro José Pierson, participou da ópera "Cavalleria Rusticana" no teatro Esperanza Iris e, em seguida, recebeu um convite para uma turnê com a Orquestra Típica de Miguel Lerdo de Tejada nos Estados Unidos, como cantor de música popular, o qual aceitou. A partir daí, passa a cantar repertório de canções populares urbanas e música ligeira, contrariando o mestre Cuevas. Tal atitude resultaria num rompimento nas relações pessoais, sem volta.

Dado o apreciado timbre de sua voz, passou facilmente da ópera ao canto popular, chegando assim ao cume de sua carreira como cantor. Sua trajetória é marcada como uma figura exemplar da cultura midiática: além de ter realizado gravações, participado de programas de rádio e televisão, também foi alguém que viajou muito, transitando várias vezes pelos países da América Latina. Para além das investidas do mercado fonográfico, este trânsito constante contribuiria para a fixação do intérprete em sua presença física: seu corpo em comunicação direta com os seus fãs. Tal qualidade de comunicação é caracterizada pelo erudito Paul Zumthor como *performance* ao vivo, o que garante, de acordo com o autor, uma *tatilidade*, o calor da presença¹⁵.

Sua participação no rádio iniciou-se em 1928, na NBC e em 1930, na XEV. Na televisão, debutou em 1951, na CBS de Nova Iorque, acom-

14) José Eduardo Pierson (Sonora, 1861-Cidade de México, 1957), foi cantor, declamador e professor mexicano de canto, destacando-se por descobrir grandes talentos. Ensinou no Conservatório Nacional de Música no México e fundou no México uma prestigiosa companhia de ópera, a Academia Mexicana de Canto (informações extraídas do site: (www.es.m.wikipedia.org/José_Pierson) - acesso em 15 de janeiro de 2017).

15) Não sendo possível entrar em detalhes a respeito da teoria zumthoriana, destacamos apenas que não há demérito ou depreciação a respeito da *performance* mediatizada tecnicamente. Trata-se de categorias diferenciadas (Zumthor, 1997; 2007).

panhado pela orquestra de Percy Faith. Em 20 de março de 1964, destaca-se um importante concerto no *Carnegie Hall*, de Nova Iorque.

As primeiras gravações de Vargas datam de 1930, para a *Brunswick* (México). Em 1932, assina contrato com a RCA Victor que durará mais de 50 anos, resultando num repertório de mais de 3000 canções. Até se tornar solista independente atuou, entre 1930-36, como intérprete oficial de Agustín Lara, de quem permaneceu como um dos maiores e mais exitosos intérpretes, ao lado de inúmeros compositores hispano-americanos.

Sobre as turnês, a primeira se deu em 1933, para Cuba. Em 1938, obteve grande êxito em Porto Rico. O feito repetir-se-ia na República Dominicana (1952; 1954). A alcunha *Tenor das Américas* dispensa, pois, maiores explicações. E, posteriormente, na Argentina gravou pela RCA duas canções de sua autoria: *Porteñita mía* e *Me fui*, acompanhado pelo pianista José Agüeros e o violinista Elvino Vardaro.

No cinema em 1936, cantando *Flores negras* de Sergio Karlo. Ao todo, participou de 70 filmes, incluindo *El caballo de mi general* de Walt Disney.

Tornou-se figura popular no público de seu país, mas também em Cuba, Argentina, Colômbia, Peru, Venezuela, participando em eventos de caráter oficial, envolvendo chefes de estado. A participação em tais eventos propiciou a atribuição de condecorações, como a Ordem Isabel, a Católica, a Ordem de Malta, dentre outras. No Brasil, apresentou-se muitas vezes nos principais programas de auditório das rádios brasileiras, entre as quais a Rádio Gazeta de São Paulo¹⁶. Foi um nome de destaque no apogeu do Cassino da Urca e também na boate *Night and day*, de Carlos Machado¹⁷. Em 1936, gravou no Rio de Janeiro, com Olga Prager Coelho um disco na RCA Victor e, em 1940, participou do filme *Laranja da China*¹⁸, cantando "Aquarela do Brasil" e, no ano de 1977, gravou no Canecão um LP ao vivo com Sylvio Caldas.(Cardoso Jr., s/d).

16) Transcrição da fala de Biaggio Baccharin In 7a Jornada MusiMid. A *Época de Ouro do Rádio* (1950-1960): paisagens sonoras midiáticas e formas de sensibilidade estética, Universidade Paulista, São Paulo 21 de novembro, 2016.

17) A *Night and day* ficou conhecida pelas turnês de celebridades internacionais. Além de Vargas, também se apresentaram Gregorio Barrios e Agustín Lara, nesse mesmo domínio de repertório.

18) Sonofilmes. Direção, argumento e roteiro: Ruy Costa. Produção: Wallace Downey e Alberto Byington Júnior. (Perdigão, 2003).

Discografia parcial¹⁹

Ano de lançamento/Título/Gravadora:

- 1949 *Felices Pascuas* /NOTA 19/ RCA Victor/ (Estados Unidos)
- 1951 *El Tenor Continental*/ RCA /Victor Mexicana
- 1951 *Pedro Vargas Canta Canciones de Agustín Lara*/ RCA Victor/ Mexicana
- 1952 *Pedro Vargas Canta Canciones Americanas* /NOTA 2/ RCA Victor Mexicana
- 1953 *Pedro Vargas Canta* /NOTA 3 /10 RCA Victor/ (Estados Unidos)
Pedro Vargas Sings /NOTA 4/ RCA Victor /(Estados Unidos)
- 1957 *Viva Vargas* RCA /Victor (Estados Unidos)
- 1957 *Vargas Sings Songs by Matamoros* /NOTA 5/ RCA Victor /(Estados Unidos)
- 1958 *Canta Música Ranchera*/NOTA 6/ RCA Victor Mexicana
- 1958 *Felices Pascuas* /RCA Victor/ (Estados Unidos)
- 1964 *Canciones que estrené*/ RCA Victor Mexicana
- 1967 *Boleros rancheros con Pedro Vargas*/11 RCA Victor Mexicana
- 1970 *Así es mi tierra* NOTA 7 RCA (México)
- 1973 *Somos Novios* NOTA 8 RCA (México)
- 1975 *El Rey* RCA (México)
- 1976 *Ahora* RCA (México)
- 1978 *50 Aniversario 1928-1978* NOTA 9 RCA (México)
- 1980 *Pedro Vargas Canta a la Guadalupeana* NOTA 10 RCA (México)
- 1983 *Vida...Pedro Vargas y las canciones de Armando Manzanero* RCA (México)
- 1985 *Gracias à la vida* RCA (México)
- 1985 *Grande, grande, grande Don Pedro Vargas* RCA Ariola Internacional (México)

A persona vocal de Pedro Vargas na canção romântica midiaticizada

Gostaríamos aqui de realizar uma breve análise sobre a personagem vocal de Pedro Vargas na canção popular, a fim de pontuar alguns aspectos entre a sua vocalidade lírica (modelo de voz impostada), e a sua adaptação para o canto do repertório popular. Tomamos como ponto de partida do bolero *Espérame en el cielo*, canção que revela elementos de uma dramaticidade romântica (Fubbini, 2005) dos quais, tanto o bolero quanto a ópera são tributários (Tovar, 2007). Em seguida, pretendemos levantar alguns aspectos relacionados à construção de um gosto

19) Dados retirados de https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Vargas, acesso em 03 de dezembro de 2016.

pelas vozes impostadas, na *performance* da música popular.

De antemão, ressaltamos que a voz amplificada não é exatamente igual à voz natural e “cada mínima mudança na emissão vocal, produzindo uma variação na pressão acústica, causa uma análoga variação nas correntes que transmitem ao autofalante altura, duração, intensidade e timbre do som, em termos elétricos” (Dalmonte, 2001:290), permitindo a um cantor, sem um grande trabalho vocal iniciar sua carreira, sem que para isso tenha a necessidade de um alto grau de rendimento no que se refere a expansão pulmonar, pressão e fluxo de ar, trabalho com os músculos intercostais e faciais, com a dicção, etc. (González, 2000).

Desde a década de 1930, os tenores mexicanos que popularizaram o bolero na América Latina e também no Brasil, tiveram que enfrentar os microfones (González, 2000).

Cabe aqui destacar que em termos profissionais, os estúdios de rádio e de gravação propiciaram a oportunidade de desenvolvimento e ascensão na sua carreira de muitos cantores, com ou sem preparo técnico, como foi o caso de Pedro Vargas e de muitos outros cantores líricos, a exemplo da soprano brasileira Niza de Castro Tank que iniciou a sua carreira como cantora de ópera na Rádio Gazeta de São Paulo.²⁰ Niza representou um modelo de formação e de inserção dos músicos eruditos no mercado musical, além do importante papel na formação prático-pedagógica dos músicos eruditos. Soma-se que a possibilidade de trânsito nas principais instituições musicais da época, como os teatros. Toda esta feliz conjuntura proporcionou aos cantores a segurança de um espaço para um crescimento vocal, artístico e profissional. (Coli, 2013).

A interpretação da ópera lírica, bem como da canção, supõem a potencialização da palavra pela música, o que se realiza no jogo de afetos e conflitos expressos pelas letras, poemas e libretos de árias, duetos e concertinos ou de uma ação dramática expressa pelo texto da canção (Dahlhaus, 2005), reclamando por parte de cantor/intérprete uma espécie de hermenêutica dos processos criativos para elaboração de um

20) Niza ainda permanece, para muitos cantores líricos brasileiros, um verdadeiro modelo de voz artística, lapidada na mais perfeita técnica do Bel Canto italiano. Citada por Vasco Mariz em livro *História da Música no Brasil*, Niza encontra-se no ranking dos principais intérpretes-cantores brasileiros de todos os tempos, ao lado da já consagrada Bidú Sayão, por exemplo. A despeito disso, sua carreira difere do cânone dos profissionais do canto lírico, pois além de ter iniciado sua carreira artística em uma emissora de rádio, nunca estudou canto na Itália e jamais quis sair do Brasil e, mesmo assim, consolidou importante carreira como cantora de ópera nos grandes teatros brasileiros e europeus (Coli, 2013:89 In Valente & Coli, 2013).

personagem, que contempla a intertextualidade (Kristeva, 1979) de leituras analíticas entre o texto original do escritor, da análise e intenção do libretista e a estética musical do compositor.

De modo especial, a voz mediatizada da canção pressupõe uma leitura técnica menos exigente, de caráter mais “relaxado” e sentimental (González, 2000), reclamando uma maior sensibilidade pela qualidade vocal, conferida pelo timbre pela competência performática do cantor. Mais do que a extensão vocal, elasticidade e robustez, qualidades desde a antiguidade apreciadas na arte do canto, é a partir da década de 1930, que alguns “estilos vocais”²¹ com mínimas variantes, de um gênero, passam a ser mais apreciados. Normalmente o “timbre é um ‘significante’ agregado à audição, antes que qualquer conteúdo semântico seja formulado ou compreendido” (Dalmonte, 2001:294). No timbre residem os substratos mais profundos da corporeidade vocal revelando-se como uma verdadeira força conotativa de sedução ao ouvinte (Castarède, 1998).

O caso da canção sentimental, sem sobressaltos, denominada “melódica” ou “romântica”, tal é o caso do bolero e demais gêneros românticos, parece retratar de forma exemplar a estreita relação entre o gênero e a voz. A utilização do recurso da voz de emissão regular e quase falada, rica de inflexões, interjeições e do uso do falsete, cúmplices de um processo criativo na produção de uma “atmosfera romântica”.

A voz de Pedro Vargas parece representar de maneira emblemática o exemplo de uma perfeita e bem sucedida relação entre uma voz bem treinada, lírica aplicada a um repertório popular que utilizou um timbre agradável a um absoluto domínio do falsete. Aproximando-se de uma emissão mais natural, ao garantir um *legato* e *fraseggio* provenientes da arte lírica, Vargas diferencia-se de outros intérpretes, no cenário musical da década de 1950. É o que podemos observar na canção *Espérame en el cielo*, se estabelecermos uma comparação entre Vargas e Lucho Gatica - outro intérprete muito conhecido da canção - que utiliza de maneira evidente a alternância de recursos do falsete e de “aspereza” vocal em frases como *Si es que te vas primero*, conferindo ao seu conteúdo performático maior dramaticidade intertextual.

Tais atributos biográficos perfeita adaptação de uma voz de tenor lírico, robusta, poderosa, brilhante, sem grande extensão nos agudos, cantava o repertório de tenor popular em regiões mais agudas do que o

21) Por estilo vocal entende-se “uma forma particularmente engenhosa de reunir num único segmento vocal duas mensagens fundamentalmente diferentes, que representam duas fases de evolução semióticas separadas por centenas de milhares de anos” (Fonágy, 1984 apud Castarède, 1988:75).

normal, tendo como triunfo a sua capacidade em transmitir e comunicar emoções profundas, sem perder a presença cênica, mantinha uma serenidade típica de um recitalista.²²

Sem dúvida, a *persona* vocal de Pedro Vargas, por suas características tímbricas unidas à técnicas de sua voz operística, mediatizada pelo microfone, tornaram-na especialmente uma referência para o canto romântico, expressando de maneira modelar uma feliz adaptação de uma voz educada pelo *bel canto* operístico, apta para ser projetada à mediatização pelo microfone. Esta mídia cria um canal direto e intimista de comunicabilidade da expressão vocal das emoções. Os vários recursos oferecidos pelo microfone e que se tornam inaudíveis no canto projetado, como sussurros expressões em *sotto voce* permitem formas de expressividade que interferem diretamente na semântica. Os estados de espírito apresentados pela *performance* do cantor suscitam estados de espírito.

No canto mediatizado tecnicamente, o cantor parece conseguir “ter em suas mãos, podendo sussurrar-lhe a canção como se estivesse cantando somente para ele” (González, 2000: 32). Comenta Fonágy que o sussurro terno e o jogo glotal na canção de amor “evocam os subterâneos pré-genitais – oral e narcisista – do amor. A voz acariciadora começa por garantir ao outro que não existem quaisquer intenções agressivas, depois embala-o, encanta-o, mediante uma espécie de hipnose materna, para depois o conduzir para as profundezas de uma união total” (1983:119).

Este fenômeno contribui para a criação de um clima intimista e individualista; ideal para o espaço doméstico da canção romântica mediatizada do século XX, especialmente da voz sedutora do homem que deve ser “ligeiramente rouca, grave e mesmo baixa” (Castarède, 1998:237).

Assim, a criação de uma personalidade vocal romântica e intimista como a presente na voz de Pedro Vargas, sem prescindir dos elementos técnicos e de domínio cênico, ambos advindos da uma *persona* vocal do teatro lírico que, possuíam atributos em comuns: tais como a exaltação dos sentimentos e a glorificação do ego.

Espérame en el cielo

Para exemplificar como essa *persona* vocal se compõe, tomamos o exemplo do bolero *Espérame en el cielo*, do porto-riquenho Francisco (“Paquito”) López Vidal, gravado em Cuba, em 1957. A voz de Pedro Vargas, de modo especial, na canção *Espérame en el cielo* nos apresenta

22) BuenaMusica acesso ao site: <http://www.buenamusica.com/pedro-vargas/biografia>. Consultado em 06 de janeiro de 2017.

todos os elementos de uma persona vocal, ao mesmo tempo sedutora e proxêmica que, segundo Edward T. Hall, em *A dimensão oculta* (2005), designa o mundo sensorial em que estamos envolvidos e que moldam nossa forma de senti-lo através da arquitetura e do espaço em que vivemos. A proxemia é compreendida como o estudo da distância entre os seres humanos, sendo possível percebê-la como linguagem que não é dita, mas percebida através de uma distância física (Bouchard, 2010), e nos parece ser um elemento importante a ser considerado na análise da *performance* vocal.

A percepção do resultado desta distância física, é reveladora de uma linguagem dos sentidos, no caso da voz midiaticizada, além do resultado de uma intensidade acústica e do timbre, de um formante²³. É este conjunto de elementos objetivos e subjetivos, que nos revelam as intenções de um cantor.

A voz midiática propicia também uma comunicação “sussurrada” que implica em um dado grau de proximidade, pois o seu conteúdo introspectivo revela uma abertura amorosa para o outro por meio da transparente intenção do personagem vocal, digno de uma relação íntima (Bouchard, 2010). A personalidade vocal de Vargas e sua gestualidade dramática revela-se através de uma postura corporal contida, desprovida de trajes e de artifícios, que se limita a uma certa “imobilidade”, encarnando a visão romântica da singularidade humana que se narra e nos transmite a expressão mais secreta da sua vida interior²⁴ (Castarède, 1998).

A despeito das disjunções amorosas que a letra das canções sustenta, Vargas mantém-se ereto, gesticulando pouco. Isso não se dá em virtude da competência técnica para o canto que, como já afirmamos, permite um controle do fluxo respiratório. Igualmente, sua escola de canto evita as “caretas” e outros gestos faciais que causem maior estranhamento ao receptor.

Mas também há outro componente importante nessa presença cênica: o traje. Percebe-se, em várias obras cinematográficas em que Var-

23) O formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes. Os formantes determinam a qualidade das vogais e contribuem muito para o timbre pessoal do cantor e são responsáveis pelo timbre pessoal, ou seja, pela qualidade e brilho da voz (Behlau, 2001).

24) Segundo Castarède, tal romantismo do qual também o *lied* é tributário, caracteriza-se pelo “fluir do tempo da vida e das paixões que a magia da voz transmite, exprimindo-o numa totalidade fechada e recolhida, totalidade que é revertida em obra de arte por sua beleza: a música vive-se em nós, através dela, escutam-nos a nós próprios” (Castarède, 1998: 194).

gas participou, o uso do traje *norteño* mas, na maioria dos casos, predomina o terno ou mesmo o *smoking* completo. Este tipo de indumentária que caracteriza situações formais mantém o corpo longilíneo e alinhado, ao mesmo tempo em que controla e inviabiliza movimentos amplos.

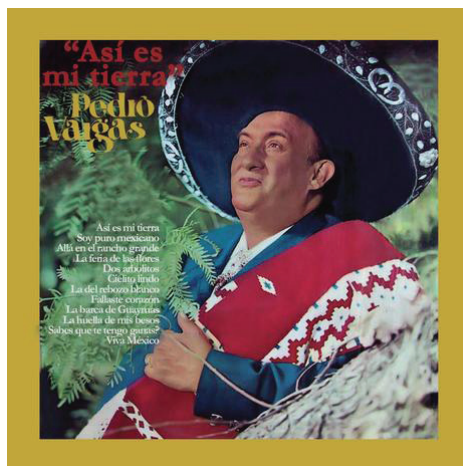


Figura 1: Así es mi tierra: o cantor em traje *norteño*
Fonte: Redmp3.su²⁵



Figura 2: Pedro Vargas e Jorge Negrete
Fonte: Youtube²⁶

25) Redmp3.su. Disponível em: <http://redmp3.su/16269606/pedro-vargas-la-huella-de-mis-besos.html>. Consultado em 13 de janeiro de 2017.

26) Fotograma de *Amor com amor se paga*. Do filme: "Hay un niño en su futuro" (1952).

As inegáveis capacidades vocais de Pedro Vargas, unidas a um estudo técnico, ajudaram-no a transpor o universo operístico para o da canção romântica. E esta comunicação sussurrada, o “dizer a canção”, que contém em si os ingredientes básicos da construção da intimidade e da sedução, fizeram com que, ao baixar o volume da voz, seu timbre fosse mais ressaltado e a sua dicção se tornasse mais nítida.

Entendida como filtro para a formação da personalidade do cantor, a voz passa a ser objeto de uma análise diferenciada, enquanto realidade objetiva de uma retórica subjetiva, em alguns estudos que utilizam o conceito de *vocal persona* que foi fundado pela musicologia anglo-saxônica (Bouchard, 2010) e direcionada para a análise da construção vocal do intérprete na ópera (Abbate, 1991), na música de câmara - *lied* (Cone, 1972) e posteriormente, na música popular (Bouchard, 2010).

Seria a perfeita realização entre a união da personalidade vocal de Vargas e a sua ação dramática na canção romântica, um legado técnico da ópera e do *belcanto*? Se pensarmos que entre a ópera e um bolero existe um conteúdo essencial em comum: a narrativa apaixonada e a exaltação do amor desmensurado, que transborda na dor, e é purgado em uma forma transcendente de amor? E ainda, seriam estes elementos os responsáveis pela atração do ouvinte a uma determinada voz?

Em alguma medida, as especificidades da *persona* vocal dos cantores populares da denominada época “áurea” do rádio (1930-50) são tributárias de um modelo vocal romântico do *belcanto* italiano, constituído sob a insígnia do mundo operístico do final do século XIX.

Gostaríamos de ressaltar que, a nossa reflexão sobre os aspectos subjetivos da voz de Pedro Vargas, está ancorada em terminologias utilizadas por autores como: Marie France Castarède (1998; 2002) e Vincent Bouchard (2010), que privilegiam em suas análises uma perspectiva metapsicológica da voz, porquanto a voz possa ser introduzida no *corpus* analítico da psicanálise. Nosso intento, a partir de tal perspectiva, é o de alargar neste caso, o campo analítico usualmente utilizado seja pela área da comunicação, bem como pelos estudos da voz.

A intimidade gerada pela voz que, transmitida pelo filtro do microfone, cria uma proximidade afetiva e uma empatia entre o cantor e o público e se estabelece na relação mais direta que acontece na intimidade também do ambiente físico que, de certa forma, remete ao ambiente do lar, porque reproduz as condições da paisagem sonora do ambiente doméstico.

Na voz de Vargas, podemos perceber a constante utilização do *falsetto*,²⁷ tornando-se campo privilegiado da personalização do ambiente musical, onde esta subjetivação do tempo na canção romântica revela-se como a história do desejo e das suas vicissitudes, da espera e da saudade e onde, para o cantor, a ordenação do tempo passa necessariamente por tomar consciência das emoções da vida psicológica e vencer os seus aspectos passivos em um tempo musical.

Na canção *Espérame en el cielo*, Vargas exprime ao máximo, através de sua voz, a sua personalidade vocal desejosa de conseguir realizar uma harmonia e felicidade de um amor que, como afirma a letra, transcende até mesmo a condição terrena, expressa especialmente na utilização de recursos como o *falsetto* que reforça a intimidade amorosa e a serenidade etérea sem sobressaltos, inspirando uma confiança amorosa, é o que se escuta quando profere os versos: *Por eso yo te pido por favor/Me esperes en el cielo/Y ahí entre nubes de algodón/Haremos nuestro nido*.

Vargas utiliza ainda da *messa di voce* ou *filato* como um recurso técnico expressivo do *belcanto* que implica na passagem do forte/piano ou vice-versa, ao final de algumas palavras-chave das estrofes tais como: *primero, corazón, cielo*, alternando-o com a utilização de um ligeiro *portamento* no início das frases. Neste caso, fica bem claro como a técnica *belcantística* é explorada como recurso expressivo na caracterização de um personagem vocal sedutor, capaz de fascinar o ouvinte (Bouchard, 2010).²⁸

Outro aspecto a ser ressaltado no conjunto da construção da personagem vocal de Vargas, neste bolero, reside na criação de uma atmosfera de intimidade que remete diretamente à paixão amorosa (Castarède, 2002) - outra construção cultural- vale dizer- que, desta vez, tem um fundamento menos empírico: a canção de natureza amorosa é privilegiadamente explorada à noite, quando a necessidade de silêncio para o descanso se faz imperativo. Ao explorar os sons discretos, ressalta-se o

27) Segundo o Dicionário *Le Garzantine Musica*, a voz de *falsetto* "é pobre de harmônicos, tem timbre diáfano e velado, e se presta, especialmente nos homens, a efeitos ora doces e extáticos, ora caricaturais. Na ópera, os cantores, em particular os tenores, usaram de modo sistemático o *falsetto* para emitir notas agudas durante todo o período do *Bel Canto*, antes da definitiva afirmação da impositação "de peito", fundada na utilização das cavidades de ressonância do tórax. Hoje é usado, para além de finalidades expressivas, na execução da música antiga por cantores especializados (contratenores). É frequentemente empregado na música popular (por exemplo em certos cantos sardos e no Jodel tirolês) e também em culturas musicais não-ocidentais" (*Le Garzantine Musica*, 2000, p. 293 - tradução nossa).

28) Evidentemente, essa composição é uma construção cultural, desenvolvida ao longo dos anos e responde a uma espécie de codificação estabelecida - às vezes, até, de maneira meio casual.

espaço interior, salientado pela orquestração. Esta compõe um segundo texto, que coloca a voz em primeiro plano; o acompanhamento não permite que os instrumentos se sobreponham a ela. Para tanto, os arranjadores se esmeraram em utilizar instrumentos de corda, de modo a criar contornos delicados, nos fraseados²⁹.

Este espaço intimista foi ampliado pela tecnologia *hi-fi* que, buscando um “som realista” e recuperando a sensação de ter instrumentos e a voz do cantor “bem na sala junto a você”, permitiu a união entre o auditivo e o tátil (MacLuhan, 1974). A conquista da alta-fidelidade impõe uma nova forma de sensibilidade e, por conseguinte, uma nova condição de escuta: “Pode-se dizer que a alta-fidelidade não é uma busca de efeitos abstratos, em que o som se separa dos demais sentidos”. E, com a chegada da televisão, “o fonógrafo responde ao desafio tátil da TV” (1974:316).

Sem dúvida, ao narrar a possibilidade de um amor eterno que ultrapassa os limites terrenos, a colocação da “*messa di voce*” e do *falsetto*, torna a voz do locutor etérea e velada, ajudando a descrever uma paisagem sonora³⁰ transcendente a esferas humanas.

A persona vocal de Vargas, já descrita como sóbria e equilibrada, deixa-se transparecer neste contexto da canção, de forma elegante e contida, elementos que também são próprios de uma racionalidade burguesa. A paixão expressa pela voz, nesta canção é canalizada e sublimada como que numa tentativa de transformar a pulsão primitiva (Fonagy, 1983) nela contida em algo “elevado” (Castarède, 2002).

Espérame en el cielo...Cuéntame tus penas de amor! **(Sobre performance e nomadismo)**

Zumthor destaca que uma tradição poética pode ser considerada como um *continuum* em que os elementos novos são fixados sobre vestígios de textos que os precederam. Tal tradição poética orienta as convenções que regem a sensibilidade poética e permitem a fruição dos

29) m comunicação pessoal, por e-mail com Sami Douek, engenheiro de áudio, solicita-me informação sobre as características técnicas da gravação. Ele nos informou que o fonograma “tem toda a identidade e estilo americano dos meados dos anos 1950- o que os estúdios da RCA sabiam trabalhar com competência. Estas gravações eram feitas com esmero ressaltando todas as nuances da voz, cordas e com ritmo salientado pelo contrabaixo. O áudio em questão certamente é resultado de transcrição de fita magnética, mono, excelentes microfones para voz. O gravador usado na época era geralmente um AMPEX meia polegada (largura da fita) e pré-amplificação a válvulas”. Data: 06 de janeiro de 2017, 13h38.

30) Ao mencionar a expressão “paisagem sonora”, referimo-nos ao conceito estabelecido pelo compositor R. Murray Schafer, que designa todo e qualquer meio-ambiente acústico, não importando sua natureza.

textos. Uma comunidade adere, por intermédio da memória, às formas de pensamento, de sensibilidade, de ação e de discurso, graças aos valores sobre os quais ela se assenta. Dito de outra maneira, cultura é informação, codificação, transmissão e memória. Somente o que é traduzido num sistema de signos pode se tornar patrimônio da memória; a comunidade, de sua parte, expulsa os elementos indesejáveis: o processo de memória engloba não apenas a permanência, mas também o esquecimento (Zumthor, 1997b).

O processo de transcodificação e mutação dos signos é possível graças à *movência*, a propriedade inerente aos textos orais que lhes permite converterem-se em novas formas poéticas. A *movência* é um processo que se desenrola no interior do signo e se deve a uma menor rigidez dos signos de natureza oral, em relação ao domínio da escrita, pois suas fórmulas são mais flexíveis³¹. Na sequência de reconfigurações pelos quais a obra passa, estabelece-se um elo entre passado e futuro. Então, a *performance* de uma obra poética “encontra sua plenitude de sentido na relação estabelece entre aquelas que a precederam e às que lhe sucederão” (Zumthor, 1983: 253).

São as *variantes* que operam a *movência*: constituídas em dois tipos principais, o primeiro deles refere-se aos traços pessoais (idade, formação, sexo) e também às convenções sociais, que impõem um estilo ou tom particular. As variantes do segundo tipo nascem das modificações qualitativas e das circunstâncias, de uma vontade de não repetir; ou ainda, o desejo de modular a resposta segundo a reação da audiência. O tempo transcorrido desempenha um papel, potencializando os resultados (Zumthor, 1983: 255-256).

A importância da voz do cantor na *performance*: “a voz dá forma a tudo que a voz diz; mais, ainda, quando ela canta, poder-se-ia dizer que ela reproduz, na própria *vocalidade*, na sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato narrado. Ela a expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De sorte que a força do discurso, o talento do cantor fundam, definitivamente, a realidade do que é dito” (Zumthor, 1992:89).

Estes aspectos teóricos apontados por Zumthor permitem-nos uma abordagem mais precisa das várias *performances* da canção *Espérame en el cielo*. Composta em 1954, em Nova Iorque, pelo porto-riquenho

31) Essa teoria pode ser aplicada, de modo eficaz, ao estudo da canção midiática, uma vez que, em grande medida, ela pertence ao domínio da oralidade. No entanto, é necessário frisar que a gravação sonora pode ser considerada como uma modalidade de escritura e, desse modo, as implicações resultam de maneiras diferenciadas, dependendo da situação. Entretanto, devido a sua extensão, limitamo-nos tão somente a chamar a atenção para este tema.

Francisco (“Paquito”) López Vidal, obteve rápido sucesso, tendo sido gravada logo em seguida, em vários países, por intérpretes de filiação estética diversa.

O aficionado Pepe William registra estas gravações de *Espérame en el cielo*: a primeira delas, por Joe Valle. Dentre as mais conhecidas, figuram: Carlos Pizarro, Pedro Vargas, Lucho Gatica, Trío Los Panchos, Los Tecolines, Virginia López,, Trío Vegabajeño, Alberto Granado, Antonio Machín, Celia Cruz, Los Guacamayos, Paquito López-Vidal, Roberto Torres com o Trío Borinquen³² Já o sítio *Discog* registra títulos dos discos, intérpretes, gravadoras e datas. Alguns dos intérpretes mencionados são: Trío Los Panchos (1962; 1970). Albert Hammond (1976), Tapani Kansa (1977), Mina (1981). A partir do final da década de 1990, surgem novos lançamentos ou reedições digitais: Pérez Prado, Agnes Jaoui. Lucho Gatica, pelo qual a canção é mais conhecida, gravou-a várias vezes: a primeira pela Odeon, em 1956 e uma das últimas, em 1993³³. Uma busca pelo canal Youtube revela, ainda, gravações por Célia Cruz e orquestra de René Hernández (1964).

A letra, bastante singela é composta de três estrofes:

Espérame en el cielo, corazón
Si es que te vas primero
Espérame que pronto yo me iré
Ahí donde tú estés.

Espérame en el cielo corazón
Si es que te vas primero
Espérame en el cielo corazón
Para empezar de nuevo.

Nuestro amor es tan grande, y tan grande
Que nunca termina
Y esta vida es tan corta y no basta
Para nuestro idilio.

Por eso, yo te pido por favor
Me esperes en el cielo

32) Publicado em Yahoo, Tenerife, 09h48 horas, 28 agosto 2009. Disponível em <https://es.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090827171545AAGyfsh>. Consultado em 12 janeiro 2017.

33) Paquito López Vidal. In: Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/1270570-Paquito-L%C3%B3pez-Vidal>. Consulta: 13 janeiro 2017.

Y ahí entre nubes de algodón
Haremos nuestro nido.

Roberto Rufino e Hugo Duval gravaram a canção, convertida em tango³⁴, seguindo o idioleto particular do gênero – que inclui, em comparação com o bolero, muitos contrastes: a presença do *tempo rubato*, que rompe com a métrica; as oscilações na dinâmica, com notas acentuadas; valores mais longos, seguidos de outros curtos (a colcheia com duplo ponto de aumento, seguida de uma fusa); os modos de ataque contrastam gestos em *staccato*, *sforzato*, *legato*; a instrumentação é pela orquestra típica: bandoneóns, piano, cordas. No caso de Rufino, a voz oscila entre o *sotto voce*, o *falsetto* e a *voz de peito*.

Em países não-hispânicos, recebeu letra adaptada. No Brasil, recebeu o título *Espera-me no céu, meu grande amor*. Cauby Peixoto, já no auge da fama, gravou o bolero pela RCA Victor, em 1958, no LP *Música e romance*. A informação da capa sugere que A. Peixoto seja o trompetista Araken Peixoto, irmão do cantor tenha sido responsável pelo arranjo³⁵.

Espera-me no céu, meu coração
Se é que tu vais primeiro
Espera-me que logo eu irei
Contigo ficar

Espera-me no céu, meu coração,
Se é que tu vais primeiro
Espera-me que logo eu irei
Começar de novo

Nosso amor é tão grande, tão grande
Que nunca termina
E a vida, é tão curta, tão curta,
Para nosso idílio

34) Acompanhados, respectivamente, pelas Orquestras de Enrique Francini (RCA-Victor 1A-1247) e Rodolfo Biagi (Columbia). In: Todotango. Disponível em: <http://www.todotango.com/musica/tema/3873/Esperame-en-el-cielo/>. Consultado em 12 janeiro 2017.

35) Informações obtidas na capa e contracapa do disco em Mercado Livre. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=cauby+peixoto+m%C3%BAAsica+e+romance+1958&espv=2&biw=1094&bih=487&site=webhp&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewiiojDgL3RAhUDIZAKHb2ZDagQ_AUIBigB#imgrc=LCBYe0OoQex3HM%3A. Consulta: 13 jan 2017

Por isso eu te peço uma vez mais
Espera-me, no céu, com teu carinho
E entre nuvens brancas, de algodão
Faremos nosso ninho.

Uma outra versão, escrita por Vidal Nely B. Pinto (1951), foi gravada pelo Duo Guarujá (Manilce Lallis -'Nilsen Ribeiro' e Armando Castro), pela Continental, também em 1958³⁶.

Espera-me no céu, meu grande amor
Não chores eu te sigo
A vida não resiste tanta dor
Em breve partirei.

Espera-me no céu, meu grande amor
Recorda que és minha
A ti jamais eu deixarei
Na amplidão sozinha

Nosso amor é tão grande, tão grande
Que nunca termina
E esta vida, é tão curta, tão curta,
Para nosso idílio

Por isso eu te imploro coração
Reserva um cantinho
Entre nuvens brancas, de algodão
Faremos nosso ninho.

Espera-me no céu
Com teu carinho

Composta segundo a maneira rancheira, esta versão apresenta interlúdio instrumental com violão, à maneira de requinto mexicano, há um contracanto pelo acordeão, com *portamentos* que imitam o canto da dupla que canta quase sempre em terças paralelas. As tumbadoras marcam as semicolcheias, como no bolero tradicional.

36) Recanto caipira. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_guaruja/duo_guaruja.html. Consultado em 13 janeiro 2017.

No pidas imposible...

(Pouquíssimas palavras sobre as palavras)

Não sendo objetivo deste texto analisar as letras, reservamos apenas umas linhas para tocar num aspecto que se refere à semântica do texto em função da música - ou vice-versa. Luiz Tatit, linguista e estudioso da canção popular, afirma que as canções marcadas pela temática romântica são marcadas por um prolongamento na duração das vogais, na ampliação da tessitura e dos saltos intervalares, o que conduz a uma desaceleração do tempo, "(...) desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico (...)". É quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra" (Tatit, 1996:10). Este prolongamento das durações, segundo Tatit, é que permite ao enunciador³⁷ ter a possibilidade de usufruir da condição *passional*. O processo de persuasão por *passionalização* assim se caracteriza:

A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto (Tatit, 1996:23).

Tatit estabelece três modelos de persuasão: figurativa, passional ou decantatória. Sob o aspecto musical, pode-se dizer, de maneira sucinta que a persuasão passional faz uso de um arco melódico mais amplo, com a tendência de sincretizar os trechos em que se manifesta a maior tensão emotiva com a região aguda, modulações, dissonâncias, enquanto que na figurativa ocorre uma espécie e assimilação da linguagem verbal para a linha melódica; a persuasão decantatória compõe uma fórmula rítmico-melódica que, faz referência ao tema abordado no conteúdo da canção; há uma reiteração de padrões³⁸.

Composta na forma seccionada A-A'-B-A, em modo menor, *Espérame en el cielo* atende perfeitamente a essa classificação, uma vez que se pode localizar esses elementos: tempo mais lento, suspensão no final

37) Note-se que o enunciador não é necessariamente o intérprete da canção, mas a instância simbólica que a profere.

38) Tatit alerta, ainda, que a simultaneidade desses três processos podem ocorrer, numa mesma canção: "O projeto geral de dicção do cancionista consiste num revezamento das dominâncias desses dois processos (passionalização e tematização), mais a figurativização, no campo sonoro de uma mesma canção" (TATIT, 2002, p.24). Posto isto, destacamos que o bolero se concentra, sob essa perspectiva, no âmbito da persuasão passional, já que, como toda canção voltada às relações amorosas, se fixa nas conjunções e disjunções; conflitos.

da frase; longo arco melódico, especialmente na seção B, onde ocorre a modulação e se atinge a altura mais aguda.

Nesta gravação, por Pedro Vargas, a instrumentação inclui basicamente instrumentos de corda com arco, piano, harpa e celesta. Da instrumentação típica do bolero, mantêm-se a seção de percussão. O arranjador -Adolfo Guzman, ou René Touzet³⁹ - soube trabalhar com notável competência não apenas com texturas sonoras que dão destaque à voz e à continuidade da linha melódica, mas também soube explorar aspectos simbólicos da cultura - *tópicas*, segundo alguns musicólogos: o que é celestial tem de ser representado com harpa, celesta (o próprio nome já faz referência). Ademais, some-se que a pronúncia de Vargas é clara, percebendo-se uma proximidade ao microfone sem, contudo, provocar interferências. Mais uma vez reiteramos que a *tatilidade* oferecida pela qualidade técnica sugere uma proximidade ao ouvido. E, o que se escuta "ao pé do ouvido" normalmente está associado a algo que atinge diretamente as emoções. E, como já frisamos, no início, as emoções veiculadas pela música, podem ter caráter duradouro. Assim é que, para o ouvinte de Pedro Vargas, escutar *Espérame en el cielo* significa, para além de um gosto pessoal pela obra, uma possibilidade de rememoração de uma época de sua vida, em suas alegrias e dissabores.

Para o estudioso da canção midiática, a *performance* de Vargas informa as maneiras de o artista estar em cena, sua gestualidade, formas de comunicação com o público, a qualidade acústica do disco ou da transmissão radiofônica e, sobretudo, sua emissão vocal.

Quando o rock *invadiu* a paisagem sonora mundial, em finais da década de 1950, o compasso quaternário fazia apelo ao tempo acelerado, marcado, em oposição à lentidão dos (melo)dramas do samba-canção e do bolero. Mesmo combatidos, o bolero e a *boleroslatria* recobriram forças, permanecendo no programa de shows e recitais. Os boleros antológicos de Armando Manzanero e Augustín Lara continuam como veículo privilegiado para os encontros amorosos.

Em outra direção, a despeito de o bolero permanecer como o ícone daquilo que se perdeu no tempo pelos seus excessos, em grande medida, converteu-se em clássico.

No que diz respeito aos intérpretes (cantores, sobretudo), incluir boleros no repertório parece condição indispensável para ingressar no repertório dito "romântico", de temas amorosos. A *performance* memorável de um bolero tornou-se *pièce de résistance*, desafio semelhante a "enfrentar" uma *aria di bravura*, para o cantor lírico. Isto porque, para

39) Até a finalização deste texto, infelizmente não foi possível descobrir qual dos dois foi o autor.

além do domínio da técnica e da musicalidade, é necessária uma competência comunicativa: as maneiras de estabelecer as relações eu-você (yo-tú/ usted) pela teatralidade do intérprete conferem a autoridade do vocalizador. (Essa é uma das razões que sustentam o sucesso de cantores “sem voz”, ou seja, de pouca potência, de timbre menos apurado). O duplo domínio –técnico e performático – característico de Pedro Vargas, fez deste cantor um modelo a ser seguido, sobretudo, pelos recitalistas.

Es la historia de un amor, como no hay otro igual....

Este texto dá continuidade a uma longa pesquisa, iniciada há mais de dez anos, que surgiu da indagação: *Por que certas canções insistem em não morrer?* Como fazem para manterem-se vivas na cultura? Uma das formas se dá pelos processos de resignificação, devido à capacidade de movência dos signos. No caso do bolero, percebemos que se fixou, no Brasil, através da versão mexicana e que, através dele, o Brasil se “mexicanizou”. Uma análise preliminar da *Discografía 78 rpm* pela palavra-chave *bolero* revela uma lista considerável de intérpretes e obras⁴⁰.

O mundo cantado e frequentado pelo bolero, como já sinalizamos, situa-se frequentemente entre o transbordamento de palavras de amor às contendas nos lupanares. Um estágio seguinte desta pesquisa pleiteia um estudo das letras: antes que o conteúdo nelas expresso, as maneiras como o texto é dito pelo cantor, nas circunstâncias da *performance*, conforme recomenda Zumthor. O exemplo que analisamos, *Es pérame en el cielo* sinaliza com clareza contrastes entre as diferentes versões encontradas; ao mesmo tempo, revela ruídos comunicacionais no interior de uma mesma obra, tal é o caso da versão de Pedro Vargas.

É, pois, a qualidade vocal dos intérpretes em que consiste uma das preocupações centrais do nosso estudo: conhecer melhor os modelos de canto; a personalidade vocal e, em decorrência disso, as representações imaginárias da música midiática no imaginário; representações que podem ser duradouras, a despeito da natureza efêmera e volátil, que caracteriza a cultura midiática do terceiro milênio. Nesse contexto, em que os ídolos têm vida efêmera, surge a questão: será possível a

40) Essa relação, contudo, ainda é muito incompleta, uma vez que não inclui os discos em formato *long-playing* (LP), tampouco as gravações realizadas no exterior, mas aqui presentes nos programas radiofônicos, no cinema e, tempos depois, na televisão. A dificuldade na obtenção de todo esse acervo faz com que o trabalho seja moroso. Uma continuidade do trabalho pede, ainda, a busca de fontes de outra natureza, além da musical e discográfica para o entendimento das relações entre música e seu público, seus intérpretes e autores. Um estudo do processo de “mexicanização” no Brasil, a partir da música, deve levar em conta a análise criteriosa de elementos como esses.

existência de novos ícones, tal como Pedro Vargas e tantos cantores latino-americanos que marcaram as décadas de 1940-50?

É bem verdade que estas páginas se dedicaram a um tipo particular de intérprete que praticamente não mais existe. Situamo-nos num tempo em que a alta fidelidade acústica estava em marcha, assim que o disco em microsulcos chegava ao mercado. A conquista do som *hi-fi* faria com que, aos poucos, discos e não os concertos fossem as referências do melhor som, tanto na música popular, quanto na música clássica, como assinala Simon Frith (1988:20).

A atividade profissional do cantor passaria por várias situações: se, de um lado, a tecnologia veio facilitar a captação do som e, quando necessário, possibilitou fazer ajustes, de outro, as exigências no tocante ao padrão de qualidade somente aumentaram. A *performance* passou a ser mais parametrizada, em vários aspectos e os intérpretes precisariam segui-los.

No caso da canção popular que se estabeleceu, entre as décadas de 1930 e 1960, os músicos (e, em particular, os cantores) tiveram de dominar as técnicas de gravação em estúdio; sobretudo, o uso do microfone. Como demonstramos, Pedro Vargas encontra-se entre os artistas de formação operística que aprendeu, pela prática, como lidar com ele.

São raríssimas as testemunhas auditivas que ainda possam informar como foram essas experiências sensíveis. Os ouvintes que já nasceram sob a égide da alta-fidelidade, já encontraram um repertório diversificado de paisagens sonoras e sonoridades específicas, cabendo a eles aprenderem a classificá-los, de acordo com parâmetros perceptivos. No entanto, tentar reviver a experiência do que foi novidade há 70 anos hoje, não é possível.

Num tempo em que as mídias se transformam, se multiplicam e desaparecem numa velocidade vertiginosa, as contribuições do pensamento zumthoriano propiciarão a criação de referências de análise que nos permitirão compreender, lucidamente, porque certas canções e certas vozes – assim como tantos outros signos – dentre os quais se inclui a *performance* dos cantores – mantêm-se presente. Entrementes, os textos culturais da memória, em seus fluxos de lembrança e esquecimento, fluam, trazendo-nos, de tempos em tempos, o que já parecia esquecido...

Referências⁴¹

1. ARAÚJO, Samuel 1999. "The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions". Em: Yearbook for

41) As traduções dos textos em língua estrangeira foram feitas pelas autoras e se destinam unicamente a este texto.

- traditional music, Vol.31, p. 42-56,. ICTM: New York: Department of Music of Columbia university; ICTM (International Council for Traditional Music).
2. BEHLAU, Mara, MADAZIO, Glaucya, FEIJO, Deborah, PONTES, Paulo. Avaliação de Voz. In: BEHLAU, Mara. *Voz o livro do especialista*. V. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
 3. BOUCHARD, V. *Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*. Université de Montreal, Departament de musicology, 2010.
 4. CARDOSO Jr. A. Pedro Vargas. In: Pedro Vargas. Disco: CD LBACD33. Revivendo Músicas, s/d.
 5. CASTARÈDE, M. F. *Os sortilégios da voz cantada*. Lisboa: Caminho da Música, 1998.
 6. _____. *Les vocalizes de la passion. Psychanalyse de l'opéra*. Paris: Armand Colin, 2002.
 7. COLI, J M. « As vozes profissionais do cantor : a carreira de Niza de Castro Tabk na Rádio Gazeta de São Paulo » In Valente, H. D. & Coli, J.M. (orgs) *Entre gritos e sussurros. Os sortilégios da voz cantada*. São Paulo : Letra e Voz, 2013.
 8. _____. « O negócio da arte : as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo » In
 9. *Revista OPUS*, volume 22, número 2, dezembro 2016, pp. 173-192.
 10. Cone, E. T. *The composer's voice*. Berkeley: University of California Press, 1972.
 11. DALMONTE, R. "Voci", in *Enciclopedia della Musica*. Turim: Einaudi, 2001.
 12. Dicionário Garzanti di Musica. *Le Garzantine Musica*. Torino: Garzanti Editore, 2001.
 13. DURANTE, S. "Il cantante", in BIANCONI, L. e PESTELLI, G., *Storia della opera italiana*, parte II, nº 4, Il sistema produttivo e le sue competenze. Turim: EDT, Musica, 1987.
 14. ÉVORA, Tony. *El libro Del bolero*. Madri: Alianza Editorial, 2001.
 15. FONÁGY, I. *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot, 1983.
 16. FRITH, Simon. "Towards an Aesthetic of Popular Music", *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-202, 1987.
 17. FUBBINI, E. *Il pensiero musicale del Romanticismo*. Torino, EDT, 2005.
 18. GONZÁLEZ R., Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Rev. music*.

- chil. [online]. 2001, vol.55, n.195, pp.38-64. ISSN 0716 2790. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>.
19. ____ "El canto mediatizado: breve historia del cantante a nuestra casa". In: *Revista Musical Chilena*, nº 194, pp. 26-40. Santiago: Universidade do Chile/ Faculdade de Artes, 2000.
 20. MACLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.
 21. PEDELTY, Mark. "The Bolero: the birth, life, and decline of Mexican modernity". In: *Latin American Music Review*, vol. 20, nº 1, 1999.
 22. PELINSKI, Ramón. (org.) 1995. *Tango nomade - essais sur le tango transculturel*. Montreal: Tryptique, 1995.
 23. PERDIGÃO, Paulo No ar: PRK30 ! O mais famoso programa de humor da Era do Rádio (contém 2 CD). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
 24. ROSSELLI, J. *Il cantante d'opera*. Storia di una professione (1600-1990). Bologna: Società Editrice il Mulino., 1993.
 25. SANTOS, Alcino, Severiano, Jairo; Azevedo, M. A. de (Nirez), et Barbalho, Gracio (orgs.). *Discografia Brasileira 78rpm* Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
 26. SCHAFER, R. M.: *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2003.
 27. VALENTE, H.; COLI, J. M. (orgs.) *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Editora Letra & Voz, 2013.
 28. THORNTON, Sarah. "Strategies for Reconstructing the Popular Past". In: *Popular Music*, IX/1, pp. 87-95, 1990.
 29. TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Ed. Atual, 1986.
 30. _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
 31. _____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
 32. TOVAR, E. T. "Musica e Idendidade Latino-Americana: el caso del bolero". In *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007.
 33. ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997.
 34. _____. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997b.
 35. _____. *Escritura e nomadismo*. São Paulo, Ateliê, 2005.
 36. _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac-Naify, 2007.

Apartado III

Miradas desde el Pacífico Sur

III.1. Perú canta

Rolando Álvarez

Universidad de Guanajuato

Arte, diversidad y mestizaje cultural

La música, la danza y la poesía, nos dice José María Arguedas, eran elementos fundamentales de la cultura incaica que se van a fundir con los elementos ibéricos que el conquistador —el de la cruz y el de la espada— imponen sobre la originaria civilización andina. Poesía, música y danza, añade el Amauta, tenían calidad telúrica en tanto que eran voz de la tierra y del paisaje, al mismo tiempo que eran voz del hombre.¹

El canto, después de la conquista, se convirtió en vehículo para expresar la profunda tristeza de los conquistados y sus problemáticas sociales mayores. Pero todo ello fue tejiéndose, anudándose en un nuevo kipus cultural, uniéndose a la cultura española, hasta llegar a producir, siglos después, una obra tan significativa como es en el Perú la zarzuela *El cóndor pasa* (1913) (música de Daniel Alomía Robles con libreto de Julio de la Paz). Obra que toma el tema de la explotación del indio en las minas y que podría anticipar un poco la novela de César Vallejo *El tungsteno* (1931).

De esta fusión entre el canto indio y el canto hispano, Arguedas escribe:

Comenzando por los pueblos más pequeños, y por lo mismo más indios, en que un grupo minúsculo de conquistadores vivían sumergidos en una multitud india y en un paisaje y un cielo indios, hasta los barrios de las capitales, Cuzco, Huamanga, Cajamarca..., donde el pueblo cantaba su desolación y su esclavitud en yarawis, y donde a pesar de los castigos, el pueblo salía a bailar en sus grandes fiestas nativas, desafiando las amenazas o

1) Arguedas, José María, "La aurora de la canción popular mestiza la victoria de lo indio", Revista Yachaywasi, No. 14, año III, Lima, junio 1942, pp. 18-19.

rodeando las andas de los santos católicos, a los cuales, así como domeñaron el alma de los conquistadores, también las indianizaron, comenzando por los pueblos más pequeños y por los barrios de las capitales, barrios donde hicieron su residencia los soldados rasos de la conquista, el canto indio fue infiltrándose en el alma de los españoles. A medida que el paisaje hería más hondo la sensibilidad de los invasores, indefensos ante la inmensa belleza del Ande, el canto indio, oído a lo lejos, iba siendo, cada vez más, la expresión de la propia inquietud que invadía sus espíritus ante el paisaje en que había fijado su nueva y definitiva residencia (Arguedas, 2004:142).

Este hermoso y sagaz texto de Arguedas nos ofrece el escenario completo de lo que podemos llamar la imbibición cultural entre el mundo indígena con el mundo hispánico, acentuado en la construcción simbólica de las repúblicas nacidas de las revoluciones de independencia en las primeras décadas del siglo XIX. El arte en el Perú, como en todos los países latinoamericanos, se ocupó en gran medida de esta circunstancia de mestizaje y heterogeneidad en que se debaten las nacionalidades hispanoamericanas.

Perú es un entramado de series culturales que devienen de manera simultánea en procesos de heterogeneidad y de transculturación. En primer lugar tenemos las grandes etnias: indios, blancos (mistis) y la negritud afroperuana. Luego los espacios de asentamiento que en el Perú constituyen una triada de ámbitos perfectamente delimitados entre sí, no sólo en lo geográfico sino también en lo cultural, y son: la costa, la sierra y la selva.

El mestizaje en el Perú tiene su momento fundacional en el encuentro entre Atahualpa y Pizarro, en Cajamarca el 16 de noviembre de 1532, día en que se quiebra el incanato por la conquista provocando un proceso de interrupción en el devenir del universo indígena. Dos series culturales se confrontan, una, la incaica representada por la oralidad, la otra, la hispana, representada por la escritura. No voy a reproducir aquí el encuentro de los dos mundos personificados por el Inca y por el conquistador, respectivamente, sólo recordemos que Atahualpa, indignado ante el breviario que le entrega el cura Valverde quien le dice que en éste se encuentra la palabra de Dios, al no escucharlo hablar lo arroja al piso y con ello inicia una larga historia de infamias y esclavitud para el pueblo indio del Ande. Un mestizaje que surge marcado por el sufrimiento, la violencia y el odio. Pero en ese momento de confrontación, podemos, sin embargo, imaginar a la soldadesca invasora cantando, en los momentos de reposo, las *canciones de vela* o las *canciones de au-*

sencia, tan marcadamente medievales y emblemáticas de una sensibilidad que, siendo europea, algo tenía en común con el espíritu del yarawi andino. Los accidentes distancian al indio y al español, pero su esencia de humanos, irremediablemente, los hermana.

La inquietud por la otredad, india o hispana, se ha visto manifiesta en diversas obras artísticas que podemos calificar como icónicas de la identidad peruana. Voy a referirme, en este sentido, a dos textos pictóricos: *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero y *Las tres razas* de Francisco Laso, como ejemplos de que la preocupación identitaria y el sentimiento de lo nacional, son una constante en el arte peruano.

Los funerales de Atahualpa (1867), de Luis Montero (1826-1869), es el cuadro de mayor formato con tema histórico de la América del Sur de aquel momento, en la obra podemos observar la técnica florentina de manera muy clara, allí se representa a las mujeres de Atahualpa doloridamente suplicantes –más cercanas a mujeres bíblicas que a mujeres incaicas–, también están el cura Valverde y Francisco Pizarro, contemplativos, con un fondo de soldados y frailes (conquistadores de la espada y la cruz), al centro de la escena el cadáver de Atahualpa, y todos en un recinto pretendidamente inca. En el cuadro resalta, casi podemos decir que irrumpe en la imagen, el rostro de Atahualpa, debido a su tipificación étnica: india. Este detalle del cuadro nos sitúa en el horizonte violentamente heterogéneo de la historia peruana. Montero inserta, así, una clave fundamental para entender el mestizaje como el desgarramiento del mundo indígena. Y el rictus de Atahualpa, en ese modelo cobrizo de rostro que toma el pintor del cadáver de su colega Palemón Tinajeros (dibujante extraordinario de Arequipa, muerto en Italia) recuerda el mito de Inkarrí.

El otro trabajo plástico al que he de referir es *Las tres razas* (1858), de Francisco Laso (1823-1869), en esta obra tenemos a los tres elementos étnicos dominantes en el Perú: indio, negro y blanco. La obra representa a tres niños, uno de cada raza, jugando cordialmente en una sala a los naipes. Tres razas en una armonía que dista mucho de la realidad pero que anuncia el postulado de José María Arguedas del Perú de todas las sangres.

En ambas obras de la pintura decimonónica peruana, encontramos presente la problemática de la pluralidad y simultaneidad, implicada por la presencia de series culturales diversas como formantes del universo social del país. También en la literatura estará esta problemática, novelas como *Matalaché* (1928) de Enrique López Albuja (1872-1966) donde se muestra el universo de la burguesía enfrentada a los esclavos negros, el conflicto entre mistis e indios se ve representado en una novela emble-

mática del neindigenismo peruano: *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría (1909-1967). Pero tanto en la plástica como en las novelas que se han mencionado está latente el Perú total, urgiendo una nueva sociedad armónica en su diversidad.

La canción criolla

En este horizonte histórico cultural del Perú, se genera una línea estilística de canciones a las que se conoce como “canción criolla”. El sentido del término criollo debemos de puntualizarlo, pues adquiere un valor semántico peculiar en el contexto en que se aplica a este género de música, enmarcada sobre todo en el ámbito limeño. Voy a acudir a Sebastián Salazar Bondy para este fin, ya que en su obra *Lima la horrible* define de manera insuperable el término. Vale la pena que citemos un fragmento del texto de Salazar Bondy, tanto por su valor literario como, particularmente, por su claridad conceptual. Nos dice:

La palabra *criollo* designa muchas cosas. La peripecia del vocablo ha sido larga: originalmente fue el apelativo otorgado a los hijos de los esclavos africanos nacidos en América (Inca Garcilaso de la vega); durante los años de la emancipación tuvo una acepción subversiva —se llamaba así a los descendientes de españoles que alentaban sentimientos de nacionalidad—; en ciertas circunstancias equivale a *mestizo de acá* (Martín Adán). Su significado actual es, sin embargo, limeño —o, por extensión, costeño— de cualquier cuna. Que vive, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, pero a condición, como lo sostiene François Bourriaud, de que no sean indígenas. Criollo resulta así sinónimo de costumbrista (...) El criollismo vendría a ser, pues, el nacionalismo limeño, o sea, un sucedáneo del verdadero nacionalismo, ya que para él *el Perú es Lima y Lima el Jirón de la Unión* (Salazar, 1964: 20).

De inmediato, con el texto de Salazar Bondy, nos viene a la memoria el trabajo de Pancho Fierro (1809-1879), pintor mulato, hijo de sacerdote criollo y esclava negra, que en acuarelas pinto los tipos y costumbres de los últimos años de la Colonia.

Criollo es, así, un concepto que abarca un horizonte amplio de la realidad de esta zona del Perú: la cocina, el arte, los ritos, etc. Añade Salazar Bondy, en el texto que hemos citado, que “criolla es la santidad de Rosa de Lima, la procesión del Señor de los Milagros y las fiestas prostibularias” (21).

Como podemos ver a la heterogeneidad provocada por indios y españoles se ha sumado la negritud de los esclavos y posteriormente

otras migraciones tanto europeas como asiáticas. La canción criolla va a ser una de las expresiones de transculturación provocadas por esta circunstancia. Jotas, valsos, polkas y mazurcas; se ven transformadas en lo que hoy son géneros como los valsos y polkas peruanas, también la emblemática marinera en todas sus versiones: norteña, arequipeña o serrana; el canto de jarana o marinera limeña, y también otros modos como el festejo, el alcatraz y el tondero.

En esta tradición surgen artistas de gran valía y renombre que actuaron en grupo o como solistas. Entre los grupos hay dos que deben ser destacados de manera especial: Los embajadores criollos (1949) y los troveros criollos (1952). Cantantes como: Rómulo Varillas, Alejandro Cortez, Rafael Matallana, Humberto Pajovés, Panchito Jiménez, Eva Ayllón y Lucha Reyes; entre otros. Guitarristas: Lucho Garland, Carlos Hayre, Pepe Torres, Álvaro Lagos, Félix Casaverde y Oscar Avilés; entre muchos más. Tocadores de Cajón: Ronaldo Campos, Leonardo Parodi, Pepe Villalobos, Eusebio Sirio, Rafael Santa Cruz y Arturo Caveró; son algunos de la nómina extensa que agrupa este instrumento. Compositores: Manuel Raygada, Lorenzo H. Sotomayor, Augusto Portugal, Chabuca Granda y Augusto Armando Polo Campos; son de los más destacados.

Podemos decir que hay una verdadera constelación de talento y arte en el género de la canción criolla. Voy a referirme al compositor Augusto Armando Polo Campos y al cantante, también tocador de cajón, Arturo Caveró Velásquez, conocido como el "Zambo" Caveró. Y de Polo Campos tomaré dos canciones de carácter nacional: *Y se llama Perú* y *Contigo Perú*.

Augusto Armando Polo Campos, nacido en la ciudad de Puquio, el 22 de febrero de 1932, pero llevado por sus padres a radicar en Lima al año siguiente, habitó en el distrito del Rímac. Este distrito corresponde a lo que en la Colonia se conoció como "Barrio de indios de San Lázaro", también se le denominaba "Bajo el puente" o "Nueva Triana", "Puerto Arturo" y "Porto Guinea". Una de las más representativas zonas de la Lima virreinal, cruzada por el río Rimac.

Su talento para construir versos y sobre todo su facilidad para las rimas se manifestó desde temprana edad en el futuro compositor, habilidad que se va a enriquecer en el seno de su familia que recibe la frecuente visita de personajes de la bohemia (cantantes y artistas diversos), allí seguramente escucha las jaranas y asimila los ritmos de la música criolla. Su autodidactismo es sorprendente si atendemos a la calidad de sus canciones y a que no aprendió a tocar ningún instrumento.

Augusto Armando Polo Campos llegó a ser capitán de la policía, en el cuerpo de investigación y vigilancia, retirándose de esta actividad en 1964.

Su producción musical y poética es numerosa y de sostenida calidad. De sus textos se ha dicho que son polémicos ya que algunos abordan temáticas que pueden tener connotación política o hablar de temas considerados tabú, como es el vals *Paquete de té*, un vals que habla de homosexuales, cuyos últimos versos son estos que resuelven una historia que no dista mucho de tener un sentido similar al de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro:

Ella no protesta ni me dice nada / noto en su suspiro, que está enamorada.
/ No cabe la duda, soy irresistible / por algo me dicen, que soy un terrible.
/ Prendieron las luces, triste decepción / porque me di cuenta, que era un mari... / ...nero que vas a la mar / no lo llesves contigo a pasear. / Traen mala suerte y te puede pesar / y hasta el agua dulce se puede salar.

Cantar este vals constituyó un gran atrevimiento y sólo una agrupación del prestigio de *Los troveros criollos* osaba tenerlo entre su repertorio.

Del costumbrismo en las canciones de Polo Campos nos habla su composición *Si Lima pudiera hablar*. Canción que antropomorfiza a la ciudad y la presenta como una bailarina de jarana cuyo pañuelo es el cielo, mientras elementos urbanos se van convirtiendo en dos instrumentos sustantivos de la canción criolla: la guitarra y el cajón, que se unen al elemento nacional: la bandera. La letra es un bello poema escrito en octosílabos, alternando cuartetas y quintillas. En la primera cuarteta y la primera quintilla se plantea lo que hemos expuesto:

Si Lima pudiera hablar
Le pediría a su cielo
Que se convierta en pañuelo
Para ponerse a bailar.
Las rejas como guitarras
Las puertas como cajón
Bailaría una jarana
Con su bandera peruana
La ventana y el balcón

Otra de las canciones que revelan este costumbrismo y en donde se canta a la mujer limeña y paralelamente al baile, la música y la ciudad; es la canción titulada precisamente *Limeña*, allí Polo Campos construye una imagen que ahora puede resultar profundamente nostálgica:

Limeña que tienes alma / de tradición, / repican las castañuelas / de tu tacon. / Pasito a paso / vas caminando, / por la vereda / que va entonando, / como si fuera un bordón / compases de marinera / con su cajón. / Biquita de caramelo / cutis de seda, / Magnolia que se ha escapado / de la alameda. / En tu sonrisa / hay un pañuelo / que enamorado / llega hasta el cielo / perfumado de jazmín, / para bailar marinera / por San Martín.

Vemos en esta canción fundirse el caminar de la mujer con el ritmo y el sonido de la marinera, en el escenario de lugares que son parte del corazón de la zona del Rímac, centro neurálgico del cercado limeño y que a la vez son símbolos históricos de la Ciudad de los Reyes.

La carrera del compositor está ligada a sus intérpretes, esto no sólo es privativo de la canción peruana sino que hay muchos otros casos en el continente que lo demuestran. Como ejemplo podemos referirnos a México, donde tenemos la canción de Pedro de Urdimalas y Manuel Esperón: *Amorcito corazón*. Cantada por Pedro Infante en la historia de la música popular mexicana quedaron, canción y cantor, como una amalgama indivisible e insustituible. Cualquier otra interpretación siempre resulta ser imitación.

Tres son las agrupaciones o asociaciones musicales que dieron máxima fama a las canciones de Polo Campos: *Los Troveros Criollos*, *Los Morochucos* y el dueto formado por Arturo "Zambo" Cavero y Oscar Avilés.

El "Zambo" Cavero, al igual que Polo Campos, no sólo ha sido un gran cantante y tocador de cajón sino que se ha convertido en símbolo de esta peruanidad criolla. Cavero nació en el cercado de Lima, en el conocido callejón de Bandera Blanca, actualmente la cuadra 11 de la avenida Abancay. Hijo de una mujer nacida en San Luis de Cañete, epicentro de la cultura afroperuana, fue de ella de quien aprendió los valses peruanos.

Graduado como maestro de educación primaria en el Instituto Nacional pedagógico a los 21 años, se licenció en educación por la Universidad Federico Villarreal, cursó la especialidad en Administración de la Educación en la Universidad de Lima y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos realizó estudios especializados en retardo mental y problemas del aprendizaje. Su tesis de magister versó sobre *El folklor y la educación*, se hizo acreedor a la *Orden de las Palmas Magisteriales*, que otorga el Estado Peruano, a través del Ministerio de Educación, a quienes realizan una labor extraordinaria en el ejercicio de la pedagogía o por un aporte relevante en el campo de la educación, la ciencia, la cultura y la tecnología.

A los 16 años, como tocador de cajón, trabajó al lado de Juan Criado, el futbolista cantor. Al dejar el cajón se convirtió en el gran cantante de música criolla, haciendo de las canciones de Polo campos, *Y se llama Perú* y *Contigo Perú*, dos de sus más grandes éxitos. Estas interpretaciones lo han hecho inmortal en la historia de la música latinoamericana. Recibió en 1987, junto con Augusto Polo Campos, Oscar Avilés, Jesús Vázquez y Luis Abanto Morales, el reconocimiento de las Naciones Unidas por su contribución a la música de las "Américas". En 2009 murió en el Hospital Rebagliati a causa de septicemia. Fue velado en el Museo de la Nación y el día de su sepelio, el 11 de octubre, ha sido declarado día de luto nacional.

Dos canciones nacionalistas

Y se llama Perú y *Contigo Perú*, se escribieron por encargo del gobierno militar del presidente Juan Francisco Velasco Alvarado. Son temas que expresan un sentimiento nacionalista basado en valores específicos: el trabajo, Dios, la libertad, los símbolos nacionales, la unidad de los peruanos.

La primera de ellas, *Y se llama Perú*, contiene un sentido telúrico y de heroísmo, hay un tono épico, desde el cual la patria es la esencia misma del sujeto. Y esto desde una voluntad divina que ordena la realidad bajo el valor del trabajo, lo que implica una moral nacionalista de esfuerzo para el progreso y construcción del futuro desde un deber ser que tiene su esencia, precisamente, en la voluntad de Dios, que ha elegido como tierra prometida al Perú. Todo ello sin excluir los elementos fundacionales arquetípicos: inca y sol, operándose un sincretismo que se repite a lo largo de todos los países latinoamericanos entre el cristianismo y el "paganismo" indio. Inicia la canción con estos versos:

Cosechando mis mares / Sembrando mis tierras / quiero más a mi patria. /
Mi nación que luchando / rompió las cadenas / de la esclavitud. / Es la tierra del inca que el sol ilumina / porque Dios lo manda. / Es que Dios a la gloria / le cambió de nombre / Y le puso Perú.

Luego nos presenta el paisaje con sus ofrendas de riqueza que paternalmente ofrece al sustento de sus hijos, los peruanos. Notemos que en el paisaje que "pinta" Polo Campos, en esta canción, sólo incluye dos regiones: sierra y costa, perfectamente integradas en la unidad nacional, utopía de todas las naciones que conforman Latinoamérica. Continúa la letra:

Atesoran tus playas / las riquezas pesqueras / de mi mar soberano. / Y en la tierra bravía / la nieve perpetua / es bandera de paz. / La montaña en sus venas / guardaba el petróleo / de nuestro mañana / Y la tierra serrana / nos da a manos llenas / el acero y el pan.

Desde esta imagen telúrica y mítica, nos lleva la canción a la esencia de la patria que está simbolizada en su nombre. Síntesis de su historia, donde el hombre se imbebe con el nombre para ser uno mismo con la patria. Cuatro son los valores que sustentan, en este canto, la nacionalidad peruana, simbolizados por as cuatro letras de "Perú: el espíritu patriótico; el *ser* ejemplar que podemos decir es el *ser* que responde al compromiso histórico y evidencia una moral nacionalista; la lucha permanente por la libertad simbolizada en las armas y la unidad de todas las sangres que conforman el universo humano del país y que se funden en la peruanidad. Versos indudablemente románticos y utópicos:

Y se llama Perú / con P de patria, / la E del ejemplo, / la R de rifle, / la U de la unión. / Yo me llamo Perú / pues mi raza peruana / con la sangre y el alma / pintó los colores / de mi pabellón.

Y como síntesis histórica de la unión entre el paisaje como emblema del espíritu y la sangre como el devenir mismo de los hombres en la historia nacional se erige el pabellón, el máximo símbolo de la patria, que no puede dejar de recordarnos el sueño de San Martín en el puerto de Pisco, cuando vio en el cielo una parvada de aves de colores rojo y blanco e imaginó la bandera para del Perú.

La otra canción nacionalista de Augusto Polo Campos, *Contigo Perú*, es considerada como el segundo himno nacional.

Contigo Perú se mantiene en el mismo sentido nacionalista utópico de *Y se llama Perú*, aunque en ésta si encontramos representadas las tres regiones. Hay más que una *patria* una *matria*. Late la convicción de que el Perú está construido desde sus hombres y que la fuerza total es la unión de todos los peruanos sin distinción de ninguna especie, pues sobre las diferencias excluyentes está, o deberá estar, la esencia de la peruanidad que cada uno de ellos ha de tener. Hay una relación vital y moral entre el hombre y la patria, casi como un proceso de gestación, que además está bajo la gracia de Dios. Por tanto la relación que se ha establecido es simbiótica: la salvación histórica de la patria es la salvación histórica de sus hombres. Lo expone Polo Campos en sus versos con gran claridad y contundencia:

Cuando despiertan mis ojos y veo / que sigo viviendo contigo, Perú, / emocionado doy gracias al cielo / por darme la vida contigo, Perú. / Eres muy grande y lo seguirás siendo, / pues todos estamos contigo, Perú. / Sobre mi pecho llevo tus colores / y están mis amores contigo, Perú. / Somos tus hijos y nos uniremos / y así triunfaremos contigo, Perú.

Concluye la canción afirmando la utopía de la unidad de todas las sangres con sentido triunfalista de futuro, para con la muerte poder llegar, en un sentido bíblico, a unirse telúricamente con la patria:

Unida la Costa, unida la Sierra, / unida la Selva contigo Perú. / Unido el trabajo, unido el deporte, / unidos el Norte, el Centro y el Sur. / A triunfar, peruanos, que somos hermanos / que se haga victoria nuestra gratitud. / Te daré la vida y cuando yo muera, / me uniré en la tierra contigo, Perú.

Estas dos canciones nacionalistas de Augusto Polo Campos, interpretadas por Arturo Cavero, se han convertido en documentos vivos de un sentimiento profundo de peruanidad que obedece a la ideología de las independencias y que sostiene, ante todo, que la nación es el país y éste la unidad, en el mestizaje, de todos los que en ella han nacido. Románticas y utópicas, insisto, sí, pero logran enardecer eso que llamamos peruanidad y que no puede ser definido conceptualmente, sino que es vivencia profunda y pura. Sentimiento que la globalización y las imposiciones culturales extranjeras, la hibridación y la transculturación, o las grandes problemáticas internas del Perú, no han podido anular.

La canción criolla deviene, más allá de su sentido estético, en signo nacional y se plasma en una urbe, Lima, que a diferencia de lo anterior, sí parece agonizar: "*el Perú es Lima, y Lima es el Jirón de la Unión*".

Bibliografía

1. Arguedas, José María, ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales, comp. Carmen María Pinilla, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
2. Bonnet, Eric, François Soulages y Juliana Zevallos, editores, *Memoria territorial y patrimonial Artes & Fronteras*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014.
3. Cotler, Julio, *Clases, estado y Nación en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
4. Huamán, Carlos, *Atukunapa Pachan estación de los zorros*, Lima, Ediciones Altazor / UNAM, 2006.
5. Llorens Amico, José, *Música popular en Lima*, Lima, Instituto de

Estudios Peruanos, 1983.

6. Lloréns Amico, José y Rodrigo Chocano Paredes: *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2011.
7. Pease G., Franklin, *Breve historia contemporánea del Perú*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular # 517, 2003.
8. Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, México, ediciones Era, Col. Letras Latinoamericanas, 1964.

III.2. La ranchera mexicana en Chile

Patricia Díaz Inostroza¹

Universidad de Santiago de Chile

El presente ensayo es una aproximación teórica al fenómeno de la música popular mexicana en Chile cuya apropiación popular viene ejerciéndose desde hace más de ochenta años, aspecto relevante si se considera que el uso de un determinado estilo en la música popular en tanto funcionalidad cotidiana tiene una curva natural de desarrollo y declive de no más de diez años puesto que una de sus características es su dinámica y permanente evolución. Al traspasar dicha temporalidad podría considerarse como la consolidación de un género musical -de hecho la música *ranchera* lo es- o bien la constitución de una expresión musical de características folklóricas, en el caso chileno. Sin embargo, resulta aún audaz acercarse a tal aseveración por lo cual abordaremos el problema solo como reflexión desde diferentes miradas multidisciplinares, que se traducen en las siguientes hipótesis:

1. La música ranchera chilena es una reapropiación de un género popular y folklórico desde lo mexicano por asimilación de características identitarias de clase, pero por sobre todo por reconocimiento del inconsciente colectivo a una tradición de expresión común colonial.
2. La relación de los chilenos con la música del país del norte, en tanto

1) Dra. en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura (U. de Santiago de Chile, USACH) Master en Gestión Cultural y diplomada en Cooperación Cultural Iberoamericana (U. de Barcelona, España). Licenciada en Comunicación Social (U. ARCIS) y Profesora de Educación Musical (UMCE). Realizó estudios de Interpretación Superior en Guitarra Clásica en la Escuela Moderna de Música y de Musicología en la U. de Chile. Su línea de investigación está orientada hacia las manifestaciones musicales populares, con énfasis en los cantares de resistencia, como también en materias de acción sociocultural y políticas públicas en cultura.

consumo, responde a muchas más variables que las consecuencias del boom del cine mexicano, tesis que comúnmente se explica como razón única del fenómeno.

3. El romance o romancero castellano sigue siendo la raíz que pervive insistentemente en la cultura popular de Chile y con la cual, en el caso de lo ranchero, se vincula con México.
4. La potencialidad que reviste el uso de tal música en la vida cotidiana de ciertos sectores sociales en Chile, obedece a la similitud de corrientes musicales migratorias desde las diásporas colonizadoras tanto en Chile como México e incluso las zonas costeras de Colombia. El instrumento que une y fusiona las identidades musicales mencionadas, además de la guitarra, es por excelencia el acordeón, utilizando determinados ritmos europeos simplificados, en especial el vals y la forma canción.
5. El romanticismo literario del siglo XIX continúa presente en la canción popular con contenidos sociales y amorosos tanto en Chile como en México.

Música Ranchera

La *ranchera*², de uso en Chile, es un género musical popular y folklórico (derivado del *corrido*) originado en la zona norte de México que se internaliza fuertemente en las zonas rurales chilenas campesinas y semi urbanas luego del boom del cine mexicano en los años 30 y la aparición de la radiofonía. Sin embargo, la identificación chilena con esta música no obedece solo a esa razón. El indicar como causa única el boom de la industria cultural mexicana e internacional del cine magnifica su importancia ignorando o invisibilizando las corrientes subterráneas que vehiculan signos estéticos y representaciones simbólicas emanadas de experiencias socioculturales mestizas que significan al pueblo latinoamericano.

En Chile se le llama música *ranchera* sin distinguirse necesariamente la forma *ranchera* propiamente tal y el *corrido*. Como también se le indica como equivalente a "música mexicana" a todo lo anterior sumando el *mariachi*, que es un género exclusivamente mexicano y que los chilenos hacen uso por imitación. No así las formas *ranchera* y *corrido*, que si bien toma los nombres desde la experiencia mexicana estos tienen antecedentes folklóricos de raíz propios, de ahí - según la presente tesis - la permanencia y vigencia del género en Chile.

Corrido

2) Mendoza, Vicente T. "El romance español y el corrido mexicano". 1939. Pág. 154

El *corrido* es una forma narrativa musical emanada del género literario del *romance*. (Vicente T. Mendoza: 1939) aspecto éste relevante en la poesía popular chilena que en las versiones cantadas se ejercen en Chile con diferentes tipos de ritmo, por lo general en la forma *tonada* con todas sus variaciones. El *romance* atraviesa prácticamente toda la América hispana, perviviendo más fuertemente en unos países más que en otros. México y Chile comparten esa situación. El romance español es también llamado en Andalucía *romance-corrído* o *corridos*. De allí el nombre que adquiere en México, pero la introducción de la forma por los conquistadores se da en ambos países paralelamente sólo que cada pueblo en su uso cotidiano le va incorporando sus propios elementos, constituyendo especies poético musicales distintas que caracterizan e identifican determinada región. El musicólogo y poeta mexicano Vicente T. Mendoza advierte que en Chile, se da en forma extraordinaria: "Este género (...) cuyo desarrollo fue brillante sobre todo en la República de Chile, donde se constituyó toda una literatura, floreció en Veracruz donde todavía tiene una vitalidad enorme, pero de la misma manera se usó en Michoacán".

El *corrido*, al igual que lo fue la *Lira popular*³ chilena, se emplea popularmente para comunicar y compartir historias épicas, dramáticas, anecdóticas, pasionales, heroicas y festivas, constituyendo una especie de crónica literaria muy sensible con alta carga emocional y que concita el interés de públicos masivos cuyos rasgos socioculturales son similares. En México dicha funcionalidad de contenidos no ha variado traspasándose al género musical del *corrido* con diversas temáticas y variantes juglarescas. En Chile, en cambio, se deja de lado la crónica política y/o social (traspasándose a los payadores y trovadores) dejando la forma *corrido* para historias de amor, desamor, picardía y divertimento. El *corrido* en tanto, es simple, vivaz y dinámico, de ahí que en Chile se baila y tiene ritmo de 2/4.

La *ranchera*⁴, en cambio, es una canción (especie poética cantada de contenido amoroso⁵) concebida en México a principios del siglo XIX

-
- 3) Poesía y relato, que utilizaba la métrica de la décima, escrita sin melodía que tuvo vigencia como "literatura de cordel" entre 1860 y 1920.
 - 4) Cabe señalar que en la zona más austral de Chile: Aysén y Magallanes, existe también la *ranchera* patagónica, denominándose así por tratarse de canciones que se dan en un contexto de rancho (hacienda). Es decir, toma el nombre por las mismas razones que en México, pero tratándose de formas populares y folklóricas distintas. Aunque igualmente con acompañamiento de guitarra y acordeón. Su origen y dispersión geográfica es otra teniendo relación con Argentina y el pueblo gaucho y chilote.
 - 5) Concepto de canción desde el manual "El Arte de trovar" del período de la aparición

constituyéndose hoy como una forma de balada latinoamericana, ya que generalmente se le denomina así a toda canción interpretada de estilo "mexicano", o sea, con características musicales propias del mariachi, sea esta un bolero, un huapango o una canción moderna romántica. Pero la ranchera propiamente tal es aquella cuya forma característica, fundamentalmente en Chile, es la de ritmo $\frac{3}{4}$, que evidencia su raíz en el vals campesino centrinero e incluso chilote (archipiélago austral) y cuya interpretación va acompañada con guitarra y acordeón. En México es con bajo sexto, acordeón y violín y su interpretación es más virtuosa instrumentalmente. En Chile, esta forma privilegia el desamor con altas connotaciones machistas y los sucesos dramáticos de historias de vida.

Ambas formas, *corrido* y *ranchera*, corresponden a las juglarías contemporáneas de ambos países en que el género denota aquel sentido articulador al constituirse como corriente popular subterránea y manifestación folklórica, sobre todo en Chile donde su uso y funcionalidad no obedece a patrones impuestos por la industria del disco, sino que se ejerce desde la propia identidad y significación de vida, memoria y tradición. En México, al constituirse, posteriormente, como género musical de connotaciones nacionalistas sus exponentes son respaldados por la industria cultural mexicana y potenciados comercialmente por las transnacionales del disco traspasando las fronteras e irguiéndose como producto de exportación.

En Chile, su existencia es rechazada por las elites y negada por los medios de comunicación que ejercen el poder desde lo político, es decir, los grandes conglomerados económicos que ostentan la hegemonía de los medios. Incluso, los mismos estudiosos del folklore - y folkloristas en general - excluyen y omiten su fuerte presencia y las dimensiones de su práctica. Aún así, la música norteña o ranchera (*ranchera*, *corrido* y hoy fuertemente la *cumbia ranchera*) es un género vivo cuya funcionalidad social se ejerce a pesar de todo, perviviendo ancestrales ejercicios juglarescos que denotan una realidad social abismante: una subalteridad manifestada desde lo musical donde sus propios protagonistas (intérpretes y escuchas o emisores y receptores) no atisban las claves que significan su realidad. A la vez, el ejercicio subterráneo de la ranchera denota en Chile un marcado clasismo, pues los grupos socioeconómicos altos y medios -y los aspiracionales- consideran que se trata de "gustos ordinarios".

del género trovadoresco y que se mantiene a grandes rasgos hasta hoy. Para profundizar leer "El canto nuevo chileno. Un legado musical" Patricia Díaz Inostroza. Santiago: Ed. Universidad Bolivariana. 2007. Y Los trovadores I, Martín de Riquert. Barcelona: Ed. Ariel 1983.

Mira..., la música mexicana en Chile, esta catalogado en el género de música ordinaria, solo es escuchado por ciertos sectores, los mas incultos de la población, generalmente campesinos pobres y gente que viven en los suburbios, pero al igual que la cumbia yo asocio esa música, a desorden, mal gusto para escuchar música, escaso refinamiento, inmundicia, esas músicas me dan asco porque son músicas bananeras.⁶

La ranchera chilena y sus profundas relaciones mexicanas

México y Chile, aunque distantes geográficamente, coinciden en varios aspectos, entre los que destacamos:

- Su dramática historia en tanto territorios de fuerte presencia indígena que fueron subyugados con brutal violencia por la conquista española. Pero que a la vez sus pueblos originarios no fueron devastados totalmente manteniéndose viva la impronta y presencia de sus etnias *mapuche*, en el caso chileno y *maya* (entre varias otras) en México, constituyendo una cultura mestiza en la cual se advierten una pluralidad de vínculos con lo hispánico.
- Una religiosidad popular que implica sincretismo con lo católico y ritual indígena, en donde el énfasis se da en su devoción mariana, aspecto fuertemente enraizado en la vida cotidiana de ambos países hasta el día de hoy. La Virgen de Guadalupe y la Virgen del Carmen, respectivamente, son íconos paganos/religiosos que ambos pueblos han configurado desde sus propios imaginarios, más allá de lo establecido por la institución católica apostólica romana.
- Un fuerte colonialismo que se traduce en la vigencia de comportamientos socioculturales vinculados con el feudalismo y la hacienda.
- La situación periférica en que se encuentran en tanto países hoy llamados "emergentes" y que siguen persistentemente en la búsqueda de lo moderno intentando reconciliar su cultura popular ancestral con las mentalidades contemporáneas occidentales.
- La excesiva folklorización que se dio en los años de mayor apogeo del "coleccionismo artesanal", décadas 30/40, y que busca, desde la melancolía de una sociedad burguesa, el sello identitario que pudiese configurar una nación moderna.
- La aparición del arquetipo mexicano - que se constituye y se instala en la figura del *ranchero charro* - en virtud de la construcción de un nacionalismo criollo, coincide con la figura del *huaso* chileno de si-

6) Comentario extraído de Internet luego de reportaje de un cibernauta mexicano sobre la ranchera en Chile.

milares características.

- La impronta patriarcal fuertemente establecida desde los ranchos y haciendas, en México; y en Chile, desde las haciendas o fundos y que se instala en el comportamiento masculino hacia la mujer configurando un machismo exacerbado que se ejerce hasta el día de hoy.

Desplazamiento de narrativas y sentires

El modo de traspaso de objetos inmateriales o artefactos estéticos sensibles es diverso y complejo, constituyendo un proceso largo de difícil visualización para un investigador, aunque éste se esmere con el rigor epistemológico que exigen sus posteriores interpretaciones y conclusiones. Sin embargo, los vestigios de las experiencias culturales históricas de una comunidad aparecen o se revelan en manifestaciones comunitarias cotidianas que se encuentran presentes y vivas generalmente más cercanas de lo se pudiera sospechar. Es el caso del romance español del " Piojo y la pulga". De esta arcaica pieza infantil que opera como cuento, fábula y canción se pueden extraer algunas reflexiones que nos posibilitan vislumbrar un nexo o un eslabón entre España y la América hispana, y entre esta y los países que la componen, como es el caso de Chile y México. "El casamiento del piojo y la pulga" se encuentra vigente en Venezuela , Colombia, Perú, Argentina, República Dominicana, Guatemala, México y Chile, y en cada uno de ellos con diferentes versiones. La siguiente es española y la presenta Vicente T, Mendoza⁷:

Casamiento de la Pulga y el Piojo (1882)

La *purga* y el' piojo se quieren casá;
 por *farta* de trigo no han hecho ya.
 Arrun-run, que del arma 'rrun-run.
 Salió una jormiga de su jormigá:
 -Hágase la boda; yo daré un coslá.
 -Contentos estamos: ya trigo tenemos.
 Pobres de nosotros, que carne queremos-,
 y respondió un zorro desde lo arto
 -Hágase la boda; yo daré un becerro.
 -Contentos estamos: ya carne tenemos.
 Pobres de nosotros, que *bino* queremos-o
 Respondió un mosquito desd 'una tinaja:

7) Francisco Rodríguez Marin. Cantos Populares Españoles T. 1, pág. 74. Ejm. 179. Sevilla, 1882. Citado por Vicente T. Mendoza

-Hágase la boda: yo daré una carga.
 -Contentos estamos; ya *bino* tenemos.
 Pobres de nosotros, madrina queremos-,
 Salió una *sigüeiia*, pescuezo e *gayina*:
 -Hágase la boda; yo soy la madrina.
 Contentos estamos; madrina tenemos.
 Pobres de nosotros, padrino queremos-.
 Responde un ratón, corteza e tocino;
 -Hágase la boda; yo seré el padrino.
 -Contentos estamos: padrino tenemos.
 Pobres de nosotros, que cama queremos.-
 Responde '1 herizo, tendiendo sus lanas:
 -Hágase la boda; yo pongo la cama.
 Estando la boda con gran regocijo,
Bino un gato negro, se *yebó* er padrino.
Biendo la *sigüeña* (1' pleito mar parao,
 pegó un *bolello* y se fué ar tejao.
Biéndose 'r piojo en tar soledá,
 agarró su purga y se fué a'costá.

Existe otra versión como canto oral de tradición de oficio de Castilla y León, cuyo acompañamiento es solo con las manos percutiendo los cueros asidos al cuerpo para el trabajo del herrero. Esta recopilación del dúo español Mayalde⁸ es de tradición más antigua que la anterior dando cuenta que dicho romance fue traspasado a América también en diferentes versiones de acuerdo al lugar de origen del inmigrante español. Y a la vez cada pueblo la apropió incorporándole o articulando sus propios ritmos locales e interviniendo los textos recreando la fábula con otros animales y cometidos. La mención de este romance respecto a la ranchera obedece a que es posible que este romance o lírica popular en especial, haya estado presente en Chile antes que la versión mexicana que ingresa al país en la década del cincuenta a través de Pedro Infante⁹. Existen recopilaciones de versiones chilenas de "El casamiento del piojo y la pulga" en tonada, guaracha y corrido, formas musicales populares de diferentes lugares y tiempo y que no necesariamente se asocia a la música ranchera. Un ejemplo de ello es la versión del reconocido cantor campesino René Inostroza que interpreta exclusivamente repertorio

8) "Mayalde" es un destacado conjunto folklórico familiar cuya misión es recuperar los romances y los cantares populares antiguos a través de la etnografía, la musicología y la enseñanza.

9) Pedro Infante graba "El piojo y la pulga" en 1952.

campesino chileno y cuya versión del Piojo y la Pulga la recibió como guaracha; también se recogió una versión en vals de un cultor de Ninhue, provincia de Ñuble, don Diómedes Valenzuela. La versión mexicana de Pedro Infante la graban Los Hermanos Bustos en su primer L.P.¹⁰, dúo histórico que re inserta exitosamente la música ranchera en los escuchas chilenos, en 1965, a través de la incorporación de algunos corridos en su repertorio habitual que consistía solo en tonadas pícaras, y cuecas. A ellos se les asigna la entrada de la música del norte al país, como segundo momento de auge del género ranchero y que - desde nuestra tesis - volvería a encontrarse con la emoción que implican los ritmos tradicionales, la memoria sensible y la identificación con relatos de vida e imaginarios comunes.

La ranchera norteañ chilena

...muy buena la música ranchera me recuerda a mi padre, él tenía todas las canciones de los rancheros del sur, él tenía un tocadiscos y todos los días sábado después del trabajo la escuchaba , yo era niña, él ya no está con nosotros, siempre q (sic) la escucho me trae recuerdos de el y de el sur de fresia (sic) mi pueblo donde nací.¹¹

En la década de los 30 del siglo XX, cuando la industria cultural emerge tras la aparición de las discográficas comerciales norteamericanas los materiales sensibles que habitaban en lo cotidiano popular son re instalados por artistas y conjuntos musicales profesionales que se insertan rápidamente en la vida comunitaria porque ya los ritmos tanto musicales como literarios se encuentran instalados socialmente con mucha anterioridad a través de la tradición folklórica. Es allí donde viene deviene o posibilita lo que la industria traducirá como “producto de éxito” pues aquello se develará en ventas masivas. Igualmente, con el paso del tiempo se irá construyendo un nuevo cancionero que pasará a ser nuevamente funcional con valor de uso y así sucesivamente. En el caso que tratamos, la forma corrido se inserta con facilidad pues sus contenidos rítmicos y armónicos ya se encuentran en la memoria popular como forma de expresión musical y pasa a ser un canto efectivo que significa. Es lo que sucede en Chile con la llegada o entrada de las rancheras mexicanas al país.

10) “Puro estilo norteaño” Hermanos Bustos. Sello Asfona. Santiago, 1968.

11) Extraído de un comentario a un disco de “ Los rancheros del Sur” subido a Youtube.

Cronología

La cronología de esta forma de canción como expresión musical chilena de uso masivo (aunque subterráneo) se podría configurar de la siguiente manera:

- Romances y poesía popular (de la colonia a principios del siglo XIX)
- Romances, vales, tonadas, corridos y cuecas (del XIX al siglo XX)
- Fusión con la canción mexicana importada desde el cine y la radio. (1930- 1950):
 - Apropiación del estilo norteño mexicano superponiéndolo a las tradiciones musicales tradicionales como el vals campesino del valle central.
 - Inclusión de la *canción mexicana romántica ranchera* que gusta al público chileno de todos los grupos sociales rurales y urbanos a través de excelsos cantantes como Vicente Fernández, Antonio Aguilar, Jorge Negrete, Lola Bertrán, Miguel Aceves Mejías y José Alfredo Jiménez.¹²
- Fenómeno de masas y extraordinaria sobre exposición mediática que significa la visita de Jorge Negrete a Chile (1946).
- Figura de Guadalupe del Carmen (1931-1987) cantante chilena de provincia (Chanco, región del BíoBío) cuya voz excepcional y repertorio *mexicano* la convierten en un ícono artístico nacional (1950-55).
- Declive del género en tanto canción mexicana romántica ranchera como moda en la ciudad, perviviendo solo en las zonas rurales junto a la tonada, el vals y la cueca, pero sin el énfasis de estas últimas.(1955-1965). (Paralelamente está en auge el Neofolklore y la Nueva Ola chilena).
- Resurgimiento del género ranchero a través de Los Hermanos Bustos que incorporan repertorio mexicano por la alta aceptación del corrido y la ranchera por sobre la tonada y la cueca (1965). (Momento contemporáneo que coincide con la aparición del movimiento Nueva Canción Chilena).
- Difusión masiva, localizada segmentariamente, a través de los sellos discográficos ASFONA y EMI Odeón. (1968/1996).

12) Cabe señalar que no nos referimos a la canción romántica propiamente tal, como la de Yucatán o de artistas del DF como Agustín Lara, Pedro Vargas y Javier Solís, cuya recepción, consumo y ejercicio, desde la perspectiva del presente artículo, corresponde a otro género, el que asociamos a la trova (y no a la juglaría como consideramos a la música ranchera chilena) cuyas características están vinculadas a la composición de obras más sofisticadas. Y donde Chile ha aportado con excelentes intérpretes como Sonia & Myriam, Sonia, la única, Antonio Prieto y Lucho Gatica (entre otros).

- Aparición de grupos seguidores de la nueva ranchera: Los Reales del Valle (1968) Y Los Manantiales (1970).
- Surgimiento de programas radiales para zonas rurales quienes junto a acciones de servicio público basan su programación en la música mexicana. Luego, aparición profusa de emisoras rurales dedicadas exclusivamente al género ranchero.
- Fenómeno discográfico con Los llaneros de la Frontera (1986). Venden un millón 600 mil discos. Con la producción "De padre desconocido" (1993) venden sobre 150 mil discos, constituyendo un record que supera ampliamente la consideración de disco de platino en Chile.
- Aparición de producciones discográficas alternativas: Start Sound y Sello Tekila Records: Zona ranchera, El rancho musical. Hoy, Universo Producciones.
- Incorporación de jóvenes bandas y surgimiento del estilo *cumbia ranchera*: Los Charros de Lumaco. (2005)

Contenidos líricos

- Vestigios de romances antiguos medievales¹³
- Contenido amoroso (desamor, soledad, pasión, machismo)
- Versiones chilenas de canciones de autores mexicanos.
- Episodios de historias de vida y crónicas dramáticas locales
- Amor filial (a la madre y al padre)
- Temas de campo /rancho: Caballos y costumbres huasas.

Organología y conformación

Se acompañan de guitarra y acordeón. Luego, de acuerdo a la amplitud de repertorio incorporan bajo eléctrico, guitarra eléctrica y batería.

Tipo de voz: dúo masculino, a dos voces por tercera. La primera voz es aguda. Se trata de un canto sencillo, sin estudios, carente de vibrato y de sonido nasal. Por momentos desafinados sin dar importancia a ello.

Posteriormente, a la conformación dueto se suman dos músicos por la necesidad de incorporar bajo y batería, transformándose en cuarteto, pero estos integrantes músicos no cantan, respetando así el canto de dúo. Hay grupos que agregan percusión, estos son los que desarrollan las formas llamadas "tropicales", que denominan *cumbia ranchera chilena* o *cumbión*, requiriendo para ello aumentar aún más el número de integrantes. También incorporan ciertos sonidos del *sound* pero manteniendo el ritmo ranchero, aunque cambiando a 6/8. De esta forma co-

13) Corresponden a las tonadas, valeses y corridos folklóricos que ya están desaparecidos del repertorio actual.

mienzan a utilizar un repertorio más amplio, como en México, cuando estos suman el *huapango* o el *son huasteco*, y el bolero, entre otros. Su repertorio lo conforman los ritmos de ranchera, corrido y cumbión. Para las primeras agrupaciones, fundamentalmente los dúos, era imprescindible la tonada y la cueca, por sobre todo. Actualmente ambas formas han desaparecido del repertorio ranchero.

Últimamente han surgido dúos y cuartetos de mujeres, quienes usan traje masculino, pero sigue siendo una excepción, al igual que grupos mixtos.

Característica principal

El uso del acordeón. Este instrumento es por excelencia el que le da el estilo y el que une todo el repertorio. Por eso es que creemos que se "hermana" también con el *vallenato* sintiéndose la impronta colombiana acercándose a la cumbia y sus variantes. Otra de sus características es el uso obligado de una vestimenta que revela su relación con México: Sombrero y chaqueta texanas, y pañuelo al cuello. Con el tiempo dicho traje se va sofisticando pero sin perder el estilo original. Usan la bota huasa chilena o la mexicana con flecos, cambian la chaqueta por un chaleco de cuero y reemplazan el pañuelo por una cinta en el cuello de la camisa. Y los que desarrollan la cumbia ranchera reemplazan la chaqueta corta huasa o mexicana por un conjunto de ambo de color con ornamentaciones. Se mantiene el sombrero texano y las botas.

Dispersión geográfica

Zonas rurales campesinas y ciudades de provincia: Desde la región Metropolitana hasta la isla de Chiloé, por el sur. También se observa en zonas mineras, en el norte de Chile, pero más escasamente. Su existencia se debe principalmente a migraciones de sureños que van a trabajar en la minería.

Lugares de exhibición

Fiestas campesinas, matrimonios, festivales.

Tipos de públicos

No tiene público objetivo etario definido. Los escuchas son desde adolescentes a personas de edad avanzada. Los escuchas y usuarios son habitantes de pueblos sureños rurales y ciudades pequeñas de estratos sociales medios y bajos, fundamentalmente campesinos. No obstante, quienes emigran a ciudades más grandes llevan consigo este gusto musical que no abandonan. Hoy se ha extendido su uso con la incorpora-

ción de la *cumbia ranchera* abarcando un público más amplio. A la vez este nuevo ritmo ha ido desplazando el sonido originario acústico como también la forma ranchera propiamente tal, prefiriendo mayormente lo tropical y últimamente incorporando la balada.

Los artistas rancheros chilenos (canon)

- a. Los históricos:
 - 1ra etapa:
 - Los huastecos del sur (1938). Trío
 - Los Queretanos (1938)
 - Los Hermanos Campos (1948)
 - Guadalupe del Carmen (1950)
 - 2da etapa:
 - Los Hermanos Bustos (1965)
- b. Los continuadores que consolidan el género:
 - Los Manantiales (1970)
 - Los Rancheros del Sur (1973)
 - Los Luceros del valle (1974)
 - Los Reales del Valle (1975)
 - Los Llaneros de la Frontera (1985)
- c. Los actuales (que destacan con grabaciones profesionales y/o presencia en festivales):
 - Los Amigos del Loica
 - Los rancheros de Río Grande
 - Rancheros Dorados
 - Los coyotes del sur
 - Los aguillillos del norte
 - Fusión norteña
 - Gavilán solitario
 - El canario solitario
 - Latidos del norte
 - Los tigres de La Frontera
 - Los aguaciles de Villa
 - Los ruiseñores de La Frontera

Los rancheros de Rapel
Los tejanos de Villa
Los pumas
Los reales de Los Lagos
Los rayos del Norte
Los halcones reales
Los príncipes del norte
Los conquistadores
Los pumas del Valle
Los Villanos del sur
El charro de Ñuble
Los Bustos Junior
Los rancheros de Plata
Los rancheros de Limarí
Los rancheros de Melipilla
Los rancheros del Llano
Los mensajeros del Sur

d. Los contemporáneos :

Los Charros de Lumaco (2005)
Los Kuatrerros del Sur (2006)

Sin embargo, estos últimos están siendo superados o avasallados por intereses comerciales que les obliga a alejarse de las formas más tradicionales en tanto contenidos que interpretan historias de vida reemplazándolos por meros ritmos bailables vacíos de pensamiento o crónica ya sean de tipo amoroso o social. Es así como los rancheros históricos siguen vigentes ya que mantienen el repertorio que significa a la gente, es decir, la interpretación de sus sentires.

Sentido de un canto popular subterráneo

Los acontecimientos que marcan la vida de las personas quedan grabados en sus memorias a través de imágenes de lo vivido que regresan a sus mentes cada cierto tiempo. Cuando dicha experiencia es más profunda, en algunos queda fijada como un sello a fuego en su ser, lo que repercutirá en su forma de conectarse con el mundo *per se*. La vida humana transcurrida no puede negarse. Lo que ha ocurrido en cada persona no puede desaparecer, sucedió nada más. Y la restitución de ese tiempo que pudo haber sido otro suceso es imposible. La memoria, está allí , almacenando hechos y situaciones como un espacio de conserva-

ción. Sin embargo, existe una posibilidad de olvidar, de borrar lo doloroso y dejar sólo lo sustentable para el habitar manso, posible y deseable. Ahí operan ciertos mecanismos psicológicos para hacer creer a la mente que ello no ocurrió y seguir existiendo como si nada hubiese pasado. Pero el cuerpo biológico está bien estructurado y en algún momento aparecerá el suceso oculto, el que la memoria engañada camufló. Y producto de ello sin duda, otro acontecimiento saldrá a la luz y tal como el mar cada cierto tiempo deposita en las arenas blancas o negras de sus orillas un objeto que alguien abandonó en sus aguas, en cualquier parte del mundo, pensando en que iba a ser destruido o tragado en lo más profundo del océano, igual, la memoria con más realidad dejará emerger esos acontecimientos negados con toda su fuerza y frialdad. Las historias personales son sucesos acontecidos almacenados en la memoria dejando huellas para volver a vivirse desde la mente transformados en recuerdos y que salen a reinventarse y recrearse cada vez que misteriosamente el pensamiento considere develar. Pero existe una posibilidad de contención para enfrentar esta condición humana. Y ha existido desde que el hombre se piensa y se representa a sí mismo. Una de esas herramientas sensibles es la música y para el pueblo son los cantares que ejercen como expresiones que posibilitan el apareamiento de lo doloroso sin perturbación. Es la purificación de la causa de la tragedia humana: la *catarsis*, como la denominan los griegos. Es una especie de acto de sanación. Es una liberación de aquella experiencia fuerte, tormentosa y hasta de horror y que tiene la virtud, además de poder compartirse con otros a través de la acción de escucha y también del bailar. Al hacer posible que la conciencia interactúe con otras de igual dimensión o similar experiencia se tiene la convicción que los episodios personales pasan a ser colectivos y se tiene así la oportunidad de la reconciliación con uno mismo, pues, al ser devuelto comunitariamente a lo temporal presente se obtiene redención de lo sufrido y con ello la oportunidad del restablecimiento de lo vivido con lo por vivir. Es por tanto, que la cultura popular, es decir, las expresiones artísticas venidas de los imaginarios estéticos populares, sin la intervención de lo convencionalmente establecido por las concepciones de la academia o de la construcción estética epocal, constituye una poderosa herramienta de arraigo identitario donde el alma perdida en el sufrimiento se armoniza con la participación del otro en una comunión de seres que dialogan. La identidad es un yo compartido pues la experiencia del vivir desde el origen de la raíz, de la tierra experimentada como un igual en relación con otro igual, es humanizadora.

El libro "El río es charco. Cancionero del migrante", de Gustavo Ló-

pez Castro, de 1995, expone la existencia de aquel cancionero contribuyendo con ello a resaltar y dar cuenta de las historias de los migrantes, sus sentimientos, afectos y problemáticas las que se encuentran trágicamente vigentes y cuya contingencia se delata en continuas apariciones en la prensa y en los informes de Derechos Humanos y organizaciones internacionales humanitarias. El autor recurre a fuentes fonográficas y textos sobre el tema, como también a recopilaciones de obras. También indica la hipótesis que la perdurabilidad de la música norteña se debe a su capacidad de adaptación a los cambios sociales, especialmente a los gustos del público y la adopción de utilizar los ritmos populares y folklóricos como la cumbia, la ranchera y el corrido. Por lo mismo, se sustenta el éxito de los corridos "empistolados" de los últimos 20 años cuya especie "narcocorrido" que alude las historias de los narcotraficantes mexicanos. Pero el tema central del libro son los migrantes como cancionero. "El cancionero de la migración representa uno de los medios por los cuales se comunica la experiencia y se socializa la ideología de la migración: los mitos acerca de los viajes, las relaciones con los "gringos", la aceptación de valores, los trucos para pasar la línea, la vida "al otro lado" la nostalgia, los cuentos de migra y coyotes; la vida de la frontera, etc." ¹⁴ En el caso de las experiencias chilenas las historias aluden a las relaciones de amor tormentosas y desdichadas, a las consecuencias de la celopatía, la infidelidad, el abandono, la traición y la indiferencia del amor no correspondido. También a las tragedias como la privación de libertad por un crimen cometido o no, la pobreza insoslayable, la pérdida de un ser amado, el abandono, la soledad y la discriminación. Todos esos sentimientos profundos emanados de experiencias humanas individuales son contenidos por la canción ranchera la que actúa como obra sensible receptora y generadora de emociones. A la vez el escucha reconoce el estilo y desde ya se predispone a participar del juego estético popular esperando que sus expectativas musicales y literales se cumplan. Es decir, la experiencia de goce está asegurada al producirse la presencia de una estructura que se repite ya sea de sí misma (forma) o del género (tradición).

Soy el más desquiciado del mundo
y la culpa la tiene este vicio
me dejó la mujer que tenía
ahora pierdo también a mi hijo.

14) LÓPEZ CASTRO, Gustavo Río Bravo es charco. Cancionero del migrante.. Pag. 12 Ed. Colegio de Michoacán, México. 1995

El jamás supo lo que era un padre
 porque yo andaba siempre tomando
 El pidiendo en la calle limosna
 para que yo siguiera tomando.

- De *"Dos monedas"*, Ramón Ayala. *Mexicano. Intérprete chileno: Los Llaneros de la Frontera*

Nuestros pechos ha sido desgarrados
 Y estas llagas no cerrarán jamás
 Con la naturaleza no se juega
 Y los rangos de los hombres en la tierra
 Ante Dios no valen nada.

- De *"A los héroes de Antuco"* (2005)¹⁵, Autor e intérprete: Los Llaneros de la Frontera. Chilenos

Las historias de vida compartidas pasan a ser un motivo de encuentro solidario en el dolor y también en las alegrías, pero más aún en la tristeza y el desconsuelo. Y esas experiencias se transmiten a través de los relatos que vienen a constituir la expresión de la catarsis. Eso es en gran medida el sentido de los artefactos sensibles, y las rancheras - sean estas norteñas o sureñas - , sin duda corresponden a esos bienes sensibles. La presencia de la lírica breve popular con o sin intervención de la industria cultural denota la sensibilidad de un sector de la sociedad que resiste inconscientemente a la dominación y la subordinación del poder cultural.

... en este país los pobres somos más.
 Jamás los ricos van a superar a los pobres,
 y los pobres son los que compran la música popular
 y escuchan la música ranchera.¹⁶

15) Composición a propósito de la tragedia de los 41 jóvenes soldados conscriptos que perdieron la vida congelados cerca del volcán Antuco, región del BíoBío, por negligencia de un coronel de ejército.

16) Los Llaneros de la frontera, en entrevista al señalar que la televisión no los considera aunque sean los que más discos venden en Chile y hayan aparecido más de una vez en la revista Billboard. Fuente: Emol.com - <http://www.emol.com/noticias/magazine/2005/09/23/270273/los-llaneros-de-la-frontend-ralos-pobres-somos-mas-2392005.html>

Bibliografía

1. ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de cultura económica, 1993.
2. BHABHA, Homi K. (compilador). Nación y narración, entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2010.
3. BOURDIEU, Pierre. El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2010.
4. DE RIQUER, Martín. Los trovadores. Historia literaria y textos. Tomo I. Barcelona: Editorial Ariel S.A. 1983.
5. DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. El canto nuevo chileno, un legado musical. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2007.
6. EMBAJADA de México, Dibam. Catalogo exposición "Jorge Negrete en Chile". Santiago. 2004.
7. FRITH Simón. Música e identidad. En Hall , STUART y DU GAY Paul. Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Ed amorrurtu, 2003.
8. HALL, Stuart : "Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'". En: Samuel, Ralph (ed.) Historia popular y teoría socialista. Barcelona: Crítica. 1984
9. GONZALEZ, J.Pablo, ROLLE, Claudio. Historia Social de la música popular en Chile. 1890-1950. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. 2004.
10. LENZ, Rodolfo. Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1919.
11. LIRA Enrique, La Canción Romántica: Libro-cancionero. Santiago: Editorial Granizo, Ltda, 1984.
12. MARTINEZ Deniche, Roger. La magia de la canción yucateca. 90 años de historia 1890-1980. México D.F.: . Publicaciones Conaculta, 2014.
13. MEYER, Leonard. La emoción y el significado en la música. Barcelona: Ed. Alianza, 2005.
14. MENDOZA Vicente: El Corrido de la Revolución Mexicana. Universidad Nacional Autónoma de México. Primera Edición 1956. Primera Reedición México. 1990.
15. ____ El romance español y el corrido mexicano México: Fondo de cultura económica. 1939
16. ____ El corrido mexicano. México: Fondo de cultura económica. 1954.

17. MENENDEZ, P. Marcelino. Antología de poetas líricos castellanos. La poesía en la Edad Media. T.1 /Edición preparada por Enrique Sánchez
18. MENENDEZ P. Ramón. Romancero hispánico. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
19. TODOROV Tzvetan. Los géneros del discurso. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012.
20. VICUÑA Cifuentes, Julio. Romances Populares y Vulgares. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile, 1912.

III.3. La ranchera y el corrido mexicano en Chile

Luis Omar Montoya Arias

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt Nivel 1

El 28 de abril del 2011, Perú, Colombia, Chile y México, materializaron la Alianza del Pacífico, misma que tiene por objetivo integrar comercialmente a los cuatro socios latinoamericanos. De los miembros enlistados, Chile parece ser el líder económico de la región. Su condición de jaguar, fue adquirida al finalizar la dictadura pinochetista. Con el gobierno de la concertación, la nación trasandina pasó a formar parte de una comunidad internacional selecta. En esta encrucijada, el Estado chileno comenzó a vender un estereotipo de blancura, exaltó sus raíces alemanas y negó su herencia mapuche. Con estos antecedentes, resulta impensable que las músicas mexicanas tengan alguna importancia histórica para los chilenos. La realidad es muy diferente a lo que podemos imaginar.

Nibaldo Valenzuela Fernández, coleccionista chileno de músicas mexicanas, recuerda que el golpe militar empezó a las 8 a.m. del 11 de septiembre de 1973. Él iba a trabajar y de pronto comenzó a ver militares por todos lados, aviones sobrevolando Santiago. Desde las 6 a.m. las radios informaron que La Moneda estaba rodeada. Al llegar a la fábrica donde laboraba, Valenzuela Fernández encontró la entrada bloqueada por militares y carabineros. Como a las 10 a.m. se avisó por la radio: “nos hemos dado cuenta que hay un golpe militar, el gobierno de Salvador Allende será derrocado por las fuerzas militares” (Valenzuela, 2013). Los aviones por aire y los tanques por tierra. “En la Alameda se había empezado a construir la línea 1 del metro, había un manso hoyo. No era la misma tecnología que ahora, en ese entonces hicieron el hoyo y después pusieron bloques de cemento. Mirabas al otro día y dentro de esa fosa estaba cualquier gallo muerto, familias completas y todas las tiraban adentro de esa cuestión. Hubo poblaciones enteras que desaparecieron en el sur” (*ídem*).

Reprimen a las músicas mexicanas

El 29 de junio de 1973, ocurrió el primer intento de derrocamiento contra el gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende. Al acontecimiento se le conoce como "Tanquetazo" o "Tancazo". La sublevación fue sofocada por el General Carlos Prats. Una semana después de acontecido el Tanquetazo, el dueto chileno de música norteña mexicana, bautizado como Los Texanos de América, y su disquera Sol de América, pusieron a circular el corrido: Gesta Heroica.¹ El Animalito con Los Luceros del Valle (1975) y La Pirilacha con Nilda Moya (1978), también fueron censurados por la dictadura pinochetista.

El corrido no fue el único género prohibido por gobierno de Augusto Pinochet Ugarte. La cumbia El Animalito, también fue vetada. El corrido Gesta heroica fue censurado por cuestiones políticas, mientras que la represión hacia El Animalito y La Pirilacha, obedeció a temas morales. "La composición del Animalito fue la primera en su especie; el gobierno militar la censuró porque en esos tiempos la Iglesia Católica tenía mucho poder. Otra canción prohibida fue El chinito constructor con Los Luceros del Valle" (Valenzuela, 2012).

Chilenos al grito de guerra

Fernando Bustos, acordeonista de Los Hermanos Bustos, primer dueto chileno de música norteña mexicana, fundado en 1965, narró su experiencia:

Nos quedamos con todo listo para ir a México. Don Pinocho no dejó salir a nadie. El golpe afectó a los músicos porque teníamos permiso de trabajar hasta las seis de la tarde. Mi hermano Ismael iba a sacar los permisos municipales y siempre ponían obstáculos. Los Hermanos Bustos fuimos acusados de traición por cantar música mexicana. Los milicos nos dijeron que éramos traidores por cantar música de un país que había roto relaciones con Chile. Les dijimos que eso no tenía nada que ver con la cultura. Nos encargábamos de llevar alegría a la gente. Nos daban los permisos, pero al actuar, siempre había patrullas vigilándonos. En la dictadura sufrimos persecución. La gente entraba al concierto y se iba. Los milicos creían que andábamos metiendo política y nada que ver. Nunca relacionamos el canto

1) El corrido dice textualmente: Un 29 de junio sin que nadie lo creyera / un regimiento blindado formaba una balacera / los tanques que dirigía un jefe insubordinado / disparaban a matar a civiles y soldados / A derrocar el gobierno salieron una mañana / pero las tropas leales les quitaron esas ganas / dos horas de balacera y momentos de tensión / pidiendo los insurgentes a La Moneda su rendición / A la mierda el enemigo, nadie nos puede vencer.

con la política. En esos años no se podía hacer nada. Se dijo que Los Hermanos Bustos fueron amigos de Pinocho. Es mentira. Nunca fuimos comparsas de la dictadura. Íbamos a ir a México por medio del sello Asfona, en 1973. El viaje estaba programado para el 28 de septiembre y el golpe se dio el 11. Ese maldito suceso nos cambió la vida. La dictadura terminó la bohemia, no había trabajos por las noches. Las disqueras dejaron de vender. Si no nos exiliamos en México, fue porque mi hermano Ismael no quiso (Bustos, 2012).

A raíz del golpe militar, el coleccionista de música mexicana, Nibaldo Valenzuela Fernández, estuvo a punto de exiliarse en México. Valenzuela pasaba mucho tiempo con un compañero de trabajo; acordaron irse de Chile y establecerse en México. Fueron a hablar con un sacerdote católico. A principios de la década de 1970, era común que los lácteos se repartieran en triciclos. La Iglesia Católica vio en la distribución matutina de leche, un medio para exiliar a los chilenos. “Te fingías vendedor de leche, conseguías un triciclo, pasabas frente a la Embajada de México, tocabas la puerta y entrabas. Una vez dentro, carabineros no podía hacer nada” (Valenzuela, 2013). Valenzuela se quedó en Chile y su amigo se exilió en México. “El golpe fue en septiembre y el gallo se fue en noviembre. La Embajada de México siempre apoyó al pueblo chileno. Cuando la dictadura, México se comportó como el hermano mayor, por eso los chilenos lo amamos tanto”. (Ídem).

El 16 de noviembre de 2012, entrevisté a Oscar Inzunza Soto (Rancagua, Chile). Los Luceros del Valle, uno de los duetos chilenos de música norteña mexicana, más influyentes, están integrados por Rafael Alcaino Leyva y Oscar Inzunza. La primera grabación del dueto tuvo lugar en 1974. En 1975, El Animalito, su máximo referente, fue prohibido por la esposa de Pinochet, bajo el argumento de “atentar contra la moral y buenas costumbres” (Inzunza, 2012). Los Luceros del Valle fueron galardonados por Sol de América, gracias al éxito del Animalito.

El disco

La dictadura afectó a las músicas mexicanas en Chile. Modificó sus circuitos de movilidad. Llevó al cierre de disqueras trasnacionales establecidas en Santiago. Con el golpe militar dejaron de llegar discos de músicas mexicanas a Chile. “Los que podías conseguir, ingresaron antes de la dictadura” (Valenzuela, 2012). Nibaldo Valenzuela Fernández, coleccionista de músicas mexicanas, recuerda que, en 1975, adquirió un LP de Los Tremendos Gavilanes. Éste fue traído de California, en un lote ingresado a Chile, en 1972. “Las disqueras vendieron lo que les quedaba y se

fueron de Chile. En 1980, los discos de músicas mexicanas estaban agotados" (Valenzuela, 2013).

Para 1973, año en que comenzó la dictadura pinochetista, el gusto por las músicas estaba en todo Chile. Existía un mercado consumidor que fue aprovechado por empresarios chilenos, en la consolidación de su industria discográfica. Si bien, sellos como Asfona y Sol de América, nacieron en 1963 y 1972, respectivamente, fue en la dictadura que alcanzaron sus niveles más altos de productividad. Asfona tenía a Los Hermanos Bustos, dueto pionero de la música norteña mexicana hecha por chilenos; Sol de América presumía la exclusividad de Los Luceros del Valle, originarios de Rancagua (a dos horas de Santiago). Los Hermanos Bustos se nutrieron de Los Broncos de Reynosa y Los Alegres de Terán. Los Luceros del Valle son los padres de la cumbia ranchera.

Sol de América se ubicó sobre la Gran Avenida. Gracias a esta empresa, la música mexicana que entró antes del golpe, fue regrabada en casete. Nibaldo Valenzuela recuerda haber comprado casetes de Antonio Aguilar y Mercedes Castro, editados por Sol de América, en la década de 1970. Hubo radios como Sargento Candelaria que pusieron a la venta su acervo de músicas mexicanas.

En el consumo de músicas mexicanas, chilenos como Nibaldo Valenzuela, aprovecharon circuitos migratorios que el entorno laboral les brindó:

Es que tenía amigos del trabajo que me regalaban música. Trabajaba en una empresa farmacéutica, entonces venían muchos químicos de fuera; iban y volvían y ahí yo les encargaba música mexicana. Incluso le encargué a un guatemalteco que me trajo música de Las Palomas y del Dueto América. Era un químico fanático de la música norteña de México, tenía cualquier música. También tenía un amigo que fue a la Argentina y me trajo discos de música mexicana, en Buenos Aires me compró discos de Antonio Aguilar. Mi hermana también me mandó discos desde México porque se casó con un español. Mi hermana vive actualmente en Suiza. Ella venía cada dos años a Chile. Me acuerdo que en 1964, aparecían personas en revistas que deseaban entrar en contacto con personas de otros países, entonces le escribí y me salió una niña hija del presidente municipal de Valle Hermoso, Tamauilipas. Conversamos por cartas. Ella me mandó un disco de Las Hermanas Padilla y otro de Las Jilguerillas que traía dos canciones por cada lado: Ojitos encantadores, boquita coloradita, Ojitos aceitunados, Llorar y Llorar. Los dejé en Curicó. Mi hermano que no tenía música, sacaba los discos a sus fiestas y no los regresaba. Los discos que mandó la mexicana de Tamauilipas, se perdieron en Curicó por culpa de mi hermano (*Ídem*).

Nibaldo Valenzuela Fernández se apoyó en su hermana exiliada en Europa. A través de ella, disfrutó de Alma Norteña, Las Palomas, Las Jilguerillas y Mercedes Castro. En sus viajes por México y España, la hermana de Valenzuela compró discos que luego envió a Chile. “Con la dictadura llegaron pocos discos mexicanos, todos de contrabando. Nunca pude hacerme de ninguno porque eran carísimos, te costaban 12 veces más que antes del golpe militar” (Ídem).

La dictadura no sólo trajo el florecimiento de la industria discográfica chilena, especializada en las músicas mexicanas, también motivó el surgimiento de duetos norteños como Los Luceros y Los Reales del Valle. La gente quería escuchar músicas mexicanas. “Si alguien tenía acordeón y guitarra, comenzaba a cantar, y la gente, ávida de momentos felices, lo tiraba para arriba”. (Valenzuela, 2012).

Desde lo económico, festivales que se organizan en Chile (enero y febrero), explican el auge y masificación de los duetos rancheros chilenos, a partir de la década de 1970. Los eventos tienen que ver con el campo, por eso algunos se llaman Festival del Choclo y la Sandía. “En enero y febrero está el furor de las cosechas. Es verano, hay dinero para contratar a los duetos norteños”. (Valenzuela, 2013)

Contra la dictadura

El locutor Hugo Olivares Carbajal, especialista en músicas mexicanas, nació el 4 de junio de 1962, en Ovalle, norte de Chile. Migró a Santiago en 1967, junto a sus padres. Actualmente, produce y conduce dos programas de músicas mexicanas: Despertar Ranchero y Los Capos de México. El primero es transmitido de lunes a viernes, por las mañanas, en Calipso FM, perteneciente al grupo Radio Colo Colo. Despertar Ranchero inició en el 2000, como una idea original del acordeonista norteño, Juan Contreras, fundador de Los Rancheros de Río Grande. “Juan me enseñó el valor de la música mexicana. Me dijo que pusiera música 100% mexicana, yo no tenía nada entonces, así que él traía todo, por eso lo quiero”. (Olivares, 2013).

El nombre de Los Capos de México se debe a que “en Chile un capo es el mejor, el bueno, el número uno. La gente sabe que va a escuchar lo mejor de la música mexicana” (Ídem). Olivares Carvajal aprovechó la música del grupo norteño homónimo para “armar las cortinas”. Los Capos de México fue transmitido por primera vez, el 1 de mayo del 2004, en Radio Estación Cuatro de Santiago de Chile. El espacio radiofónico sigue ampliando sus áreas de influencia.

Las grandes radios de Chile no han tocado músicas mexicanas porque “las ven como herencia de Pinochet”. (Ídem). Cuando el golpe militar

del 11 de septiembre de 1973, el locutor chileno, Hugo Olivares Carvajal, tenía 11 años de edad.

Durante el golpe militar hubo artistas que no quisieron venir a Chile. Con Pinochet surgió Radio Colo Colo, se hizo harta música ranchera, lo que pasa es que la música mexicana de esos años habla de amor, de regiones geográficas, no de problemas sociales, por eso Pinochet la dejó. Eso no significa que Pinochet adoctrinara al pueblo chileno con la música mexicana. La ranchera estaba en Chile mucho antes que Pinocho tomara el poder, así que es mentira que la dictadura promoviera la ignorancia del pueblo chileno con la difusión de la ranchera. Durante el gobierno militar la música mexicana se veía como algo inocente, inofensivo, pero eso no significa que directamente el gobierno militar haya promovido a la música mexicana. Eso sí, recuerdo que durante la dictadura de Pinocho un locutor de Santiago puso al aire temas de Amparo Ochoa y Oscar Chávez. El valiente locutor fue asesinado por la dictadura. Durante la dictadura, la radio que más destacó en la difusión de la música mexicana fue Radio Colo Colo. Ésta nació el 12 de octubre de 1974. Era música popular todo el día, ha sido la madre de todas las radios actuales. Claro que antes de Radio Colo Colo hubo otras frecuencias que difundieron la música mexicana como Radio Serrano de Melipilla, una de las más importantes difusoras de música mexicana durante la década de 1960. Hoy Radio Colo Colo está en manos de Omar Garate, quien me dio la oportunidad de trabajar en Calipso FM. En Radio Colo Colo se promocionó harta música norteña de México, recuerdo al dueto Carlos y José con Amores fingidos. En 1975, Radio Colo Colo tenía programas de música mexicana, uno por la mañana y otro por la noche. A pesar de todo, durante la época de Pinocho, hubo música ranchera; salieron Los Luceros del Valle, Los Amigos de Loica, Los Llaneros de la Frontera, Los Reales del Valle y Eliseo Guevara; Los Hermanos Bustos, Guadalupe del Carme, Fernando Trujillo y Roberto Aguilar. (*Ídem*).

A favor de la dictadura

Hasta este punto, los entrevistados se han manifestado contra la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte, sin embargo, no todos los actores que dan forma y vida a las músicas mexicanas en Chile, son de izquierda. Sergio Zúñiga Cortés, fundador y director del Mariachi Calicanto de Santiago, heredero del dueto de música norteña Sergio y Polita, se declaró partidario de Augusto Pinochet Ugarte. Zúñiga Cortés, así como su padre, Sergio Zúñiga Soto, y su esposa, Ingrid Guzmán, fueron militares. Zúñiga Soto se desempeñó como asistente del dictador. Zúñiga padre fue una de las manos derechas de Augusto Pinochet Ugarte.

De acuerdo con Ingrid Guzmán, esposa y manager de Sergio Zúñiga Cortés, la vida de sus suegros estuvo en peligro (1980), cuando un capitán descubrió que tenían un dueto de música mexicana. Para los militares, estaba prohibido realizar actividades artísticas. “El militar está hecho para obedecer”. (Guzmán, 2013).

Sergio Zúñiga Soto e Hipólita Cortés iniciaron su carrera artística en Radio Yungay, en 1974, con el nombre de Sergio y Polita. En 1979, grabaron su primer casete con el apoyo de la disquera Surko, en plena dictadura militar. La recopilación se llamó: Corridos y rancheras. Durante seis años, Sergio y Polita cultivaron, clandestinamente, la música norteña mexicana, hasta que fueron descubiertos y confrontados. Les perdonaron la vida por la cercanía de Zúñiga Soto con Pinochet. “Se les dijo que lo dejaran ahí, que Pinochet no se enteraría y que no mencionaran el tema. Iban a morir por cantar música mexicana”. (Ídem).

El gusto de los chilenos por las músicas mexicanas no tiene que ver con ser de izquierda o derecha. Tampoco está asociado con el gobierno de Salvador Allende, ni con el de Augusto Pinochet Ugarte. “El fenómeno se remonta a principios del siglo XX” (Zúñiga, 2013). La dictadura militar incentivó a las músicas mexicanas y también las prohibió. Augusto Pinochet Ugarte alentó a las músicas que llegaron de México, en tanto sirvieran para reforzar el estereotipo del huaso ligado al campo, los caballos y la cueca. No es casualidad, que uno de los grupos consentidos de la dictadura fueran Los Huasos Quincheros. La imagen del charro mexicano ayudó en el reforzamiento del estereotipo del huaso, indudablemente.

Géneros musicales y películas mexicanas sin contenido político, sirvieron de distractores (el abordaje de la revolución mexicana fue censurado) (Ídem). Las músicas mexicanas ayudaron a reforzar el poder de la dictadura con la gente del campo, sitio donde está enraizado el amor por México. “En el rancho chileno, cantan El caballo blanco y La yegua colorada, e ignoraran Si vas para Chile”. (Ídem).

Música derechista

Los chilenos que no vivieron la dictadura, adjetivan como derechistas y conservadoras, a las músicas mexicanas. El que la dictadura pinochetista haya promovido géneros como la canción ranchera, no significa que todas las músicas mexicanas sean apolíticas. Se prohibieron corrientes e intérpretes que pusieran en riesgo la estabilidad social de Chile. Las músicas mexicanas se clasificaron:

Chabela Vargas, Oscar Chávez y Amparo Ochoa, estuvieron prohibidos. Música mexicana que llegó a Chile por Valparaíso, fue requisada. Artis-

tas como Los Huasos Quincheros se beneficiaron. En el Festival de Música Mexicana Guadalupe del Carmen, celebrado en febrero de cada año, en Chanco, sur de Chile, estuvieron Los Huasos Quincheros. ¿Qué hacen Los Huasos Quincheros en un festival de música mexicana? La gente que gusta de la música mexicana, se reconoce, en un 70%, de derecha (pinochetista). La gente que gusta de la música mexicana, es decir los del sur, vivió una realidad diferente a la que experimentaron los de Santiago. Por ejemplo, tú tenías animales y los vendías a Santiago, en el gobierno de Allende se trató que todo lo que se produjese en la zona, se comiera en la misma región. Esto generó que Osorno, pueblo ganadero del sur de Chile, no pudieran sacar sus animales para llevarlos a Santiago. En Santiago no había animales para comer. Rancagua es un pueblo agricultor. Había lugares que tenían puro maíz y otros solamente carne. Como campesino, fue malo. Para el agricultor y ganadero fue pésimo. Por eso la gente del sur ve negativamente al gobierno de Salvador Allende y con buenos ojos al de Augusto Pinochet Ugarte. La gente del sur de Chile, es la que se divertía con las películas mexicanas. Las películas se arraigaron por la similitud del caballo, la misma forma de ser. La gente del campo pidió que se derrocara el gobierno de Salvador Allende. El país se dividió. Por eso cuando Pinochet estereotipó la cueca, impulsó a Los Huasos Quincheros. La gente del sur apoyó a Pinochet, porque en menos de una semana pudo vender sus animales y productos del campo, a otras regiones. Aunque los campesinos chilenos son de derecha, el asunto de la música mexicana es circunstancial. La música mexicana no se hizo para que Pinochet la usara; él capitalizó la situación. La gente del sur es derechista (*Ídem*).

El Rey

Bernardo Subercaseaux menciona en su libro sobre la historia del libro en Chile que, desde 1880, con los excedentes salitreros, el Estado chileno promovió la zarzuela y la cueca en espacios públicos de Santiago. (Subercaseaux, 2010, 98). La cueca también fue difundida mediante la literatura. En 1885, por ejemplo, se escribió *El huaso* en Santiago de Mateo Martínez Quevedo, relato costumbrista que puso en el centro al huaso y a la cueca, su música. "Es una obra musicalizada que narra las peripecias de un huaso que visita a sus familiares en Santiago. La obra concluye con una zamacueca que se baila en el escenario" (Ibid, 102). Pinochet retomó elementos de la cultura popular chilena como el huaso y la cueca, en la conformación de su proyecto cultural. Buscaba identificar su gobierno con las mayorías (campesinos).

Aunque la cueca fue decretada "música nacional de Chile", Pinochet exigía mariachis. Éstos debían estar en los aeropuertos, para des-

pedirlo y recibirlo. “El himno de Augusto Pinochet Ugarte fue El Rey, de José Alfredo Jiménez Sandoval. Hoy está prohibido cantar este corrido, es una ofensa para simpatizantes de Salvador Allende” (Zúñiga, 2013). “En fiestas de Pinochet sonaba México lindo y querido, Paloma querida y Cielito lindo. México es el país más presente en Chile”. (Ídem).

Para el locutor de Radio Colo Colo, Hugo Olivares Carvajal, “México le heredó a Chile, una música, incluso, un idioma, si pensamos en Cantinflas y El Chavo del 8. No miento si digo que millones de chilenos nos sentimos orgullosos de México, porque también es nuestra patria” (Olivares, 2013) México “es una mezcla de sentimientos. Nos evoca momentos felices, como cuando estaban mis padres” (Ídem).

Conclusiones

La presencia de las músicas mexicanas en Chile, se enmarca en un intercambio comercial y cultural que data, por lo menos, del siglo XIX. La existencia de mexicanos en Chile ha sido un fenómeno constante y sostenido, desde finales del siglo XIX. Porfirio Díaz, por ejemplo, envió un grupo de músicos a la nación trasandina. La injerencia del Estado mexicano en Chile, ha sido contundente. Desde el siglo XIX, México han remitido contingentes de músicos y artistas (David Alfaro Siqueiros, entre ellos). México ha contribuido en las reconstrucciones de Chile, consecuencia de los terremotos que la nación andina ha padecido.

A pesar de que las relaciones políticas y comerciales entre México y Chile se quebraron a raíz de la dictadura, las músicas mexicanas siguieron llegando a la nación trasandina, gracias a la intervención de chilenos exiliados en México, de chilenas radicadas en España, del contrabando y la tenacidad que mexicanas como Imelda Zapata, mostraron. Durante la dictadura militar, hubo mexicanos que, viviendo en Chile, promovieron y difundieron la cultura mexicana, en general.

La dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte, distanció al pueblo chileno, desgarró su sociedad, mutiló sus lazos comunitarios, volvió antagónicos a los huasos y a los intelectuales. Las músicas mexicanas cargan el estigma de ser derechistas, conservadoras y comparsas de la dictadura militar. Las músicas mexicanas son tratadas con desconfianza por los sectores letrados de Chile; ven en ellas a huasos, es decir, a pinochetistas iletrados (lúmpenes irracionales).

A la par de este fenómeno, los intérpretes más valorados, en términos artísticos, por las élites intelectuales chilenas (Violeta Para, Víctor Jara, Quilapayún y Mauricio Redolés Bustos), han interpretado y grabado músicas mexicanas. Las músicas mexicanas en Chile, son anteriores a los gobiernos de Allende y Pinochet. Están más allá de derechas

e izquierdas; tampoco son privativas de los huasos (pobres iletrados). Conocí gente humilde que ama a las músicas mexicanas, pero también tuve encuentros con personas de mundo que respetan y entienden la importancia de México para la nación chilena.

Las élites chilenas, que son quienes escriben la historia de la nación trasandina, se han empeñado en olvidar un pasado, estrechamente ligado a México. Niegan la actualidad de prácticas musicales como la norteña y el mariachi, arguyen que “las músicas mexicanas son del sur”, donde habitan huasos (gente sin educación ni cultura). Los chilenos son Europa en América, por eso, los santiaguinos se distancian de lo campesino. A decir verdad, en Santiago radican coleccionistas y locutores; se encuentran importantes difusoras de músicas mexicanas (como Radio Colo Colo) y cineastas como Christian Maldonado. En su documental, *Norteños del Sur*, Maldonado da cuenta de la presencia de las músicas mexicanas en la capital chilena. La realidad que viven las músicas mexicanas en Chile, es diferente a lo reproducido por los medios oficiales.

En los círculos universitarios se volvió leyenda el origen sureño de las músicas mexicanas. Al repetirlo, una y otra vez, se distancian de la dictadura pinochetista, la cual asocian con las músicas mexicanas. Para cientos de chilenos universitarios, las músicas mexicanas fueron aliadas del gobierno militar, en el adoctrinamiento de masas, junto a la televisión, la que se convirtió “en una industria de producción y reproducción de mensajes homogeneizadores para el consumo masivo” (Subercaseaux, 2010, 201). Griselda Núñez, por ejemplo, es una poetisa que ingresó a la escena literaria, luego de aparecer en *sábado Gigante*, programa conducido por Mario Kreutzberger (Don Francisco), judío-alemán, difusor de lo mexicano (Ídem).

Luego del trabajo de campo realizado en Chile, me percaté que el amor por las músicas mexicanas rebasa los estratos sociales. Antes de llegar a Chile, iba con la idea de un país lleno de gente con rasgos europeos, ajena a las músicas mexicanas. Pensaba que la conexión que explicaría una posible afición de los chilenos por la música norteña estaba en el sur de Chile, por concentrar esta región, una importante migración de alemanes y polacos. Imaginé que al ser la música norteña resultado del mestizaje entre el acordeón de origen europeo y el bajo sexto de fabricación mexicana, las migraciones centro-europeas a Chile, podrían ayudar a dilucidar las respuestas que permitieran explicar el porqué de la existencia de grupos de música norteña como *Sentimiento Norteño* de Marco Mañán y *Corazón Norteño* de Ricardo Rojas. Estaba lejos de imaginar la realidad compleja, profunda y enraizada, que representan las músicas mexicanas en Chile.

Una vez en Santiago, fue muy sencillo comenzar a ubicar mis fuentes. A los tres días de establecido en la capital de Chile, ya había entrevistados a Mario Obando, fabricante de bajo sextos, nacido en Valdivia (sur de Chile), pero radicado en Santiago. Me encontré un sábado por la mañana con el laudero, quien me llevó por algunas picadas o cantinas de Santiago (El Hoyo y La Piojera), sitios donde las músicas mexicanas están presentes. Son lugares pensados para el turismo. En La Piojera, lugar que visité 10 ocasiones, están Los Soles del Norte, dueto de música norteña formado por talentos chilenos. El dueto tiene más de 40 años divulgando la música norteña mexicana, en La Piojera de Santiago.

En los inicios de la década de 1990, Chile pasó a formar parte de una comunidad internacional selecta. El Fondo Monetario Internacional le asignó la tarea de asumirse como uno de los países latinoamericanos en vías de desarrollo (Larraín, 20001, 258). Las etiquetas semánticas que adjetivaron a Chile como jaguar, puma y líder, forman parte de una estrategia de exaltación que busca fabricar un nacionalismo económico, a partir de la idea: "somos triunfadores" (Ibid, 164).

Con el triunfo del NO y la elección del primer gobierno de la concertación en 1989, se inició una nueva época para Chile. Es natural y entendible que luego de las vejaciones sufridas por la dictadura, los chilenos quisieran alejarse de todo lo que oliera a Pinochet. Lamentablemente, las músicas mexicanas forman parte de ese patrimonio inmaterial heredado por la dictadura pinochetista. El proceso de alianza entre la dictadura de Pinochet y las músicas mexicanas, tendría que estudiarse con mayor profundidad en trabajos futuros. La dictadura de Augusto Pinochet Ugarte es una herida abierta, y también una oportunidad para que la nación chilena aclare dudas y responda preguntas sobre su pasado inmediato.

Fuentes consultadas

1. Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
2. Guzmán, Ingrid [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
3. Inzunza, Oscar [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
4. Larraín, Jorge (2001), *Identidad chilena*, LOM, Santiago.
5. Méndez, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya

- Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
6. Olivares, Hugo [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
 7. Silva, Bárbara (2008), *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, Santiago.
 8. Subercaseaux, Bernardo (2010), *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, Santiago.
 9. Urrutia Onell, Luis (2012), *Colo Colo 1973*, Ediciones B, Santiago.
 10. Valenzuela, Nibaldo [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.
 11. Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

Apartado IV

Orígenes y construcciones identitarias

IV.1. Crítica histórica al *Corrido de los Pérez*¹

Juan Frajoza

Centro de Estudios Históricos de la Caxcana

Desde que fue grabado por las Hermanas Segovia y más tarde por el Duetto América, el *Corrido de los Pérez* pasó de ser una composición lírico-musical de corte narrativo-histórico de ámbito netamente regional a convertirse en un referente indiscutible de la música mexicana. Se ha documentado ampliamente su presencia en la música norteña² y entre las bandas de viento del Bajío guanajuatense.³ Asimismo ha trastumbado fronteras y es interpretado generalmente entre los migrantes residentes en Estados Unidos de Norteamérica.⁴

Su popularización nacional a través de la goma de laca y el acetato, y últimamente por medios digitales, ha generado, sin embargo, un fenómeno adverso: varias poblaciones del país, por lo común del apellido de los difuntos y de acontecimientos coetáneos, han tratado de apropiarse para sí la historia que subyace, sin siquiera conocerla. Montoya

-
- 1) Mi agradecimiento a Ricardo Rodríguez por haber puesto a mi disposición parte de sus estudios genealógicos sobre las familias alteñas, mismos que coadyuvaron a desvelar las relaciones existentes entre los personajes explícitos e implícitos de la obra popular aquí analizada. Igual reconocimiento merece José de Jesús Ortega Martín, quien suministró documentos, referencias y apoyo moral para concluir la presente disertación. Asimismo a René Saldaña, que consiguió de forma expedita documentos fundamentales. Sergio Gutiérrez, hacedor del mapa, nos ayudó a entender las cercanías y desplazamientos de nuestros personajes.
 - 2) Luis Omar Montoya Arias y Gabriel Medrano de Luna. *La música norteña mexicana*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2016, p. 105.
 - 3) Luis Omar Montoya Arias. *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo... Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990)*. Guanajuato, México, Ediciones La Rana, 2011, p. 109.
 - 4) Martha I. Chew Sánchez. *Los corridos en la memoria del migrante*. México, Editorial Eón, 2008, p. 187.

Arias ha encontrado que en el Bajío los pobladores creen que las carreras tan desgraciadas ocurrieron “en los límites geográficos entre Pénjamo, Guanajuato y Numarán, Michoacán. Hay otras versiones que afirman que los sucesos que narra el corrido tuvieron lugar en La Ciénega, en Aguascalientes”. De igual manera, este autor recoge el testimonio de un familiar directo de Mónico de Luna, quien asevera “que la carrera se hizo cerca de La Ciénega, perteneciente a San Miguel el Alto, Jalisco, y no en Michoacán”.⁵ Inclusive los incautos pobladores de Nochistlan de Mejía (Zacatecas), después de haber sido grabado, exhibido y comercializado el largometraje *Tierra de sangre* o *El Corrido de los Pérez*, de vez en vez apuestan grandes cantidades a quien demuestre que los hechos no pasaron en su jurisdicción. No falta el entendido que, llevándoles certificaciones de las actas de defunción, los pase a perjudicar.⁶

Ficha técnica de *Tierra de sangre*⁷

Tierra de sangre o *El Corrido de los Pérez*

México, 1992, 35 mm

Sinopsis: Una historia verídica que sucedió en el año de 1911. Basada en la matanza que sucedió en dos familias y de la cual naciera un corrido famoso: *El Corrido de los Pérez*. Una carrera de caballos en el pueblo de Nochistlán, Zacatecas, dos familias, los Pérez van contra los Orozco. Al perder la carrera, la familia Orozco abre fuego contra la familia Pérez, 4 muertos todos cara arriba, al morir forman una cruz. Al paso del tiempo siguen las rivalidades, los Orozco contra los Pérez. Sin impedir esto que sigan haciendo apuestas en las carreras de caballos. La historia está a punto de repetirse una vez más, una carrera pactada la hacen en el mismo día y mes del año de 1911 y en esta carrera se apuestan de todo.

Dirección: Hernando Name

Producción: Carlos Moreno Castillejo y José Luis Orduña

Guión: Carlos Valdemar

Fotografía: Henner Hoffman

5) Montoya Arias, op. cit., p. 108.

6) El esperpento audiovisual en que actuó Mario Aldama ha calado tan hondo en la apreciación regional, que inclusive honorables estudiosos de los Altos de Jalisco han mezclado partes del guión de Carlos Valdemar a la historial oral recogida directamente de testigos y descendientes de los protagonistas (*Vid.* Mariano González-Leal. *Retoños de España en la Nueva Galicia*, Tomo VI, Volumen 2. Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 2011, p. 615).

7) La ficha, corregida por estar gramáticamente incorrecta, ha sido extraída de la página oficial del Instituto Mexicano de Cinematografía: <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/pelicula1218>.

Edición: Carlos Savage

Música: Ricardo Carrión

Reperto: Mario Almada, Fernando Almada, David Reynoso, Bernabé Meléndez el *Gatillero*, Carmen del Valle

Ante la latente desinformación y la desregionalización de la historia del *Corrido de los Pérez*, J. Jesús Gutiérrez Pulido, cronista de Mexxicacán, con el advenimiento del nuevo siglo comenzó a investigar para repatrimonializarla. Pizcando aquí y allá testimonios orales, en 2001 publicó un breve artículo en que a través del testigo presencial don Juan Muñoz, se refieren pormenores del acontecimiento que dio pie a la composición del corrido. Esta paciente búsqueda lo llevó a presentar, una década más tarde, un documental durante la conmemoración del centenario de la muerte de los hermanos Isidro y Mariano Pérez, así como la de su primo hermano Jesús Muñoz Pérez.

Por nuestra parte, para repatrimonializar asertiva y definitivamente la trágica historia de los Pérez, en las siguientes páginas ahondaremos con toda justificación documental en los ignorados detalles que atañen al afamado corrido. La búsqueda ha sido paciente, pues durante seis años se han recogido en distintos archivos históricos los elementos necesarios para aportar datos sobre las familias implicadas en el hecho de sangre, así como para desmitificar.

Los Pérez: una familia de medieros

El 30 de mayo de 1870, en la parroquia de San Juan de los Lagos, contrajo matrimonio eclesiástico Longinos Pérez,⁸ hijo legítimo de Francisco Pérez y Cruz Muñoz, originario y vecino de El Papalote, soltero, de 20 años de edad; con Jesús Herrera, de la jurisdicción parroquial de San Miguel el Alto en El Sauz de los Ramírez, célibe, de 18 años de edad, hija legítima de Ignacio Herrera y Ma. Nabor Márquez. Fungieron como padrinos Alejandro Herrera y Pilar Pérez; como testigos Marcelino Reynoso y Manuel González.⁹

La pareja procreó los siguientes hijos, nacidos en El Papalote y bautizados en San Juan de los Lagos: Ascensión, ca. 1871;¹⁰ Lucio, el 27 de

8) Longinos Pérez fue bautizado, el 17 de marzo de 1850, en la parroquia de San Juan de los Lagos. Había nacido dos días antes en El Papalote (Archivo de la Basílica Catedral de San Juan de los Lagos (en adelante, ABCSJL), *Libro de bautismos 1848-1850*, fs. 270r-v).

9) ABCSJL, *Libro de matrimonios 1867-1874*, f. 112v.

10) Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Luz de Cañadas de Obregón (en adelante, APNSLCO), *Libro número 3 de bautismos de la vicaría de Cañadas, que principia*

junio de 1875;¹¹ Mariano, el 29 de julio de 1877;¹² y José Isidro, el 18 de mayo de 1879.¹³ Gabino fue alumbrado asimismo en El Papalote, pero fue bautizado en la capilla de San Julián, de la jurisdicción de San Antonio de los Adobes, el 26 de febrero de 1881.¹⁴ Finalmente, los gemelos Rito y Emilio nacieron en El Tecomate, recibiendo las aguas bautismales en la parroquia de San Miguel el Alto, el 26 de mayo de 1887.¹⁵



Imagen 01: Mapa explicativo

Pero, ¿cómo es que la familia, que habitaba normalmente en las confluencias de los municipios de San Juan de los Lagos, San Miguel el Alto y San Antonio de los Adobes, pasó a residir a la comprensión de la comisaría política y judicial de la congregación de Cañadas, en aquel entonces perteneciente al municipio de Jalostotitlán? Para ello, tenemos que hablar de otro personaje central de la historia, pariente lejano de los Pérez.

a 2 de mayo de 1893 y termina el 25 de noviembre de 1900, f. 183r.

11) ABCSJL, *Libro de bautismos 1875-1876*, f. 70r.

12) ABCSJL, *Libro de bautismos 1877-1878*, f. 50v.

13) ABCSJL, *Libro de bautismos 1878-1879*, f. 172r.

14) ABCSJL, *Libro de bautismos 1880-1881*, fs. 101r-v.

15) Archivo de la Parroquia de San Miguel el Alto (en adelante, APSMA), *Libro número 20 de actas de bautismos. Comienza a 17 de junio de 1884 y termina a 28 de septiembre de 1887*, p. 717.

El 23 de mayo de 1870, en la parroquia de San Juan de los Lagos, contrajo matrimonio Cesáreo Márquez, originario y vecino de El Ocote, soltero, de 23 años de edad, hijo legítimo de Timoteo Márquez y Trinidad Muñoz; con Paula Muñoz, originaria y vecina de El Carrizo, célibe, de 22 años de edad, hija legítima de Filomeno Muñoz y Sebastiana Márquez. en la partida se especifica que la joven había residido anteriormente, durante cuatro meses, en Belén (Aguascalientes).¹⁶

Criaron los siguientes hijos, nacidos en El Ocote y bautizados en San Juan de los Lagos: José Isaac, el 5 de junio de 1872;¹⁷ Juana, el 10 de mayo de 1874;¹⁸ J. Concepción, el 16 de julio de 1876;¹⁹ José Antonio, el 5 de septiembre de 1878;²⁰ y Antonia, el 14 de mayo de 1882.²¹ Su hijo José Feliciano, alumbrado en La Campanita, fue bautizado en la congregación de Cañadas, ayuda de parroquia de Jalostotitlán, el 11 de junio de 1884.²²

Don Cesáreo por lo menos desde 1880 tenía una residencia semi-fija en La Campanita y sus alrededores: el 24 de julio de dicho año, fue nombrado depositario de los bienes que le fueron embargados a Bernardo Ramírez, sitios en San Juan de los Cedros, por deuda de 23 pesos 5 reales y 1 cuartilla que tenía con el comerciante Ángel Jiménez, por ropa que le había fiado.²³ Además, sabemos que tenía nexos familiares con los Gómez y los Padilla del área.²⁴ Es decir, la posterior residencia fija de la familia Márquez Muñoz no fue fortuita; poseía en propiedad terrenos de labranza. Instalado definitivamente en la jurisdicción de Cañadas, don Cesáreo comenzó a tener cierta representatividad social. De hecho, en 1887 fue nombrado comisario de policía del cuartel de El Húmedo.²⁵ En 1892 nuevamente cumplió con este cargo concejil.²⁶

16) ABCSJL, *Libro de matrimonios 1867-1874*, fs. 109v-110r.

17) ABCSJL, *Libro bautismos 1871-1873*, f. 136r.

18) ABCSJL, *Libro de bautismos 1873-1874*, f. 91r.

19) ABCSJL, *Libro de bautismos 1876-1877*, f. 55v.

20) ABCSJL, *Libro de bautismos 1878-1879*, f. 65v.

21) ABCSJL, *Libro de bautismos 1881-1882*, f. 151r.

22) APNSLCO, *Bautismos de Cañadas. Comienza en ocho de julio de mil ochocientos setenta y siete y termina el veintinueve de octubre de mil ochocientos ochenta y cinco*, f. 171v.

23) Archivo del Juzgado Menor de Cañadas de Obregón (en adelante, AJMCO), *Libro de juicios verbales a cargo del comisario judicial C. Balbino Gómez. Año de 1880*, f. 20v.

24) AJMCO, *Libro de declaraciones verbales. Año de 1883*, fs. 2r-3v; AJMCO, *Libro de juicios verbales. Año de 1883*, fs. 8r-9r.

25) AJMCO, *Borrador de comunicaciones de la autoridad política y fechas en que se remiten. Año de 1887*, f. 9v.

26) AJMCO, *Borrador de comunicaciones de la autoridad política. Año de 1892*, f. 4r.

Para entender los vínculos existentes entre los Pérez y don Cesáreo Márquez es fundamental la información levantada por el presbítero Juan de Dios L. Rivera, cura interino de San Miguel el Alto, a pedimento de Lucio, quien pretendía contraer estado matrimonial. Así, en octubre de 1898, aquél declaró ser "originario del Papelote, feligresía de S. Julián [sic], donde vivió diez años, vivió en el Guaje tres años, en el Rincón de Chávez tres y hace tres años vive en el rancho de La Campanita, feligresía de Jalos".²⁷ De lo anterior se desprende que don Longinos y su familia no poseían tierras en propiedad. Así, tuvieron que estar movilizándose por distintas fincas rústicas buscando el sustento como medieros, hasta que encontraron asiento en La Campanita y sus alrededores bajo el abrigo protector de don Cesáreo, su pariente rico, en 1895. El dicho de Lucio se comprueba porque en el *Estado que manifiesta el número de habitantes que hay en la vicaría de Cañadas y su comprensión, con expresión del sexo y edad*, levantado durante el mes de agosto de 1894, no aparece ninguno de los miembros de la familia.²⁸

La mediería era un contrato usualmente verbal, bajo el cual el propietario de un terreno y un labrador se dividían en partes iguales el producto y las utilidades de una empresa agrícola. El concedente proporcionaba, además de la tierra de labor, la semilla, los aperos de labranza y los bueyes; el mediero cooperaba con su trabajo y, usualmente, el de su familia. Si el labrador tenía casa propia y el terreno medierado se encontraba cercano a ésta, no había préstamo de habitación; si la labor se encontraba lejos de la residencia del mediero, el concedente incluía en el contrato el préstamo de morada. Sin embargo, pese a la aparente bondad de la mediería, había constantes querellas entre los contratantes. Los juicios civiles iniciados por los concedentes en contra de sus medieros, se circunscribían sobre todo a las razones siguientes: a) el apropiamiento ilegal de la tierra o de la casa habitación; b) la muerte de los semovientes por descuido o maltrato; y c) el fraude: el labrador tomaba para sí la semilla, no sembrándola; o se apropiaba de más de lo que le correspondía de la cosecha. En cambio, los tramitados por los medieros, se ajustan a las siguientes causas: a) se había pagado la semilla u otra cosa necesaria para llevar a buen efecto la cosecha y el propietario trataba de apoderarse de la mitad de los productos sin haber cumplido fielmente el contrato; b) se trataban de cobrar réditos descarados por el préstamo de dinero o cobrar renta por la casa habitación, no ha-

27) APSMA, *Libro número 9 de matrimonios 1895-1902*, p. 142r.

28) Vid. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante, AHAG), Sección Gobierno, Serie Parroquias, Jalostotitlán, Caja 6, *Relativo a la vicaría de Cañadas, de Jalos, pidiéndose se erija en curato. Año de 1895*.

biéndose estipulado de tal manera en el contrato; y c) el propietario se cobraba de mano propia deudas de algún miembro de la familia, afectando a los demás.

Habiendo contraído matrimonio, Lucio se quedó residiendo un corto período en La Estanzuela, trabajando como mediero de don Prisciliano Jiménez;²⁹ pero finalmente regresó a la comprensión de Cañadas, donde fue registrada su hija Juana, el 3 de abril de 1900, nacida en El Serman.³⁰ Por si quedaran dudas sobre la relación existente entre los Márquez y los Pérez, poseemos otro dato vinculante. Ascensión Pérez, quien dijo ser labrador y vecino de La Campanita, contrajo enlace civil en Cañadas, el 18 de febrero de 1897, con Isabel Gutiérrez, célibe, de 16 años de edad, vecina de El Serman, hija legítima de Librado Gutiérrez y Aurelia Lozano. Los testigos del enlace fueron Lucio Pérez (su hermano), Antonio Martínez e Isaac Márquez, hijo de don Cesáreo, todos vecinos de La Campanita.³¹ Pedro, hijo de Ascensión nacido en Las Trojes, fue bautizado en la ayuda de parroquia de Cañadas, el 2 de julio de 1899. Sus padrinos fueron don Longinos Pérez y doña Jesús Herrera.³²

La presencia de Mariano Pérez en el área de Cañadas también la podemos documentar, pues el 2 de junio de 1897 consiguió del comisario político una licencia para realizar una diversión, siendo el coste de la misma 1 peso.³³ Por otra parte, al tener un altercado con José Macías en el mesón de don Domingo Gómez, el 4 de abril de 1901, se menciona que era vecino de La Campanita.³⁴

Los Oropeza: una familia pequeña propietaria

El matrimonio formado por don Encarnación (Ascensión, Asunción o Concepción) Oropeza y doña Juana Nepomucena Jáuregui, engrandó la siguiente prole, nacida en El Gavilán y bautizada en la ayuda de parroquia de la congregación de Cañadas: Sotero, el 24 de abril de 1881;³⁵

29) Archivo Histórico de San Miguel el Alto (en adelante, AHSMA), caja 158, expediente 36, f. 110r.

30) Archivo del Juzgado del Registro Civil de Cañadas de Obregón (en adelante, AJRCCO), *Libro de actas de nacimientos de 1900*, f. 16v.

31) AJRCCO, *Libro de actas de matrimonios de 1897*, fs. 11r-v.

32) APNSLCO, *Libro número 3 de bautismos de la vicaría de Cañadas, que principia a 2 de mayo de 1893 y termina el 25 de noviembre de 1900*, f. 183r.

33) AJMCO, *Libro de multas de la autoridad política. Año de 1897*, f. 1v.

34) AJMCO, *Minutas. Año de 1901*, fs. 2v-3r; AJMCO, *Averiguación criminal contra José Macías y Apolonio Gómez. Año de 1903*, fs. 13r-v.

35) APNSLCO, *Libro 1°. Bautismos de Cañadas. Comienza en ocho de julio de mil ocho-*

José Doroteo, el 11 de febrero de 1883;³⁶ José Faustino, el 19 de febrero de 1885;³⁷ Juan, ca. 1887;³⁸ María Paula, el 30 de enero de 1889;³⁹ Gorgonio, ca. 1891;⁴⁰ Genoveva, el 6 de enero de 1893;⁴¹ José Guadalupe, ca. 1895;⁴² Camilo, el 24 de julio de 1897;⁴³ María Trinidad, ca. 1898; Magdalena, ca. 1898; Víctor, el 18 de junio de 1899;⁴⁴ Maximino, en junio de 1901;⁴⁵ y Francisco, ca. 1909.⁴⁶

Esta extensa familia poseía en propiedad tierras en el rancho de su origen y residencia.⁴⁷ Esto es determinante para considerar que, psicológicamente, sus miembros se pensaban superiores a los simples jornaleros o medieros que habitaban en los alrededores. Al contar con terrenos de labranza propios, no tenían que compartir con otros las ganancias derivadas de la cosecha y, en consecuencia, su capitalización era más expedita. Otro dato que debemos tener muy en cuenta es la situación geográfica de El Gavilán. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la criminalidad y el bandolerismo fueron la nota diaria en los núcleos poblacionales localizados en la barranca del río Verde. Ciertamente sus pobladores eran en extremo violentos. De hecho, poseemos datos concretos que constaban que cuando las autoridades solicitaban la captura de alguno de los Oropeza, invariablemente se comisionaba a una partida de la gendarmería porque sabían responder con las armas.⁴⁸ Por ejemplo,

cientos setenta y siete y termina el veintinueve de octubre de mil ochocientos ochenta y cinco, f. 92r.

36) *Ibíd.*, f. 135v.

37) *Ibíd.*, f. 190r.

38) *El Informador*. Guadalajara, 20 de noviembre de 1921.

39) APNSLCO, *Libro número 2 de bautismos de la vicaría de Cañadas, que principia a primero de noviembre de 1885 y termina el 28 abril de 1893*, f. 81r.

40) *El Informador*. Guadalajara, 20 de noviembre de 1921.

41) APNSLCO, *Libro número 2 de bautismos de la vicaría de Cañadas, que principia a primero de noviembre de 1885 y termina el 28 abril de 1893*, f. 187v.

42) *El Informador*. Guadalajara, 20 de noviembre de 1921.

43) APNSLCO, *Libro número 3 de bautismos de la vicaría de Cañadas, que principia a 2 de mayo de 1893 y termina el 25 de noviembre de 1900*, f. 128v.

44) *Ibíd.*, f. 181v.

45) AJRCCO, *Libro de actas de nacimientos de 1901*, f. 28v.

46) AJMCO, *Criminal contra Alfonso Iñiguez por el delito de lesiones cometidas en agravio de Feliciano Jiménez. Año de 1941*, f. 2v.

47) AJMCO, *Cuenta pública. Año de 1904*, f. 31v.

48) AJMCO, *Criminal contra Luis Vallejo. Año de 1908*, fs. 1r-16r.

el 5 de abril de 1901, el comisario político de Cañadas remitió al judicial de la misma congregación el siguiente oficio:

En cumplimiento del auto [de] 1° del actual, que se sirvió transcribir a esta Comisaría, pasó el Sargento con el destacamento de gendarmes al cuartel del Gabián en persecución de Chon Oropeza, al que no encontrándose, regresó hoy a esta el referido destacamento. =Lo que participo a U. para su conocimiento y en respuesta a su nota oficial del día 3 del actual, manifestándole estar con vigilancia para ver de qué manera se consigue la captura de Oropeza.⁴⁹

El conflicto

En vísperas del movimiento maderista, la carestía y el robo de maíz, cuyo cultivo había descendido estrepitosamente en todo el estado, se generalizó en la comarca.⁵⁰ Tan intensa se presentó la escasez que el gobernador Miguel Ahumada temió que hubiera motines por el rumbo de Cuquío, por lo cual sugirió que la semilla se introdujera de Estados Unidos para satisfacer la demanda.⁵¹ Sin embargo, sus sospechas no se cumplieron, ya sea por la expulsión poblacional o porque se idearon varias apresuradas soluciones para paliar el hambre. Por una parte, los jornaleros abrieron terrenos accidentados o montuosos al cultivo.⁵² Por otra, los rancheros de Cuquío e Ixtlahuacán del Río aceleraron la tala de áreas boscosas para producir carbón, que puesto a domicilio en Guadalajara era comprado en 3.5 pesos.⁵³

La carestía puso al borde de la desesperación a los diferentes estratos sociales, uno a uno. Por supuesto, los primeros en amarrarse las tripas fueron las familias e individuos de pequeña o casi nula percepción económica, entre ellos las viudas, los ancianos solteros, los lisiados. Les siguieron los jornaleros, los medieros. Poco después los pequeños propietarios, cuyas cosechas se habían malogrado o habían sido raquílicas temporada tras temporada; en este mismo punto fueron afectados los artesanos. Luego los comerciantes en pequeño, que venían endeudándose lentamente para salvar el negocio. En el caso de los hacendados,

49) AJMCO, *Minutas. Año de 1901*, f. 3r.

50) Mario Aldana Rendón. *Del reyismo al nuevo orden constitucional, 1910-1917*. Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1987, pp. 57 y 61.

51) Shulamit Goldsmit. "Jalisco", en *Contento y descontento en Jalisco, Michoacán y Morelos*. México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 23.

52) Aldana Rendón, op. cit., pp. 55 y 57.

53) Luis Sandoval Godoy. *Rumbos*. Guadalajara, Editorial Ágata, 2000, pp. 79-82.

aunque durante el conflicto armado perderían mucho de su poder económico, en esta precisa etapa habían podido mantenerse en su posición aunque con serios problemas, puesto que la mayoría también controlaba el poder político regional.

La estrepitosa elevación del precio del maíz, sin embargo, no sólo se debió a la disminución de las cosechas, sino a la especulación de aquéllos que lo producían para su venta. Los hacendados y rancheros productores, de antemano sabiendo que las cosechas de maíz, trigo y frijol habían disminuido en toda la entidad, se reservaron los granos para obtener mejores rendimientos económicos cuando se redujeran las reservas habidas en trojes y diezmos.

El fenómeno migratorio desencadenado por la baja producción agrícola, la especulación en el precio del maíz, los bajos jornales y la falta de empleo, es verificada por diversos documentos, los censos poblacionales de 1900 y 1910 entre los más importantes. La municipalidad de Teocaltiche, cabecera del undécimo cantón de Jalisco, pasó de tener 21,389 habitantes en 1900 a sólo 16,664 en 1910, es decir, perdió casi una cuarta parte de su población. su decadencia y despoblamiento inició desde que fue instalado el ferrocarril central, pues la forma tradicional de transportar mercancías hacia el norte del país mediante trenes de carros de mulas se vio afectada indiscutiblemente y los empresarios no pudieron competir con el nuevo medio de transporte, por ser más barato y rápido. De esta suerte, descoyuntado el sistema de transporte tradicional e inmersa en la decadencia la industria local, las sucesivas pérdidas de cosechas a finales del siglo XIX y principios del XX provocaron la ruina municipal, haciendo emigrar a gran parte de la población a la costa jalisciense y al territorio de Nayarit, donde había maíz en abundancia.⁵⁴ Paso de Sotos sólo incrementó su población masculina en 20 individuos y femenina en 375 entre uno y otro censo; lo que significa que la mayor parte de los desplazados eran los varones. El crecimiento poblacional de Cuquíó, cabecera de departamento, fue menor que la de Mexitacán e Ixtlahuacán del Río, municipios de menor categoría política y densidad demográfica.⁵⁵

Aunque el fenómeno migratorio a Estados Unidos de Norteamérica ya era evidente desde principios del siglo XX, la carestía de maíz que sensiblemente redujo la adquisición de otros productos y los exiguos

54) Manuel J. Aguirre. *Ensayo histórico de Teocaltiche*. México, Editorial B. Costa Amic, 1971, pp. 12, 230 y 273-274.

55) *Tercer censo de población de los Estados Unidos Mexicanos, verificado el 27 de octubre de 1910*, Tomo I. México, Oficina Impresora de la Secretaría de Hacienda, 1918, pp. 178-179, 188-189 y 430-431.

salarios o rendimientos económicos derivados de las cosechas fueron motivos suficientes para que un gran número de jornaleros, medieros y pequeños propietarios salieran en búsqueda de mejores oportunidades en el vecino país del norte, aunque el gobierno mexicano advertía que las compañías enganchadoras estaban incumpliendo los contratos laborales y que los trabajadores en tierra extranjera “se hundan en la más degradante miseria y son tratados con la mayor ignominia; pudiendo laborar en los mismos campos de su país, disfrutando de buenos salarios en desempeño de moderadas tareas y debidamente considerados”.⁵⁶ José María Lozano, diputado oriundo de San Miguel el Alto, en septiembre de 1912 ante la XXVI legislatura de la cámara de diputados federal, aseveró que “en esa región a la que me vengo refiriendo [el 7º distrito electoral, compuesto por las municipalidades de Teocaltiche, Jalostotitlán, San Miguel el Alto, Mexxicacán y Paso de Sotos] –y lo pueden verificar todos mis coterráneos– carece de agricultura de riego; sólo tiene de temporal. De manera que los campesinos de aquellos lares hacen lo que se llama la <<peregrinación golondrina>>. Se van en diciembre, que es cuando concluyen las labores del campo en aquella región a los Estados Unidos, en busca de trabajo, y regresan en la época en que se reanudan las labores, en los meses de mayo y junio”.⁵⁷

Dentro de este contexto de desestabilización de la producción agrícola estatal e incremento del precio del maíz en la región, algunos miembros de las familias Oropeza y Pérez migraron temporalmente a Estados Unidos. Las fechas y lugares específicos a los que hayan llegado, nos son netamente desconocidos. Mas sí poseemos evidencia de que los segundos incrementaron su nivel socioeconómico al trabajar en aquel país. Isidro, por ejemplo, adquirió un predio rústico ubicado en Malanoche que, a mediados de 1913, fue enajenado por su viuda en 600 pesos.⁵⁸ Es decir, pasaron de simples medieros a ser pequeños propietarios del área de Cañadas.

A principios de 1911, habiendo decidido regresar al terruño, uno de los Pérez pidió a Sotero Oropeza trajera y entregara a sus familiares establecidos en Malanoche un baúl que contenía una carabina calibre 38-40, algunas prendas de vestir y, según el testimonio de José Márquez

56) *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas*. Zacatecas, 10 de marzo de 1906.

57) Diego Arenas Guzmán. *Historia de la Cámara de Diputados de la XXVI Legislatura federal*, Vol. I. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1961, pp. 198-199.

58) AJMCO, *Verbal de más de cien pesos, promovido por J. Cruz Martín, como apoderado de doña Librada Martín, en contra de don Gregorio Enríquez*. Año de 1913, fs. 1r-3v.

(bisnieto de Cesáreo), una cantidad indeterminada de dinero.⁵⁹ Sin embargo, Sotero aprovechándose de la inseguridad que privaba en la región por estar en un punto álgido la revolución maderista, lo defraudó arguyendo que había sido robado por una partida en la última etapa de su largo transitar, es decir, entre Tepatlán de Morelos y El Gavilán.⁶⁰

Habiendo sido notificados del robo ficticio, los familiares escribieron una carta al remitente de los objetos, quedando éste en entera conformidad de que había sido asaltado Sotero en el camino. Pero ocurrió que al breve tiempo regresó también de Estados Unidos y al verse con Oropeza descubrió que traía la carabina. Al momento se hicieron de palabras, pero el altercado no pasó de ahí. En cambio, para recuperar sus bienes de una manera legal, Pérez interpuso demanda civil en el juzgado menor de Yahualica, cuyo alcalde determinó por sentencia le fueran devueltos íntegramente. Ante la vergüenza pública y los mordaces rumores, aquella amistad habida entre familias desde hacía pocos años se trocó en áspero distanciamiento.⁶¹



Imagen 02⁶²

59) J. Jesús Gutiérrez Pulido. *Centenario de un corrido* (documental). Guadalajara, Producciones Quetzal, 2011, testimonio de José Márquez.

60) *Ibíd.*, testimonio de Genaro Ruvalcaba García.

61) J. Jesús Gutiérrez Pulido. "El *Corrido de los Pérez*. Una tragedia que se recuerda en Cañadas", en *Callejones*, número 4. Mexxicacán, 2001, p. 13. Gutiérrez Pulido, doc., cit., testimonio de José Márquez.

62) Cortesía de J. Jesús Gutiérrez Pulido.

Por el mismo tiempo en que se tramitaba la demanda civil, los Márquez y los Pérez formalizaron una carrera parejera para calar sus cabalgaduras, fijando para efectuarla el día jueves 20 de abril de 1911 en el carril de los Troncones del rancho de Cerro Viejo. Este tipo de parejas se pactaban con antelación para que los animales que habrían de correr la carrera principal, y en la cual por supuesto se colocaban las mayores apuestas, fueran cuidados y ejercitados debidamente. En este punto, los testimonios no coinciden debidamente. Don Juan Muñoz aseveraba que quienes acordaron la diversión ecuestre fueron don Longinos y don Cesáreo, durante la función de la Virgen de la Luz, en Cañadas, es decir, a principios de febrero.⁶³ Por otra parte, José Márquez menciona que fue su tío don Antonio y uno de los hijos de don Longinos.⁶⁴ Hayan sido unos u otros, lo cierto es que la noticia corrió por toda la comarca como reguero de pólvora.

Varios familiares de los Pérez que residían en las confluencias de San Miguel el Alto y San Juan de los Lagos se trasladaron a caballo hasta la jurisdicción de Cañadas para gustar de las carreras, entre ellos José de Jesús Muñoz Pérez, hijo legítimo de Pedro Muñoz y Petra Pérez, hermana de don Longinos.⁶⁵ De igual manera, otras muchas personas recorrieron grandes distancias para encontrarse en el lugar ya sea vendiendo distintos productos, apostando a las patas de los caballos o simplemente para ser partícipes de la reunión. Por ejemplo, don Juan Ramírez se trasladó desde Los Trigos (Yahualica) con el sólo objeto de vender cañas.⁶⁶

Entre esa multitud se encontraba un vecino de La Ciénega (San Miguel el Alto).⁶⁷ Aunque sus familiares han tratado de salvarlo del vilipendio popular afirmando que “los versos [del corrido] que aluden a don

63) Gutiérrez Pulido, art. cit., p. 13.

64) Gutiérrez Pulido, doc., cit., testimonio de José Márquez.

65) Fue bautizado, el 22 de enero de 1888, en la parroquia de San Juan de los Lagos, asentándose en la partida que había nacido en Caballerías siete días antes. Sus abuelos paternos fueron Trinidad Muñoz y Paula Márquez; maternos, Francisco Pérez y Cruz Muñoz (ABCSJL, *Libro de bautismos 1887-1888*, f. 171v).

66) José Luis Ramírez, Apozol de Gutiérrez (Yahualica de González Gallo), 29 de enero de 2017.

67) La presencia de este individuo en la jurisdicción de Jalostotitlán, está documentada con anterioridad. Por ejemplo, el 2 de septiembre de 1909, el juez de Primera Instancia de dicha cabecera política remitió el siguiente oficio al alcalde constitucional de San Miguel el Alto: “Atentamente suplico a Ud. se sirva mandar citar para que el día trece del corriente a las diez de la mañana, comparezcan todos ante este juzgado para practicar diligencias en materia penal, a los señores Teodoro, Miguel, Exiquio, Pablo y Pedro Jiménez, Isaac Orozco, Mónico de Luna y Evaristo Martín, vecinos todos del rancho de La Ciénega de ese Municipio” (AHSMA, caja 48, expediente 57, f. 194r).

Mónico [de Luna] fueron cambiados a propósito por la mamá de David y Carolina [González], integrantes del Dueto América⁶⁸ y que “de esta manera se vengó del desprecio sexual que le infligió”,⁶⁹ lo cierto es que este individuo tuvo una participación activa y decisiva en los hechos de sangre ocurridos ese día.⁷⁰ Don Juan Muñoz, que a la postre tan sólo era un niño, lo tenía presente en su memoria: “A don Mónico de Luna lo recuerdo muy bien, llevaba su sombrero ancho y pinto, de esos que fabrican en Yahualica, traía el barbiquejo puesto, y muy hablador como siempre; a los primeros fogonazos fue el que corrió primero”.⁷¹ Sabedor del desaguisado existente entre las familias, y sin preveer ni siquiera lo que su irresponsabilidad desencadenaría, “actuó llevando y trayendo habladitas, calando el ánimo de ambos apellidos”.⁷²

68) Montoya Arias, op. cit., p. 108.

69) *Ibíd.*, p. 109.

70) El 15 de octubre de 1855, en la parroquia de San Miguel el Alto, contrajeron matrimonio eclesiástico luego de haberse obtenido de la Sagrada Mitra de Guadalajara dispensa de un parentesco de consanguinidad en cuarto grado igual Zeferino de Luna y Refugio Jiménez. El primero declaró ser soltero, de 25 años de edad, originario y vecino de La Ciénega, hijo legítimo de Francisco de Luna y María San José González. La segunda era doncella, de 18 años de edad, originaria y vecina del propio rancho, hija legítima de Francisco Jiménez y Rafaela Sánchez. El connubio procreó los siguientes hijos, nacidos en La Ciénega y bautizados en la parroquia de San Miguel el Alto: Braulia, el 15 de junio de 1856; Nicanor, el 14 de enero de 1858; Julián, el 21 de junio de 1863; Secundina, el 4 de julio de 1869; Valente, el 24 de mayo de 1872; Aurelio, el 15 de noviembre de 1784; y Mónico, ca. 1877, quien casó eclesiásticamente, el 11 de agosto de 1899, en la parroquia de San Miguel el Alto con María Refugio González, hija legítima de Amado González y Albina Jiménez, luego de haberse obtenido dispensa de la Sagrada Mitra por impedimento de consanguinidad en cuarto grado igual en línea transversal (AP SMA, Libro 3º [de matrimonios]. *Comienza el 1º de mayo de 1852, termina el 3 de mayo de 1865*, f. 71r; AP SMA, *Actas de bautismo de la parroquia de San Miguel el Alto, Jal. Libro N° 7. Comienza el 10 de febrero de 1855, termina el 2 de octubre de 1857*, f. 98r; AP SMA, *Libro 9º de bautismos que da principio el día nueve de noviembre del año de mil ochocientos cincuenta y siete, a cargo del Sor. Cura propio de esta parroquia de San Miguel el Alto, Don Miguel María Mijares*, f. 11v; AP SMA, *Actas de bautismos de la parroquia de San Miguel el Alto, Jal. Comienza el 3 de abril de 1862, termina el 31 de agosto de 1863. Faltando del 1º de septiembre de 1863 al 13 de abril de 1864*, fs. 121v-122r; AP SMA, *Libro 13 de bautismos, comienza el 21 de julio de 1868, a cargo del señor cura propio de la parroquia de San Miguel el Alto, presbítero D. Miguel María Mijares*, f. 86v; AP SMA, *Libro 14 de bautismos, que comienza el día 25 de abril de 1870 a cargo del señor cura propio de esta parroquia, presbítero D. Miguel María Mijares*, f. 149r; AP SMA, *Libro 14 [sic] de bautismos, que comienza el día veinte y unode noviembre del año de 1872, a cargo del señor cura interino D. Silvestre Beltrán*, p. 381; AP SMA, *Matrimonios 1895-1902*, fs. 170v-171r).

71) Gutiérrez Pulido, art. cit., p. 14.

72) *Ibíd.*, p. 13.

Imagen 03⁷³

Para las dos de la tarde ya se habían corrido tres o cuatro parejas secundarias. En este punto es fundamental el testimonio completo de Genaro Ruvalcaba García, vecino del rancho de Los Yugos, pero originario de La Peña Colorada, punto contiguo a El Gavilán. Su declaración toma aún más relieve porque inclusive no omite la participación de su propio padre en los hechos:

Mi papá nació el 16 de noviembre de 1894. Se llamaba José Gertrudis Ruvalcaba Jáuregui. Mi papá me platicaba que él fue a las carreras, porque era familiar de estos señores de El Gavilán. Eran hijos, los señores Oropeza, hijos de una prima hermana. Mas la señora, mi tía Chela que le nombramos nosotros, era madrina de bautismo de mi padre y padrino el señor don Juan, don Juan Oropeza.

Regresó más o menos en ese tiempo, porque decía que había durado un poco cercas a dos años en Estados Unidos. Él ya había venido, ya había ido a Estados Unidos. Es un hombre hecho y derecho, y no creo que me haya platicado, me haya dicho una cosa por otra. Era un hombre serio y un hombre que no exageraba las cosas.

No, señor. Están, si gustan de sacar las actas de defunción [de los Pérez], están en Cañadas de Obregón, para que se quiten dudas. Mas ha habido apuestas [en Estados Unidos] de unos muchachos de aquí, de este rancho, con muchachos de allá del lado de Nochistlán, apuestas de con dólares:

73) AHSMA, *Libro de salvoconductos de la guerra cristera, 1928-1929*, f. 140v.

ellos a que es de allá, fueron allá las carreras; y el muchacho de aquí -se llama Arnulfo- que fue aquí. Y le habló a su papá, sacaron las actas de defunción, y pos con eso.

Mire, mi papá me decía que el causante de ese problema fue uno de sus sobrinos, Sotero Oropeza. Uno de los Oropeza. Estaba junto con los Pérez en Estados Unidos. Hay personas de Cañadas que dicen que estuvieron trabajando haciendo el Golden Gate[, en San Francisco (California)]; pero no, mi papá nunca me dijo de eso. Lo que sí: que estuvieron juntos y se llegó el tiempo de que Sotero se venía a su tierra, aquí a El Gavilán; y uno de ellos confió en Sotero y mandó un baúl. Yo ahorita le voy a demostrar cómo eran los baúles de antes. Ahí tengo el de mi papá. Éste mandó un baúl, y en el baúl venía una carabina calibre 38-40 y otras cosas más. Alguien dice que una 45, pero de eso no me decía mi papá. Nada más de la carabina 38-40 y ropa, y no sé si también algún dinero. De luego [a] Sotero se le vino el pensamiento de quedarse con las cosas, no entregarlas, y se dio por robado, como era en plena Revolución. Fue el 11. Usted sabe que la Revolución comenzó en el 10. Entonces él se dio por robado que de Tapa, que de Tepatitlán a El Gavilán le había salido no sé qué gobierno y que lo había robado.

De los Pérez los familiares le escribieron. En ese tiempo eran puras cartas. Le escribieron al señor Pérez y le dicen lo que había sucedido, y pues ellos estaban completamente convencidos de que así había sido. Pero se viene ese señor que mandó las cosas y el primer vez que se encuentra con Sotero, Sotero traía su carabina. Entonces le dice: "Oye, Sotero, ¿cómo están las cosas de que a ti te robaron y ahí traes mi carabina, y la carabina venía adentro del baúl? ¡No la friegues!, ¿cómo?". Y se hicieron de palabras. Se disgustaron, pero no llegó a más.

Entonces para eso se hizo la carrera. Porque las carreras a veces se hacen con... reemplazadas, ¿verdad? Con un plazo. "Para tal tiempo te juego, y de este modo y de este otro". Y se hace la carrera. Pues éstos ya sabían de la carrera mentada, que iba a ser el día 20 de abril, y se fueron. Pero dicen que ya iban con todo acuerdo de que si provocaban, matarlos. Bueno, resulta de que decía mi papá que por aquello de las dos de la tarde estaban todos los Oropeza, mi papá, mi tío Isabel Ruvalcaba, mi tío Praxedis. Que mi tío Isabel estaba casado con una hermana de los Oropeza[, es decir, con María Paula], y a la vez familiar también por lo Jáuregui, familiar de los Oropeza.

Entonces, estando ahí en bolita, llegan dos de los Pérez. Pero para eso ese señor Mónico de Luna, que dice [el corrido] que la mecha prendió, anduvo dando lata. "Cuídense -a los señores Oropeza-, cuídense de los Pérez porque andan diciendo esto y esto otro los Pérez". Y luego iba y decía a los

Pérez: "Orita estuve con los Oropeza y dijeron esto y esto otro". Entonces estuvo calentando la cabeza a los dos partidos. Bueno, pues ya cuando llegaron los dos señores Pérez a la bolita donde estaban los Oropeza, le dice uno de ellos -el pique lo traían con Sotero, que había sido el causante-, le dice uno de ellos -más no sé, nunca me dijo mi papá el nombre de ellos, de quién él-, le dice: "Sotero, aquí traigo esta yegua colorada para jugarla a tu caballo". Entonces dijo: "No, yo no traigo caballos para jugar". "Déjalo, caballos bayos -según eso el caballo que llevaba Sotero era un caballo bayo-, caballos bayos hasta en la tarde corren".

Entonces como toda esta gente pos fueron mucho muy adelantados, sin escuela pero muy adelantados en su pensamiento, entonces mi tío Faustino, que estaba casado con una hermana de mi padre, dijo: "¡Ah!, esto no me gustó, esto no me gusta nada". Dijo: "Piensan de repente en la tarde echarnos un... pegarnos en la carrera". Dijo: "Orita, en esta carrera que se está poniendo, que quiere salir, vámonosle acomodando. A mí déjenme al chaparrito". Ese chaparrito, que dicen que es el más entrón, era el Mariano. Así me decía mi papá. "Yo me le acomodo a ése; y al tiro que oigan, ustedes acomódense a todos los demás. Al tiro que oigan disparan ustedes también". Y de ese modo se comenzó la bronca ésa, de ese modo fueron las muertes.⁷⁴

Se sobreentiende que la carrera principal no fue realizada. Así, ni más ni menos, la agresión se perpetró con alevosía y ventaja convencidos los Oropeza de que era factible que los Pérez atentaran contra sus vidas, lo cual fue detonado por la suspicacia, la envidia y el chismógrafo encendido por Mónico de Luna.⁷⁵ Comenzada la balacera, aquello se tornó desconcierto general: "hasta los burros corrieron".⁷⁶ Este estadio de confusión lo denota la comunicación número 130 que Guillermo Plasencia, titular del juzgado de Primera Instancia de Jalostotitlán, dirigió al alcalde único constitucional de Cañadas, Aauto González. "El oficio de Ud. número 27 de 21 de los corrientes, me deja impuesto de que ese día inició Ud. un proceso contra quien resulte responsable de la muerte de Jesús Muñoz y Mariano Pé-

74) Gutiérrez Pulido, doc. cit., testimonio de Genaro Ruvalcaba García.

75) *Mea culpa*: antes de la realización del estudio genealógico habíamos escrito que también participó en la balacera Víctor Oropeza, lo cual es ciertamente improbable porque sólo contaba con 11 años de edad (Juan Frajoza. "J. Jesús López Lomelí (1888-1977). Radiografía del repertorio de una música de los Altos de Jalisco", en *El mariachi: regiones e identidades* de Luis Ku (coordinador). Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2015, p. 144).

76) José Luis Ramírez, Apozol de Gutiérrez (Yahualica de González Gallo), 29 de enero de 2017.

rez, así como de las heridas de Isidro de este último apellido”.⁷⁷ A saber, cuando se consignó el hecho criminal ante la autoridad judicial local, el denunciante no sabía en realidad quién o quiénes habían participado en la escabechina.



Imagevn 04⁷⁸

Como se asienta en la anterior comunicación, Jesús Muñoz y Mariano Pérez fallecieron el propio 20 de abril en el carril de los Troncones, algunas horas después de sucedida la trifulca, encargándose de hacer la presentación de los cadáveres ante la autoridad política de Cañadas don Cesáreo Márquez:

En Cañadas a las 10 diez de la mañana del día 21 veintiuno de abril de 1911 mil novecientos once, ante la autoridad política que subscribe compareció el C. Cesáreo Márquez, viudo, mayor de edad y vecino del rancho de Malanoche de este municipio y dijo: que ayer como a las 7 siete de la noche y en el punto nombrado Cerro Viejo falleció de heridas por arma de fuego Mariano Pérez, de 27 veintisiete años de edad, soltero, labrador y vecino del rancho de Malanoche de esta comprensión, hijo legítimo de Lon-

77) AJMCO, *Oficio de 25 de abril de 1911. Guillermo Plascencia, juez de primera instancia de Jalostotitlán, al alcalde único constitucional de Cañadas.*

78) Cortesía de J. Jesús Gutiérrez Pulido.

gino Pérez y de Ma. Jesús Herrera. Su cadáver se inhumará en el cementerio de este lugar en fosa de 1ª segunda clase. =Fueron testigos Florencio Reyes y Teodosio Alcalá, casados, mayores de edad, labradores y vecinos del rancho Las Lagunitas de esta misma comprensión. =Se leyó la presente acta y conformes que fueron firmó el que supo. =Firmado. Agapito Gómez. Cesáreo Márquez.⁷⁹

Cerro Viejo se localizaba a una larga distancia de la vicaría, por lo que el presbítero Romualdo Espinosa no pudo trasladarse para que los agonizantes proclamaran sus pecados y recibieran la extremaunción. En cambio, Isidro Pérez, que falleció en Cañadas al día siguiente, sí pudo confesarse:⁸⁰

En Cañadas a las 3 de la tarde del día 22 veintidós de abril de 1911 mil novecientos once, ante la autoridad política que subscribe, compareció el C. Máximo Villalobos, casado, mayor de edad, labrador y de esta vecindad y dijo: que ayer como a las 6 seis de la tarde en este lugar y sin asistencia médica falleció de una herida de arma de fuego Isidro Pérez, de 32 treinta y dos años de edad, casado con Librada Martínez, a quien deja libre, e hijo legítimo de Longinos Pérez y de María Jesús Herrera. Su cadáver se inhumará en fosa de 2ª segunda clase. Fueron testigos Paulín Iñiguez y Juan Jiménez, casados, mayores de edad, labradores y de esta vecindad. Se leyó la presente y conformes que fueron no supieron firmar. =Firmado. =Agapito Gómez.⁸¹

Para concluir, sin que podámoslo verificar por ahora, José Márquez menciona que "por poco y matan a Gabino[...], que cayó al azotar su caballo en tierra y quedó atorado por el animal herido; hasta él llegó un Oropeza decidido a matarlo, sólo que lo encontró, aunque caído, con su arma desenfundada y listo para defenderse resguardado en su bestia herida".⁸²

Las fuerzas cristeras que tomaron Cañadas el 19 de marzo de 1927, asaltaron la subreceptoría de Rentas y metieron fuego al archivo municipal, perdiéndose no sólo gran parte de la documentación político-administrativa allí resguardada sino muchos de los expedientes civiles y

79) AJRCCO, *Libro de actas de defunciones de 1911*, fs. 11r-v.

80) APNSLCO, *Libro número 7 de entierros de la parroquia*, fs. 159v-160r.

81) AJRCCO, *Libro de actas de defunciones de 1911*, f. 12r.

82) Gutiérrez Pulido, art. cit., p. 15.

judiciales pertenecientes al juzgado menor.⁸³ Todavía, de hecho, son visibles en varios legajos las quemaduras producidas en aquella histórica fecha. A través de los minutarios conservados y algunos oficios sueltos, podemos concluir que por lo menos deberían existir en el Archivo del Juzgado Menor de Cañadas de Obregón los siguientes procesos judiciales en que son señalados hechos de sangre en que estuvieron implicados los hermanos Oropeza, iniciados en la fecha aludida: contra quien resulte responsable por los homicidios de Jesús Muñoz e Isidro y Mariano Pérez, el 21 de abril de 1911;⁸⁴ contra Camilo Oropeza por el homicidio de Tranquilino de Anda, el 22 de marzo de 1919;⁸⁵ contra Doroteo Oropeza, responsable de la muerte de J. Reyes Hernández, el 21 de junio de 1919;⁸⁶ contra Doroteo, Sotero y Camilo Oropeza por la muerte de Timoteo Muñoz, el 18 de septiembre de 1919;⁸⁷ contra Doroteo Oropeza, responsable del homicidio de Reyes Guzmán, el 10 de diciembre de 1919;⁸⁸ y una averiguación promovida mediante consigna, con motivo de la muerte de Camilo Oropeza al írsele a capturar por el comisario de policía del 14º cuartel, el 7 de noviembre de 1921.⁸⁹

La sistemática inexistencia de los procesos judiciales en contra de los hermanos Oropeza, corrobora que no se perdieron durante el incendio de 1927, sino que fueron extraídos subrepticamente para limpiar su historial criminal. En este sentido, quien se encargó de realizar la razia fue J. Guadalupe Oropeza, quien ostentó el cargo de juez menor de Vi-

83) Archivo Histórico Municipal de Cañadas de Obregón (en adelante, AHMCO), Secretaría 1960, *Oficio de 27 de julio de 1960*. Baudelio Jiménez Gómez, presidente municipal de Villa Obregón, al profesor Samuel Aguilar Ramos.

84) AJMCO, *Oficio de 25 de abril de 1911*. Guillermo Plascencia, juez de primera instancia de Jalostotitlán, al alcalde único constitucional de Cañadas.

85) AJMCO, *Libro de minutas. Años de 1918-1923*, f. RSv.

86) *Ibíd.*, f. 2r.

87) *Ibíd.*, f. 8r.

88) *Ibíd.*, f. 10r.

89) AJMCO, *Libro de asuntos civiles, criminales, mercantiles y federales, con expresión de entradas y salidas y numeración de orden, dando principio en enero de 1920, que se ventilan en el juzgado menor de este lugar. Se incluye también el libro de sentencias, que comienza en la página veintiséis*, f. 7v.

lla Obregón en 1934,⁹⁰ 1936,⁹¹ 1939⁹² y 1941.⁹³

La recuperación del expediente practicado en 1911 con motivo del asesinato de los Pérez daría detalles más concretos sobre los antecedentes, los acontecimientos y nuevas oportunidades de análisis. Debieron girarse exhortos de captura o solicitud de declaración de testigos; éstos habrían de contener información fundamental. Sin embargo, hasta el momento la búsqueda de estos documentos ha sido infructífera.

El compositor del corrido

Del análisis de la vida y obra de varios poetas⁹⁴ o compositores de versos de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX de los Altos de Jalisco, se desprende que, en el caso de los corridos o mañanas, no se interesaban por aquello que les era desconocido, lejano. En este sentido, invariablemente o fueron testigos del acontecimiento o tuvieron fuentes orales de primera mano de aquello que divulgaban. En el caso de los individuos que además de poetas eran músicos, la obra se realizaba expeditamente porque lo que dejaba mayores rendimientos económicos era la narración de un hecho vigente. Dependía del gusto de la audiencia que la composición tuviera una popularidad efímera o fuera adquirida por otros músicos e incluida en el repertorio secular común. En consecuencia, el auténtico compositor del *Corrido de los Pérez* debe cumplir al menos con uno de aquellos extremos anteriormente indicados.

En el ámbito regional, la obra ha sido adjudicada a Pioquinto Moya (1894-1973),⁹⁵ músico originario de Acatic, quien tuvo una gran relevancia

90) AJMCO, *Información testimonial solicitada por el señor Lorenzo Reynoso. Año de 1934*, fs. 1r-4r.

91) AJMCO, *Diligencias precautorias promovidas por el señor Cornelio Pérez, solicitando secuestro provisional en bienes de la propiedad de Martín Torres. Año de 1936*, fs. 1r-2v.

92) AHMCO, Presidencia 1926-1941, *Oficio de 5 de julio de 1939. El juez menor de Villa Obregón, J. Guadalupe Oropeza, al presidente municipal*.

93) AJMCO, *Criminal contra Alfonso Iñiguez por el delito de lesiones cometidas en agravio de Feliciano Jiménez. Año de 1941*, fs. 1r-4r.

94) Hasta mediados del siglo XX, poeta era el término común para designar al individuo que hacía versos en los Altos de Jalisco. En la actualidad, se utiliza invariablemente compositor. (Archivo Municipal e Histórico de Tepatitlán de Morelos (en adelante, AMHTM), C25-Exp41-F3, f. 19r; Leopoldo Pérez Esquivias, Apozol de Gutiérrez (Yahualica de González Gallo), 29 de enero de 2017).

95) José Javier López López. "Evolución de la música de los Altos de Jalisco", en *Memorias del coloquio El mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación* de Arturo Camacho Becerra (coordinador). Guadalajara, Secretaría de Cultura del

durante los aciagos años de la Cristiada (1927-1929) porque se dedicó con ahínco a componer corridos en que se narran las hazañas del ejército y los gobiernistas en el área de Tepatitlán de Morelos. En sus aventuras, Moya era acompañado por sus hijos menores de edad Marcelino y Pachita, el primero tocando el violín y el segundo la mandolina.⁹⁶ La capacidad compositiva de Pioquinto era enorme: sus versos los escribía en el momento mismo en que pasaban los acontecimientos, aprovechando la oportunidad de ganar dinero relativamente fácil. Así lo revela su hija Pachita: "Cuando escribió el *Corrido de Quirino Navarro* [(1927)] sonaba la balacera, y Pioquinto ya tenía escrita la canción. Todo ese día y esa noche nos la pasamos cantándolo una y otra vez. Llegando a la casa nos poníamos a escribir copias y no nos dábamos abasto en cantar y escribir".⁹⁷ Caso similar ocurrió con el *Corrido de Apolonio Medina*, compuesto en el propio año:

Una mañana nos levantó muy temprano, como a las seis de la madrugada: Ánde le mi'jos, vamos a ver un horcado que hay en la Alameda[, en Tepatitlán]. Y nos fuimos luego luego a dontaba Apolonio Medina colgado en un ocal y dando vueltas de un lado pal otro con tamaña lengua de fuera. Juntó mi papá unos papeles de envoltura que andaban por ai rodando, y antes de llegar al Pozo Prieto ya había escrito la música del corrido, porque eso sí, sabía nota y desde muy chiquitos nos enseñó a leerla.

-Tengan, muchachos, apréndansela pa' que en cuanto lléguemos al portal podamos cantarla.

Del Pozo Prieto a la Presidencia ya había escrito la letra, y nosotros ya nos habíamos aprendido la música.

-A ver, Pioquinto, qué nos trais ora...

-Pos el corrido de Apolonio Medina nomás...

-Pero si apenas está todavía horcado en la Alameda...

-Pos ya ves, nomás daca un quinto y lo cantamos.⁹⁸

Sin embargo de su capacidad compositiva, no poseemos ningún dato que vincule a Moya con la carrera realizada en Cerro Viejo, los Oropeza, los Pérez o cualquier otra persona que hubiera tenido un conocimiento fiable sobre los acontecimientos. En consecuencia, toca a sus

Gobierno del Estado de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Vive Guadalupe, 2010, p. 50.

96) Ana Rosa González Pérez, Acatic, 30 de noviembre de 2013.

97) Francisco Gallegos Franco. *Los cristeros de mi tierra*. Tepatitlán de Morelos, Consejo de Cronistas de Tepatitlán, 2009, p. 16.

98) *Ibid.*, pp. 24-25.

defensores relacionarlo o retractarse de su posicionamiento, que consideramos netamente desacertado.

El compositor y guitarrero J. Jesús López Lomelí (1888-1977) sí se encontraba el 20 de abril de 1911 en el carril de los Troncones, supuesto que desde tiempo atrás se desempeñaba como profesor rural a sueldo en El Gavilán, contratado por los propios Oropeza. Antonio López Gómez (1938-2013), afirmaba que su progenitor había escrito, cantado y difundido un corrido alusivo a los hechos. Pero hay que recalcar que estaba completamente convencido de que el que venimos analizando no era el de don J. Jesús.⁹⁹ La composición de este importante músico tradicional de la barranca del río Verde debió de haber sido favorable a los intereses y actitudes de los Oropeza, porque vivió entre ellos hasta finales de 1921 en que fueron asesinados por la acordada de Cañadas tres miembros de la familia y decidió marcharse por una temporada a Texas. De hecho, se conservan dos corridos suyos en que aquéllos son enaltecidos: las *Mañanas de Julián Limón* (1916) y el *Corrido del catorce de octubre* (1921).¹⁰⁰

De acuerdo a los testimonios orales recogidos por Gutiérrez Pulido, el verdadero y único compositor del *Corrido de los Pérez* es Dionisio Muñoz de Luna. Don Juan Muñoz, testigo de la carrera en que fueron asesinados los Pérez, afirmaba que “el corrido [fue] hecho por don Nichito de Luna, conocido como *El Patatiesa*, por su pierna tullida que arrastraba al caminar”.¹⁰¹ Doña Cruz Landín, nieta de Juana Enríquez, segunda esposa del individuo aludido, menciona: “Sí, él lo compuso, él. Lo cantó y luego lo apuntó todo. Lo tendrían. Sabe qué le harían al papel. Lo tirarían cuando se murió, sabe. Se lo hubieran dado a mi mamá, ¿verdad, tú? Ya le digo”.¹⁰² Lo mismo expresa doña Virginia Lomelí, sobrina política de Francisco Oropeza, quien había contraído matrimonio con doña María Lomelí:

G. P. -- Estábamos platicando hace ratito de un señor que vivía en [el barrio de] Tonalá, [, aquí en Cañadas,] y que traía leña [a vender].

V. L. -- ¡Tío *Nicho Patatiesa*!

99) Antonio López Gómez, *El Santuario* (Mexticacán), 2 de marzo de 2013.

100) Ambos, interpretados por Antonio López Gómez, se encuentran en: *El canto cuamilerero de Mexticacán* (2012), vol. I Corridos. Yahualica de González Gallo, Centro de Estudios Históricos de la Caxcana, 2012, 8. *Mañanas de Julián Limón* y 10. *Corrido del catorce de octubre*.

101) Gutiérrez Pulido, art. cit., p. 14.

102) Gutiérrez Pulido, doc. cit., testimonio de Crucita Landín.

G. P. --Tío *Nicho Patatiesa*. ¿Dizque le gustaba mucho componer versos?
V. L. --El compuso el de los Pérez.¹⁰³

Un testigo, un familiar de los Oropeza, una nieta política y una larga tradición oral existente en Cañadas lo asevera; pero, ¿quién fue este hombre?, ¿cómo se vincula a la tragedia? Después de varios años de trabajo de archivo podemos ofrecer respuestas.

Dionisio Muñoz de Luna (a) *Nicho Patatiesa*, nació en El Saucillo, el 10 de octubre de 1862, siendo hijo natural o ilegítimo de Jesús Muñoz y de la viuda María de Luna. Fue bautizado nueve días más tarde por el cura Miguel de Mijares, en la iglesia parroquia de San Miguel el Alto. De acuerdo al acta, sus abuelos paternos fueron José Trinidad Muñoz y María Isabel Reynoso; y maternos, Prudencio de Luna y Nicolasa Muñoz.¹⁰⁴

En San Miguel el Alto, el 9 de abril de 1885, casó civilmente con Francisca Martín, hija legítima de Tomás Martín y Juana Hermosillo, no india, célibe, de 20 años de edad, oriunda de San Juan de los Lagos¹⁰⁵ y vecina de San Juan de Dios. En el acto, Dionisio declaró ser no indio, soltero, de 25 años de edad, jornalero, oriundo y vecino del propio rancho, hijo legítimo de Jesús Muñoz, finado, y de María de Luna, que vivía. Los testigos del enlace fueron los comerciantes Juan Macías y Homobono Castillo, por el interesado; y por la joven, los jornaleros Ángel Romo y Toribio Enríquez. Ninguno de los relacionados supo estampar su firma.¹⁰⁶

El propio día, los recién enlazados se presentaron ante el cura encargado José Anastasio Guzmán, exponiendo su consentimiento para el matrimonio eclesiástico que pretendían contraer, mismo que fue otorgado y secundado por la madre del pretense y los padres de la pretense. De la declaración jurada de Dionisio y Francisca, así como de los testigos Toribio Enríquez y Juan Macías, se desprende que aquéllos no tenían ningún parentesco de consaguinidad, afinidad espiritual o legal, ni habían hecho voto simple o solemne de castidad o religión, ni tenían esponsales con otra persona.¹⁰⁷

103)Ibíd., testimonio de Virginia Lomelí.

104)APSMA, *Libro de actas de bautismos de hijos ilegítimos, 1845-1957*, f. 52r.

105)Realmente fue bautizada el 13 de octubre de 1862, es decir, tenía la misma edad que el contrayente. Sus abuelos paternos eran Francisco Martín y María Antonia de Anda; y maternos José Antonio Hermosillo y Clara Ramírez (ABCSJL, *Libro de bautismos 1861-1863*, f. 93r).

106)Archivo del Juzgado del Registro Civil de San Miguel el Alto (en adelante, AJRCSMA), *Libro de actas de matrimonios de 1885*, f. 18r.

107)APSMA, *Libro 25 de informaciones matrimoniales 1883-1885*, fs. 276v-278r.

Habiéndose publicado el matrimonio *inter misarum solemnia* en tres días festivos, que lo fueron 12, 19 y 26 de abril, no habiendo resultado impedimento alguno, fueron casados y velados el 6 de mayo por el presbítero Luis Ruiz, siendo padrinos Nicolás López y María Aceves, y testigos presenciales Calixto y Primitivo Casillas.¹⁰⁸

La información contenida en los documentos emanados de los enlaces civil y eclesiástico destaca dos importantes puntos. En primer lugar, que Dionisio Muñoz se avergonzaba de su estado de ilegitimidad, supuesto que declara ser hijo legítimo, mientras que el asiento de su bautismo se encuentra en el libro de hijos ilegítimos de la parroquia de San Miguel el Alto. En nuestra pesquisa no encontramos que su padre haya contraído nupcias con doña María después de haber mantenido la amistad ilícita de que resultó grávida. De hecho, en el asiento de defunción y entierro de su madre, se menciona ser viuda de Luis Cruz:

En el Camposanto de San Miguel el Alto, a cuatro de junio de mil ochocientos ochenta y ocho, yo el Presbítero Martiniano Chávez, Cura propio de esta parroquia, di sepultura Eca., habiendo dado un peso cincuenta centavos para la fábrica, al cadáver de María de Luna, Adulta de sesenta años de edad; falleció de pulmonía el día tres como a las siete de la noche en la Estanzuela; recibió los Sacramentos de Penitencia, Extremaunción y Eucaristía; hija legítima de Prudencio de Luna y Nicolasa Muñoz; viuda de Luis Cruz. Y para que conste firmé.
Martiniano Chávez [Rúbrica]¹⁰⁹

Por otra parte, que en sus 25 años de vida no había residido fuera de la jurisdicción. Al parecer, únicamente había habitado en El Saucillo y San Juan de Dios, ranchos muy cercanos entre sí; tanto, que declaró ser oriundo del segundo mientras que en el asiento de su bautismo se menciona ser del primero.

Para 1892 ya había cambiado su residencia a La Sarteneja. Esto se constata porque el 10 de abril, al ser lesionado con arma blanca por Severo Ramírez en El Pedregoso, depone ante el alcalde segundo constitucional de San Miguel el Alto, Camilo Casillas, ser casado, jornalero y vecino del punto antedicho. He aquí su declaración circunstanciada:

108) APSMA, *Libro 7º de matrimonios, que comienza el día 7 de mayo de 1880, a cargo del señor cura D. Francisco J. Correa Díaz 1880-1888*, fs. 199r-v.

109) APSMA, *Libro N° 12 de defunciones a cargo del Sr. presbítero D. Martiniano Chávez, cura propio de esta parroquia. Da principio el día 27 de marzo de 1887 y termina el 24 de julio de 1890*, f. 76r.

que Severo Ramírez, del rancho del Pedregoso, le infirió la lesión que presenta, ayer, en el punto que le llaman del Salto del mismo rancho, como a las once de la mañana, con un cuchillo; que no sabe el motivo, pues al encontrarse viniendo el exponente arreando unos bueyes le dijo aquél, al encontrarse, “aquí te quería agarrar” y le tiró una cuchillada, tiempo en que el exponente metió la mano y recibió la cuchillada; ésta iba dirigida a la cabeza; nadie los acompañaba, pues venía solo el exponente lo mismo que Severo; nadie presenció esto, [porque] el punto donde pasó está siempre solo; que ningunos antecedentes había entre ellos; que renuncia la acción civil, sin constituirse parte.

Severo Ramírez, luego que le infirió la herida, se desvió del camino, atravesando el cerro y no sabe su paradero; representa tener unos veinticinco años, estatura regular, cuerpo grueso, fornido, color rosado, pelo güero, frente chica, pareja, nariz romba, ojos verdes, barba poca; sin señas particulares; bracea al andar.

Que pasado el hecho, y después que pudo llegar al rancho, dio cuenta al comisario de lo ocurrido; que ninguna arma portaba el exponente.

Leído que le fue se ratificó y no sabe firmar.¹¹⁰

La lesión que presentaba estaba situada en la mano izquierda, era cortante, diagonal, de siete centímetros de longitud, con rotura de los tendones de los dedos índice, anular y medio. De acuerdo a los facultativos que estuvieron al tanto de su curación, la herida sanó en veinte días, “quedando nada más que cierta rigidez de los tendones extensores de los dedos índice y medio; que recobrará sus movimientos normales con el tiempo”.¹¹¹

Cinco años más tarde, en 1897, lo encontramos morando en La Estanzuela, donde trabajaba para doña Maximiana Jiménez. Además de dedicarse a las actividades agrícolas inherentes a su trabajo cotidiano, hacía el pelo y la barba para incrementar sus ingresos. Asimismo, entre su estancia en La Sarteneja y La Estanzuela, aprendió a leer y escribir, probablemente con un profesor rural a sueldo. De hecho, su firma es de buena calidad. Lo anterior se desprende de una declaración judicial que dio el 22 de junio ante el alcalde primero constitucional de San Miguel el Alto, Ladislao Jiménez, por haber sido testigo de una lesión accidental por arma de fuego:

110)AHSMA, caja 155, expediente 23, fs. 114r-v.

111)Ibíd., fs. 119r-v.

que el día veinte del corriente, al meterse el sol, estando yo en una casa de una señora que es mi patrona, y que la casa estaba sola pues dicha señora [Maximiana Jiménez] no se encuentra, y a esto llegaron Ricardo García y el heridor, que como hasta ese día lo conocí que me dijeron se llama Crescenciano Márquez; y a esto me dijo Ricardo, me dijo que si le hacía el pelo y la barba, a lo que le contesté que sí, pero que ahí no tenía mi herramienta, que si quería que fuera a mi casa y pidiera a mi esposa las tijeras, una navaja y una corteza de jabón; fue y volvió trayendo todo, menos el jabón; y luego ya le dije que se consiguiera jabón, que no sé dónde lo consiguió; y ya en junto de una cerca le hice el pelo y la barba; y acabándolo me dijo "pues ahora hágale el pelo y la barba a Crescenciano", a lo que dije que sí; y ya dicho señor me dijo que media barba, y lo hice así; al acabarle de hacer lo que llevo dicho, estaba al frente donde está una cerca y arriba de ella se encontraba Mauricio que no sé su apellido, y ya le dijo a Crescenciano "hombre, por qué no te quitas esas barbas tan grandes y tan feas; quitatelas, para qué te dejas eso", riéndose; a lo que contestó el referido Crescenciano "voy, a que te doy un balazo"; y ya el referido Crescenciano hizo el extremo de sacar su pistola a quien sabe qué, a lo pronto, y la le dijo Mauricio [Enríquez] "no, estate, pues eran tan loco que eres capaz de hacerlo"; luego ya vi que de la falda de la camisa sacó la pistola, ya entonces ya se le dejó ver; y yo no sé cómo, si tal vez se le atoró el gatillo con la camisa y la chaqueta que usaba, yo estaba limpiando mis tijeras enfrente de ellos, él y Ricardo se encontraban a un lado y como he referido luego salió el tiro y ya Ricardo dijo "a mí, hombre, mira a mí me pegaron el tiro"; Crescenciano a esto dijo "válgame, qué sucedió; pues yo iba a tirar el tiro al viento"; y ya hizo el duelo con él, se estuvo allí un rato y luego se fue; Mauricio ya siempre se quedó a un lado de la cerca y siguió allí viendo el acontecimiento; que esto nomás yo lo presencié y Mauricio, que él vive ahora en el rancho de Las Golondrinas, del municipio de Jalostotitlán, según dicen, yo no me afirmo; y también allí estaba Florencio [Díaz], pero nos sé si lo presencié o no o parte de ello.

Con lo que terminó la presente, ratificó lo expuesto leído que le fue y firmó. Añadió que el mismo declarante, Dionisio Muñoz, ya estando herido Ricardo García, él le dijo a Francisco Rodríguez, quien llegó después del acontecimiento, y le dijo que fuera avisarle a Epitacio García que su hijo se encontraba herido, que viniera, y que el comisario no lo vio y ni se encontraba allí.

Con lo que terminó este acto, ratificándolo y firmó.¹¹²

112)AHSMA, caja 157, expediente 33, fs. 129v-130v.

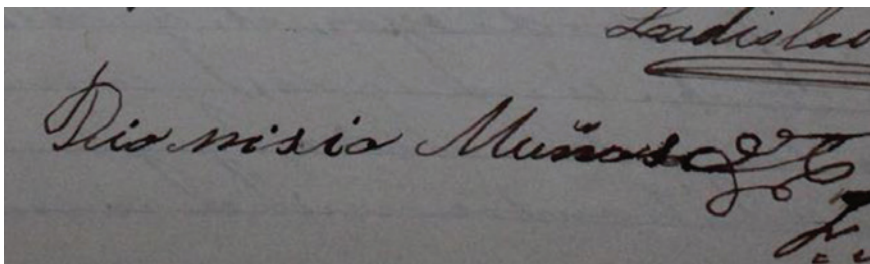


Imagen 05

Dionisio Muñoz de Luna era amante de juegos prohibidos, tan comúnmente realizados furtivamente en las rancherías de la región, por lo cual en más de una ocasión fue multado gubernativamente.¹¹³ Inclusive hasta en problemas judiciales se vio mezclado a causa de la jugada. A finales de enero o principios de febrero de 1899, el menor de edad Trinidad Loza, hijo de doña Maximiana Jiménez, rifó con baraja y con entradas en granos de a peso un puerco amarillo manchado. La rifa se verificó en casa de Cruz Martín, compadre y cuñado de Dionisio. En la apuesta participaron Mónico Muñoz, Francisco López, Marín Placencia y los tres anteriormente aludidos. También se encontraba presente Donaciano Zermeño, pero “estaba allí por la plática y sin jugar, porque es cosa que no me gusta”. Después de realizadas las suertes del caso, el definitivo ganador fue Muñoz de Luna, con la condición de que le estaría pagando a Loza el maíz consumido por el puerco hasta que arreglara éste con su madre la entrega. Como pasó el tiempo y no le era dado el animal, Dionisio envió a su cuñado a con doña Maximiana, quien se negó rotundamente a darlo, sabedora de que su hijo lo había rifado en juego prohibido por la ley. Así la cuestión, el indiscutible ganador de la suerte reconvinó amablemente a Trinidad, mismo que le dijo que fuera a recoger el puerco, que ya estaba a su entera disposición. Por segunda vez tío Nicho envió a su cuñado a casa de doña Maximiana, pero éste cogió el puerco sin avisar: “me metí al corralito, lo saqué y me lo llevé arreándolo, no viéndome nadie de la casa y ni la misma señora, porque todavía aún no se levantaba; el lechón me lo llevé hasta San Juan de Dios a la casa de mi compadre Dionisio Muñoz y se lo entregué, no pagándome nada por mis agencias y viaje por ser mi cuñado y compadre”. Siendo notoria la falta del puerco, Maximiana comunicó lo sucedido a su hermano Teodoro Jiménez, residente en La Ciénega, quien se presentó el 5 de abril ante el presidente municipal de San Miguel el Alto quejándose tanto de

113)AHSMA, caja 46, expediente 49, f. 95r.

Muñoz como de Martín. El presidente giró comunicación al alcalde segundo constitucional suplente, mismo que formó auto cabeza de proceso y mandó aprehender a los acusados. Aunque Muñoz de Luna salió bien librado del proceso judicial, su cuñado tuvo que pasar mes y medio en las bartolinas de la cárcel antes de ser exonerado del cargo.¹¹⁴

En un padrón levantado el 5 de enero de 1904 por orden superior del presidente del ayuntamiento de San Miguel el Alto, cuya finalidad era conocer el número de propietarios de fincas rústicas, así como el de los trabajadores de quienes se responsabilizaban como hombres de bien que hasta la fecha no tenían antecedentes criminales, se asienta que residía en La Estanzuela, contaba con 40 años de edad y estaba casado.¹¹⁵

Lamentablemente cerca de dos décadas le perdemos enteramente la pista. Es hasta el 30 de abril de 1922, en que ingresó a Estados Unidos por la aduana de Hidalgo, que volvemos a tener datos sobre su persona. De acuerdo a su pase, se dirigía a la pequeña ciudad de Donna (Texas), siendo su oficio el de labrador.¹¹⁶ La estancia fuera de la región alteña fue breve, pues de acuerdo a su propia declaración, en 1923 pasó a residir a la jurisdicción de Cañadas.¹¹⁷ Es decir, entre 1905 y 1922 había vivido únicamente en La Estanzuela y puntos aledaños. Al poco tiempo de mudarse a la nueva jurisdicción, el 31 de julio de 1923, falleció su esposa Francisca Martín en el rancho de El Cerrito, sin asistencia médica, de "mal de sangre". Fue sepultada en el cementerio municipal de Cañadas al siguiente día.¹¹⁸

Al hombre se le atravesó rápidamente la suplente. El 30 de marzo de 1924 realizó presentación formal para contraer segundas nupcias con Juana Enríquez, viuda de Cirilo Ávila (fallecido de diarrea el 18 de julio de 1920 en El Serman),¹¹⁹ hija legítima de Juan Enríquez y María Ventura Rojas, originaria de La Estanzuela.¹²⁰ De esta suerte, pasaron a convertirse en sus hijastros y familia los menores Juan, María de Jesús y Pedro Ávila Enríquez.

Durante la Cristiada, ante la inseguridad latente en Cañadas, con su

114)AHSMA, caja 158, expediente 36, fs. 98r-115r.

115)AHSMA, caja 18, expediente 1, f. 35r.

116)Información proporcionada por José de Jesús Ortega Martín.

117)Archivo Histórico Agrario de Jalisco (en adelante, AHAJ), expediente 2515, f. 35r.

118)AJRCCO, *Libro de actas de defunciones de 1923*, f. 25v.

119)AJRCCO, *Libro de actas de defunciones de 1920*, f. 31r.

120)AJRCCO, *Libro de actas de matrimonios de 1924*, f. 19v.

flamante parentela pasó a morar nuevamente a la jurisdicción de San Miguel el Alto. De hecho, el 1° de julio de 1928 el gobierno político y militar de dicha población le otorgó un salvoconducto, habiendo sido fiado por José M. Moreno, propietario de predios rústicos. En el documento se asienta que habitaba en Guadalajara.¹²¹

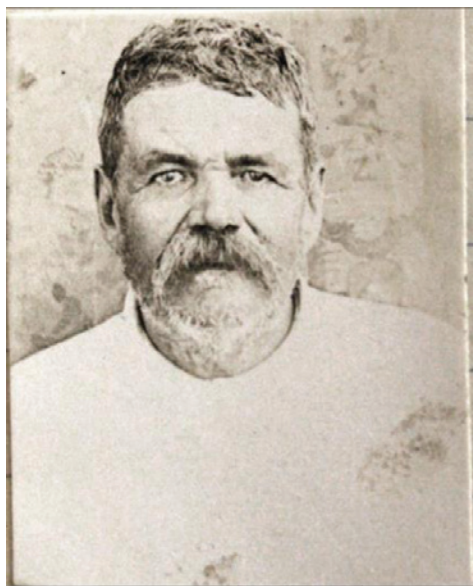


Imagen 06

Calmadas las aguas subversivas, acompañado de su segunda esposa e hijastros, regresó a la jurisdicción de Villa Obregón.¹²² Primero se instaló en el rancho de El Bajío y más tarde pasó a la cabecera municipal. De acuerdo con un censo agrario levantado en 1947, se dedicaba a las actividades de la labranza y a vender leña. Poseía en propiedad una hectárea de tierra de temporal, cinco burros y nueve gallinas. Era vecino del barrio de Tonalá y vivía únicamente con doña Juanita.¹²³ Entre sus actividades también se encontraba la de gallero ocasional.¹²⁴

121)AHSMA, *Libro de salvoconductos de la guerra cristera, 1928-1929*, f. 79r.

122)Por decreto número 3577 del congreso de Jalisco, publicado el 2 de marzo de 1929 en el diario oficial del estado, el municipio de Cañadas cambió su nombre por el de Villa Obregón, en memoria del caudillo constitucionalista asesinado meses antes en el restaurante La Bombilla de la Ciudad de México.

123)AHAJ, expediente 2515, f. 35r.

124)Gutiérrez Pulido, doc. cit., testimonio de Crucita Landín.

Tío *Nicho Patatiesa* falleció el 8 de febrero de 1951:

En Villa Obregón, Jal., a 9 de febrero de 1951, a las 15 horas, ante mí Maximino Gómez G., oficial del Registro Civil de este lugar, compareció el C. Juan Ávila, casado, agricultor, de 37 años, originario y vecino de este lugar, y dijo: que ayer a las 12 horas, falleció en este lugar, y sin asistencia médica de Senalidad el Señor Dionisio Muñoz de Luna, de 98 años de edad, originario[sic] y vecino de este lugar, y dejó viuda a Juana Enríquez y se sepultará en el Cementerio Municipal. Testigos: Antonio y Anastacio Gómez, ambos casados, mayores de edad y vecinos de este lugar. Se le dio lectura y conformes no firman por no saber.

M. Gómez G. [Rúbrica]¹²⁵

Para vincular indefectiblemente a Muñoz de Luna con los Pérez, hay que regresar un poco y hablar de Cruz Martín, su cuñado, quien casó eclesiásticamente con Abundia de la Torre, el 21 de agosto de 1877, en la parroquia de San Miguel el Alto. En tan memorable ocasión, el pretenso declaró ser soltero, de 21 años de edad, originario y vecino de La Estanzuela, hijo legítimo de Tomás Martín y Juana Hermosillo; la pretensa, por su parte, aseguró ser célibe, de 18 años de edad, originario y vecina del mismo rancho, hija legítima de Felipe de Jesús de la Torre y Francisca Márquez.¹²⁶ La pareja Martín de la Torre tuvo los siguientes sucesores, nacidos en San Juan de Dios y La Estanzuela y bautizados en la parroquia de San Miguel el Alto: María Merced, el 27 de septiembre de 1878;¹²⁷ María Félix o Felicitas, el 22 de mayo de 1881;¹²⁸ María Maximina, el 3 de junio de 1883;¹²⁹ Cenobio, el 1° de noviembre de 1885;¹³⁰

125)AJRCCO, *Libro de Actas de Defunción de 1951*, f. 4v.

126)APSMA, *Libro 6° de matrimonios que comienza el día 30 de mayo de 1877, a cargo del señor cura propio D. Francisco J. Correa Díaz*, p. 10v.

127)APSMA, *Libro número 17 de bautismos. Comienza a 7 de septiembre de 1878, termina a 5 de junio de 1880*, f. 8v.

128)APSMA, *Libro número 18 de actas de bautismos. Comienza a 1° de julio de 1881 y termina a 28 de diciembre de 1881*, p. 201.

129)APSMA, *Libro número 19 de actas de bautismos. Comienza a 18 de julio de 1882 y termina a 13 de junio de 1884*, pp. 229-230.

130)APSMA, *Libro número 20 de actas de bautismos. Comienza a 17 de junio de 1884 y termina a 28 de septiembre de 1887*, p. 317.

Francisco, el 7 de junio de 1889;¹³¹ y Librada, en febrero de 1893.¹³² Cornelio, alumbrado en El Serman, fue bautizado en la ayuda de parroquia de Cañadas, el 20 de septiembre de 1896.¹³³

Para nuestra vinculación son fundamentales María Félix y Librada. Obtenida dispensa de la Sagrada Mitra de Guadalajara de dos impedimentos de consanguinidad (uno en tercero con cuarto y otro en cuarto grado igual en línea transversal), la primera contrajo matrimonio eclesiástico en la parroquia de San Miguel el Alto, el 29 de octubre de 1898, con Lucio Pérez. En el acta correspondiente, se asienta que la pretensa había vivido 15 meses en La Campanita hacía un año, es decir, entre 1896 y 1897.¹³⁴ El nacimiento de Cornelio en El Serman corrobora que durante esa temporada toda la familia Martín de la Torre estuvo residiendo y trabajando en el área de Cañadas, invitados por Cesáreo Márquez.

Poco después de la cuestión del puerco rifado, y habiendo fallecido doña Abundia de la Torre, Cruz Martín y los demás miembros de la familia hicieron su hatillo de trebejos y se marchados definitivamente a La Campanita. De hecho, en el padrón de 5 de enero de 1904 no aparece ya residiendo en La Estanzuela.¹³⁵ Así la cuestión, el 24 de noviembre de 1908, contrajeron matrimonio civil en casa de doña María Reyes González, sita en Cañadas, Isidro Pérez y Librada Martínez [sic].¹³⁶ Como la muchacha sólo contaba con 15 años de edad, el sereno padre otorgó su más pleno consentimiento para que se efectuara el enlace.¹³⁷

En consecuencia, si bien no podemos afirmar que Dionisio Muñoz de Luna fue testigo del asesinato de Jesús Muñoz, Isidro y Mariano Pérez

131) APSMA, *Libro número 22 de actas de bautismos. Comienza a 3 de abril de 1889 y termina a 30 de diciembre de 1890*, fs. 22r-v.

132) AJRCSMA, *Libro de actas de nacimientos de 1893*, f. 16r.

133) APNSLCO, *Libro número 3 de bautismos de la vicaría de Cañadas, que principia a 2 de mayo de 1893 y termina el 25 de noviembre de 1900*, f. 105v.

134) APSMA, *Libro número 9 de matrimonios 1895-1902*, p. 142r.

135) AHSMA, caja 18, expediente 1, f. 35r.

136) A Cruz Martín, además de en este documento, también le es colocado erróneamente el apellido Martínez en una demanda civil verbal interpuesta por Lucio Pérez en contra de Julián Jiménez, por propiedad de una burra mojina. Al contestar la cláusula tercera de un interrogatorio suscrito por el primero, el 29 de agosto de 1908 depuso don Nabor Jáuregui, vecino de El Montecillo: "Que como vecino del Señor Pérez, le consta; y la adquirió [la burra] de su suegro Don Cruz Martínez por regalo que hizo a un chiquillo hijo del Señor Pérez; por más señas, que el que habla fue el que vendió la burra grande con la que hoy se reclama" (AJMCO, *Verbal. Lucio Pérez y Julián Jiménez. Año de 1908*, f. 2v).

137) AJRCCO, *Libro de actas de matrimonios de 1908*, fs. 56r-57r y 71r.

aquel jueves 20 de abril de 1911 porque ningún testimonio oral lo garantiza y, además, el expediente judicial actualmente se encuentra desaparecido, aseguramos que contó con todas las necesarias fuentes orales de primer orden para componer el *Corrido de los Pérez*, supuesto que sus sobrinas María Félix y Librada habían enlazado con Lucio e Isidro.

De igual manera, en la entrevista que Gutiérrez Pulido realizó a doña Virginia Lomelí sale a relucir una estrofa del *Corrido de Eloísa Macías*,¹³⁸ compuesto por tío *Nicho Patatiesa*, en la cual se identifican análogas fórmulas compositivas que las utilizadas en la obra aquí analizada:

Norberto lloraba mucho,
sus lágrimas se bebía:
-Miren lo que pagó m'ija,
lo que su hermano debía.¹³⁹

No obstante todo lo anteriormente expuesto, oficialmente el compositor del *Corrido de los Pérez* es David González, integrante del Dueto América, ha poco fallecido. Evidentemente nos encontramos ante un categórico plagio, con todas sus letras. De esta fraudulenta operación han quedado evidencias fundamentales, que pasamos a exponer.

La obra aquí analizada se grabó y comercializó en discos de 78 rpm por vez primera por Falcon Record Co., empresa discográfica localizada en Mission (Texas), dirigida para el consumo de los mexicoamericanos y migrantes mexicanos. Las cantantes encargadas de interpretarlo fueron las Hermanas Segovia (Aurelia y Lucita), quienes fueron acompañadas por el conjunto norteño de Pedro Ayala:

138)La señorita Eloísa, hija de Norberto Macías, fue muerta a balazos en Villa Obregón por su novio Elías Jiménez, quien luego se suicidó, el 8 de diciembre de 1931 (AJRCCO, *Libro de actas de defunciones de 1931*, fs. 25v-26r). La estrofa alude, asimismo, un hecho de sangre ocurrido anteriormente: el asesinato que Vicente Macías cometió en la persona del presbítero Juan Soltero Jiménez, cura propio de la población, el 13 de abril de 1930 (Ma. Esther Gómez Loza. *Cañadas de Obregón, Jalisco, a través del tiempo*. Guadalajara, H. Ayuntamiento de Cañadas de Obregón, 2009, pp. 119-148). Desde la perspectiva de Muñoz de Luna, los profundos lamentos de don Norberto se debían a la ferviente creencia de que Dios había castigado a la familia, por la pavorosa muerte de un eclesiástico a manos de su hijo.

139)Gutiérrez Pulido, doc. cit., testimonio de Virginia Lomelí.

En - mil - no - ve - ci - en - tos - on - ce - les - voy - a - ex - pli - car - muy - bien -
 ma - ta - ron - a - dos - her - ma - nos - y - a - un - pri - mo - her - ma - no - tam - bién

Transcripción: Giovanni Cappelletti

Imagen 07

En mil novecientos once,
 les voy a explicar muy bien:
 mataron a dos hermanos
 y a un primo hermano también.

El jueves veinte de abril
 como a las tres de la tarde,
 murió don Mariano Pérez
 en las manos de un cobarde.

El don Mónico de Luna
 fue quien la mecha prendió,
 y a los primeros balazos
 fue el primero que corrió.

Gabino Pérez decía,
 muy macizo en sus razones:
 -Yo también muero en la raya,
 no soy cría de correlones.

Isidro Pérez le dijo:
 -Déjala ya por la paz,
 pues así nos convendría.
 Sea por Dios, no digo más.

Gabino Pérez decía:
 -Nos pegaron a la mala.
 Si hubieran hablao al derecho,
 otro gallo les cantara.

Isidro cayó pa'l sur,
 pa'l norte cayó Jesús,

Mariano para el oriente
como pintando una cruz.

Vuelva, vuela palomita,
vuela paloma querida,
dile al padre de los Pérez
que aquí terminó su vida.¹⁴⁰

Por su parte, el Dueto América (Carolina y David González) grabó el mismo corrido para Columbia Records, acompañado por el mariachi de Gilberto Parra, siendo distribuido en discos de 78 rpm para el público nacional. La única diferencia existente entre una y otra versión, es que en ésta se agrega la estrofa que alude a las carreras de caballos llevadas a efecto en Cerro Viejo:

Carreras tan desgraciadas,
ésas carreras del Cerro;
perdieron vida y caballos,
y perdieron su dinero.¹⁴¹

Mientras que la música norteña mexicana a mediados del siglo XX apenas comenzaba a formar un sólido y amplio mercado en la frontera, el mariachi moderno tenía dos décadas de haberse convertido, a través de la política cultural del Estado, en el símbolo musical de México. En consecuencia, las ventas de discos del *Corrido de los Pérez* en la versión de Dueto América fueron fenomenales para la época por haberse grabado con mariachi, pero fundamentalmente porque la obra ya era popular en varias regiones del país, incluidas los Altos de Jalisco y Aguascalientes,¹⁴² a través del proceso migratorio. Ante esta rentable situación, David González se reservó para sí los derechos de la obra. Si bien consideramos una grave falta ética el haber registrado una composición de dominio popular, el caso es que existe una demoledora probabilidad de que hubiera sabido quién era el verdadero autor y simplemente lo haya pasado por alto. Así, su tacha sería incalificable.

140) Hermanas Segovia (Aurelia y Lucita), con el conjunto de Pedro Ayala. *El Corrido de los Pérez*. Mission, Texas, Falcon Record Co., C.N. A4111, Matrix: F-18108.

141) Dueto América, con el mariachi de Gilberto Parra. *Corrido de los Pérez*. México, Columbia Records. México, C.N. 2982-C, Matrix: Mex-2966-1.

142) Adalberto Gutiérrez Sánchez. "La tambora en la región de Cuquío y pueblos aledaños", en *Estudios Históricos*, número 49. Guadalajara, Centro de Estudios Históricos Fray Antonio Tello, 1992, p. 726.

Ahora bien, ¿cómo tuvo David González acceso al *Corrido de los Pérez* que grabó junto a su hermana Carolina, si es notorio que no fue copiado de la versión grabada por las Hermanas Segovia por carecer ésta de una estrofa? Terminantemente la respuesta es: por tradición oral familiar.

El 18 de septiembre de 1883, en la parroquia de San Miguel el Alto, contrajeron matrimonio eclesiástico Inocencio González y Casimira de Luna. El primero era soltero, de 24 años de edad, originario y vecino de La Mesa del Fresno,¹⁴³ hijo legítimo de Pascual González y Antonia Martín. La novia, en cambio, era doncella, de 20 años de edad, originaria y vecina del mismo punto, hija legítima de Crisólogo de Luna y Faustina Aceves. Los padrinos del enlace fueron Eustaquio de Luna y Juana González; testigos, Calixto Casillas y Severo González.¹⁴⁴ Entre otros hijos, la pareja procreó los siguientes, nacidos en La Mesita del Fresno y bautizados en la parroquia de San Miguel el Alto: María Altagracia, el 25 de julio de 1885;¹⁴⁵ Francisca, el 28 de agosto de 1886;¹⁴⁶ y Librado, el 29 de junio de 1888.¹⁴⁷

En la misma ranhería habitaba el matrimonio formado por Sotero y Josefa Martín.¹⁴⁸ Entre otros retoños, criaron a Miguel, bautizado el 1° de noviembre de 1895 en la parroquia de San Miguel el Alto;¹⁴⁹ y a María Soledad, nacida en la propia villa el 16 de mayo de 1900.¹⁵⁰

Por razones que nos son desconocidas, a principios de 1919 ambas familias mudaron su residencia a la ciudad de Aguascalientes. Los González de Luna tenían su casa habitación en la calle de Arteaga número 30; los Martín Martín –erróneamente Martínez Martínez– en la cuarta de

143)Esta comunidad rural, en la documentación consultada, también aparece como La Mesita del Fresno o simplemente como El Fresno.

144)APSMA, *Libro 4° de matrimonios que comienza el día 7 de mayo de 1880, a cargo del señor cura D. Francisco J. Correa Díaz*, f. 122r-v.

145)APSMA, *Libro número 20 de actas de bautismos. Comienza a 17 de junio de 1884 y termina a 28 de septiembre de 1887*, pp. 254-255.

146)Ibíd., p. 518.

147)APSMA, *Libro número 21 de actas de bautismos. Comienza a 29 de noviembre de 1887 y termina a 1° de abril de 1889. Faltando de septiembre a noviembre de 1887*, f. 111r.

148)Los padres de Sotero fueron Policarpo Martín y Toribia Sánchez; los de Josefa, Manuel Martín y Petra Padilla.

149)APSMA, *Libro número 23 de actas de bautismos. Comienza a 13 de noviembre de 1893 y termina a 25 de diciembre de 1895. Faltando de enero de 1891 a 12 de noviembre de 1893*, f. 268r.

150)AJRCSMA, *Libro de actas de nacimientos de 1900*, fs. 51r-v.

Guadalupe número 30.¹⁵¹ Así la cuestión, el 28 de noviembre de dicho año, en la parroquia del Sagrario, habiendo sido dispensados del impedimento de consanguinidad de tercer grado, fueron casados eclesiásticamente por el presbítero Felipe Morones los pretensos Librado González y María Soledad Martínez. Fueron padrinos del enlace Leobardo y Ma. Cruz Muñoz.¹⁵²

David, séptimo hijo legítimo de Librado González y Soledad Martínez, nació en la ciudad de Aguascalientes el 29 de diciembre de 1934.¹⁵³ En este sentido, tal como afirma la parentela, fue su madre la persona que le enseñó o “regaló” el *Corrido de los Pérez* (¿No habíamos quedado en que él era el compositor?). Recapitulemos: doña Chole residió en La Mesita del Fresno hasta principios de 1919; esta rancharía es vecina a la de La Estanzuela, donde habitó Dionisio Muñoz de Luna hasta 1922, año en que migró a Estados Unidos. Por lo tanto, es dable que haya sabido quién era el verdadero autor, e inclusive también su hijo. La misma argumentación se aplicaría en caso de que cambiaran de opinión y arguyeran que se lo enseñó o “regaló” su padre.

Por una tradición oral persistente en Cañadas de Obregón, se sabe que Muñoz de Luna obligado por las circunstancias al ser amenazado de muerte por los hermanos Oropeza, tuvo que amputar el corrido de su autoría, es decir, omitir en el canto muchas de sus estrofas. Pero antes de que esto ocurriera, ya se había difundido por la región tal como fue compuesto. Hasta hace poco sólo conocíamos la siguiente estrofa de aquellas excluidas deliberadamente:

Jesús Muñoz, inocente,
nomás a pasear se vino;
lo tumbaron de un balazo
de la yegua de Gabino.¹⁵⁴

Empero, durante una audición efectuada el 28 de julio de 2016 en el kiosco de la plaza de armas de Villa Hidalgo, con gran sorpresa nuestra el mariachi antiguo de Acatic al cantar la obra que analizamos agregó a su interpretación las siguientes:

151) Archivo del Juzgado Primero del Registro Civil de Aguascalientes (en adelante, AJ-PRCA), *Libro de actas de matrimonios de 1919*, fs. 795r-v.

152) Archivo de la Parroquia del Sagrario de Aguascalientes (en adelante, APSA), *Libro de matrimonios número 59, 1919-1924*, fs. 5v-6r.

153) AJPRCA, *Libro de actas de nacimientos de 1935*, f. 25v.

154) J. Jesús Gutiérrez Pulido, Mexxicacán, 15 de agosto de 2012.

Isidro Pérez murió
con una dicha inmensa
de poderse confesar,
porque Dios le dio licencia.

Decía Valente de Luna:
-Esta tragedia es de horror.
Mientras Dios me preste vida,
no vuelvo a ser corredor.

Se podrían atribuir estas estrofas al corrido compuesto por J. Jesús López Lomelí, quien se desempeñaba a la postre como profesor rural a sueldo en El Gavilán; sin embargo, su intencionalidad es a favor de los difuntos y no de los matadores. Entonces, podemos excluir esta probabilidad. Es sumamente notorio que el individuo que las compuso o fue testigo o tuvo fuentes orales de primera mano, ya que dos de ellas contienen datos comprobables. En la primera se menciona que "Jesús Muñoz, inocente, / nomás a pasear se vino", esto es, que no estaba implicado en el problema suscitado entre sus primos hermanos y los Oropeza; además, que su residencia no era en el área de Cañadas, sino que se encontraba circunstancialmente en el lugar de los hechos, supuesto que habitaba en Caballerías, comprensión de San Juan de los Lagos, tal como se expresa en su acta de defunción.¹⁵⁵ En la segunda se manifiesta que Isidro Pérez murió gozoso al haber tenido oportunidad de poder proclamar sus pecados, lo cual asimismo es verdadero. De los tres caídos aquel 20 de abril de 1911, sólo él pudo confesarse con el presbítero Romualdo Espinosa, vicario de la ayuda de parroquia de Cañadas, pues falleció al día siguiente.¹⁵⁶ De la tercera no poseemos dato alguno verificable hasta el momento. Aunque es verosímil que Valente de Luna, hermano legítimo de Mónico del propio apellido, se encontrara en las carreras de Cerro Viejo como corredor de caballos o dinero.

155)AJRCCO, *Libro de actas de defunciones de 1911*, fs. 11v-12r.

156)APNSLCO, *Libro número 7 de entierros de la parroquia*, f. 160r.

Imagen 08¹⁵⁷

Epílogo

No debería avergonzar a ninguno de los contemporáneos familiares de los implicados en la tragedia de Cerro Viejo lo que a cada uno correspondió en su momento. De abrirse su verdad familiar, sin eludir motivaciones o culpabilidades, ampliaríamos sobremanera nuestro conocimiento sobre el hecho en sí, pero también profundizaríamos en el estudio de la criminalidad y la violencia regional desde las perspectivas antropológica y sociológica. Sin pasión ni gloria, esperamos fervientemente que afloren los testimonios y, en caso de aún existir, sea devuelto el expediente judicial que fue practicado en 1911 con motivo de la muerte de Jesús Muñoz e Isidro y Mariano Pérez.

Registrado de buena o mala fe, lo cierto es que los sucesores de David González deberían devolver el *Corrido de los Pérez* a sus legítimos propietarios, para que ellos reciban los beneficios morales y económicos que les corresponden por derecho como descendientes de Dionisio Muñoz de Luna. Casos como este, asimismo, deberían incitar la aprobación de una ley nacional para que aquellas obras que han sido arrancadas tanto a una tradición musical en específico como a sus legí-

157)AHSMA, *Libro de salvoconductos de la guerra cristera, 1928-1929*, f. 140v.

timos dueños, habiendo una demostración categórica del quebrantamiento, sean restituidas.

De detractarse la presente disertación y defenderse la autoría de David González, sus ardientes filiales habrán de responder convincentemente las siguientes preguntas: 1) Ya que es imposible que se haya encontrado en las carreras de Cerro Viejo, ¿cuáles fueron sus fuentes orales de primera mano que le hayan llevado a componer el *Corrido de los Pérez*? 2) ¿Cómo es posible que el corrido fuera del dominio público antes de que lo compusiera? 3) ¿Por qué fue grabado en Texas por las Hermanas Segovia antes de que lo hiciera el Dueto América? 4) ¿Por qué existen al menos tres estrofas que corresponden al corrido, pero no fueron grabadas por el Dueto América?

Bibliografía

Archivos

1. Archivo de la Basílica Catedral de San Juan de los Lagos (ABCSJL)
2. Archivo del Juzgado Menor de Cañadas de Obregón (AJMCO)
3. Archivo del Juzgado Primero del Registro Civil de Aguascalientes (AJPRCA)
4. Archivo del Juzgado del Registro Civil de Cañadas de Obregón (AJRCCO)
5. Archivo del Juzgado del Registro Civil de San Miguel el Alto (AJRCSMA)
6. Archivo Histórico Agrario de Jalisco (AHAJ)
7. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG)
8. Archivo Histórico Municipal de Cañadas de Obregón (AHMCO)
9. Archivo Histórico de San Miguel el Alto (AHSMA)
10. Archivo Municipal e Histórico de Tepatlán de Morelos (AMHTM)
11. Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Luz de Cañadas de Obregón (APNSLCO)
12. Archivo de la Parroquia del Sagrario de Aguascalientes (APSA)
13. Archivo de la Parroquia de San Miguel el Alto (APSMA)

Entrevistas

1. Ana Rosa González Pérez, Acatic, 30 de noviembre de 2013
2. Antonio López Gómez, El Santuario, 2 de marzo de 2013
3. J. Jesús Gutiérrez Pulido, Mexicacán, 15 de agosto de 2012
4. José Luis Ramírez, Apozol de Gutiérrez, 29 de enero de 2017
5. Leopoldo Pérez Esquivias, Apozol de Gutiérrez, 29 de enero de 2017

Fonografía

1. Duetto América, con el mariachi de Gilberto Parra. Corrido de los Pérez. México, Columbia Records. México, C.N. 2982-C, Matrix: Mex-2966-1.
2. El canto cuamilero de Mexiticacán (2012), vol. I Corridos. Yahualica de González Gallo, Centro de Estudios Históricos de la Caxcana, 2012.
3. Hermanas Segovia (Aurelia y Lucita), con el conjunto de Pedro Ayala. El Corrido de los Pérez. Mission, Texas, Falcon Record Co., C.N. A4111, Matrix: F-18108.

Fuentes secundarias

4. Aguirre, Manuel J. Ensayo histórico de Teocaltiche. México, Editorial B. Costa Amic, 1971.
5. Aldana Rendón, Mario. Del reyismo al nuevo orden constitucional, 1910-1917.
6. Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1987.
7. Arenas Guzmán, Diego. Historia de la Cámara de Diputados de la XXVI Legislatura federal, Vol. I. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1961.
8. Chew Sánchez, Martha I. Los corridos en la memoria del migrante. México, Editorial Eón, 2008.
9. Frajoza, Juan. "J. Jesús López Lomelí (1888-1977). Radiografía del repertorio de una música de los Altos de Jalisco", en El mariachi: regiones e identidades de Luis Ku (coordinador). Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2015.
10. Gallegos Franco, Francisco. Los cristeros de mi tierra. Tepatitlán de Morelos, Consejo de Cronistas de Tepatitlán, 2009.
11. Goldsmit, Shulamit. "Jalisco", en Contenido y descontento en Jalisco, Michoacán y
12. Morelos. México, Universidad Iberoamericana, 1991.
13. Gómez Loza, Ma. Esther. Cañadas de Obregón, Jalisco, a través del tiempo. Guadalajara, H. Ayuntamiento de Cañadas de Obregón, 2009.
14. González-Leal, Mariano. Retoños de España en la Nueva Galicia, Tomo VI, Volumen 2. Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 2011.
15. Gutiérrez Pulido, J. Jesús. Centenario de un corrido (documental). Guadalajara, Producciones Quetzal, 2011.

16. _____. "El Corrido de los Pérez. Una tragedia que se recuerda en Cañadas", en Callejones, número 4. Mexicacán, 2001.
17. Gutiérrez Sánchez, Adalberto. "La tambora en la región de Cuquío y pueblos aledaños", en Estudios Históricos, número 49. Guadalajara, Centro de Estudios Históricos Fray Antonio Tello, 1992.
18. López López, José Javier. "Evolución de la música de los Altos de Jalisco", en Memorias del coloquio El mariachi y la música tradicional de México. De la traición a la innovación de Arturo Camacho Becerra (coordinador). Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Vive Guadalajara, 2010.
19. Montoya Arias, Luis Omar. Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo... Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990). Guanajuato, Ediciones La Rana, 2011.
20. ____ y Medrano de Luna, Gabriel. La música norteña mexicana. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2016.
21. Sandoval Godoy, Luis. Rumbos. Guadalajara, Editorial Ágata, 2000.
22. Tercer censo de población de los Estados Unidos Mexicanos, verificado el 27 de octubre de 1910, Tomo I. México, Oficina Impresora de la Secretaría de Hacienda, 1918.

Hemerografía

1. El Informador
2. Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas

IV.2. Tahúres, fandangueros y criminales en los Altos de Jalisco (1821-1921)

Juan Frajoza

Centro de Estudios Históricos de la Caxcana

Por los que aquí están presentes,
los que me están escuchando,
convidan a sus familias
al mitote y al fandango,
al vino y a la borrachera,
pero a la doctrina cuándo.

Corrido de Josefina la Condenada
Pioquinto Moya

Para los fines de este corto pero substancioso estudio, se consultaron y extractaron 1899 expedientes del Archivo Municipal e Histórico de Tepatlán de Morelos (1821-1853), 730 del Archivo del Juzgado Menor de Mexxicacán (1870-1921) y 439 del Archivo del Juzgado Menor de Cañadas de Obregón (1831-1921). Es decir, en total 3068 expedientes de todos los grosores y contenidos. De esta minuciosa y fructífera búsqueda concluimos, quizá tarde, que los datos incidentales que nos coadyuvan a distinguir y analizar los satélites que giraron alrededor del binomio diversiones-músicas durante el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX se encuentran en mayor medida en las causas criminales y no en los juicios civiles o en la documentación emanada de las autoridades políticas. Pese a que realizamos una búsqueda en la documentación eclesiástica resguardada en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, finalmente prescindimos de ella porque como la Iglesia no fue la encargada directa de multar, procesar o condenar a los contraventores y criminales durante nuestro período de estudio, el dato incidental es mucho más infrecuente. Sin embargo, para un estudio sobre las músicas y las diversiones en nuestra región durante el Virreinato sería de suma importancia su búsqueda, ya que la vigilancia de la Iglesia sobre los esparcimientos populares fue más constante, a través del Tribunal del Santo Oficio.¹

1) Vid. Alejandro Martínez de la Rosa. "Las mujeres bravas del fandango. Tentaciones del infierno", en *Relaciones*, 133. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2013, pp. 117-139; Al-

Nuestro interés por estas cuestiones surgió luego de haber convivido en el rancho de El Santuario (Mexticacán) con don Antonio López Gómez (1938-2013). Él nos proporcionó el indicio de que posiblemente en los archivos judiciales se podría encontrar buena información para comprender qué significó el binomio diversiones-músicas no sólo para la rancherada, sino para las autoridades del Estado y de la Iglesia, esta última oculta en las ordenanzas a través de la moral. En las muchas conversaciones que tuvimos, aparecían y desaparecían estupradas, matados, matadores, revolucionarios, músicos violentos y violentados, canciones subidas de tono y corridos matonescos. Gracias a su paciencia conocimos a Wenceslao Jáuregui el *Calero* (1847-1882), un bandido que aún persiste en la memoria de los ancianos de la barranca del río Verde; más tarde, al transcribir expedientes, lo encontraríamos descrito con las más variadas plumas de autoridades políticas y judiciales: asaltando ranchos, robando muchachas, secuestrando semovientes y, finalmente, muriendo aplicándosele la ley fuga en El Jagüey, extramuros de Guadalajara, junto a su inseparable amigo de correrías, el *Escoplo*.

Por supuesto, con anterioridad muchos historiadores de la música y las diversiones han recurrido al documento histórico judicial y al periódico para apoyar sus argumentos y para describir lo más fiel y pormenorizadamente posible cómo se efectuaban los esparcimientos del pueblo llano en distintas regiones del país, cómo se instrumentaban los conjuntos musicales populares –llámesele mariachis, tamboras o norteños– y quiénes eran los individuos que se dedicaban al oficio de alegrar o entristecer la ocasión.² Sin embargo, hasta donde nuestro leal saber y entender llega, no conocemos en el caso mexicano investigación alguna que haya recurrido a archivos completos de una misma región. La búsqueda, catalogación, transcripción y análisis de las fuentes criminales –y no sólo la citación de uno o dos ejemplos ocasionales–, nos abrió un campo inmenso y complejo que no se extingue con estos párrafos al vuelo. Es de necesidad que otros estudiosos pacientemente agoten archivos, para descubrir si en otras latitudes se localizan los mismos patro-

fonso Reynoso Rábago. "Algunas creencias de los indios de San Gaspar en un manuscrito del siglo XVII", en *Memoria Escrita de mi Tierra*, Año I, N° 1. Jalostotitlán, 2012.

- 2) Vid. Jesús Jáuregui. *El mariachi. Símbolo musical de México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial Taurus, 2008, pp. 11-394; Álvaro Ochoa Serrano. *Manual del mariachi*. Guadalajara, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2013, pp. 9-77; J. Arturo Chamorro Escalante. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 2000, pp. 11-154; Álvaro Ochoa Serrano. *Mitote, fandango y mariacheros*. Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 2005, pp. 15-148.

nes conductuales y si las autoridades del Estado, consecuentes con la moral dominante de la Iglesia, prohibieron o vigilaron algunos aspectos del binomio diversiones-músicas como lo hicieron en las municipalidades que integran los Altos de Jalisco durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX para reprimir el delito. Esto, además de profundizar en lo antropológico y en lo sociológico, nos mostrará el complejo sistema de relaciones de nuestro binomio.

Dos años de extenuante labor por fin dan sus frutos: reunidos los expedientes que contienen alguna información incidental sobre las diversiones y las músicas populares, revelan una historia si bien no oculta, por lo menos olvidada: la del crimen y su relación con la alegría, la de la vida festiva y la muerte trágica coexistiendo en una turbulencia de actos delictivos e inmorales. Ha poco tiempo en el coloquio internacional *El mariachi: aprendizajes y relaciones*, llevado a efecto el 5 y 6 de septiembre de 2013 en las instalaciones de El Colegio de Jalisco, ofrecimos un primer bosquejo próximo a publicarse en las memorias concernientes. Además de explicar cómo se conformaban durante el siglo XIX y principios del XX los conjuntos de música popular en nuestra región, cuáles eran las diversiones en que más participaban y cuáles eran las características formativas de los músicos, en él planteamos que el binomio se había vigilado o prohibido por las autoridades políticas y judiciales porque se presumía que había una relación inflexible entre música, diversiones, actos delictivos e inmorales. Las siguientes páginas ahondarán en estos menesteres.

Pero, ¿por qué recurrir a los documentos judiciales para historiar la música popular y las diversiones? Exactamente por la misma razón por la que las autoridades políticas y judiciales las vigilaron o prohibieron. En los fandangos, gallos y papaquis, entre otras diversiones, se lesionaba, reñía y mataba. Éstas eran amenizadas por los músicos. Por lo tanto, algunas veces tenían que pasar a declarar como testigos ante el juez; otras veces son referenciados. Reos y deponentes de vez en vez expresan qué instrumento manoseaban, qué sucedía en las diversiones. Si bien los escribientes no describen detalladamente cómo se llevaban a efecto -ni tenían por que hacerlo, pues la intención del proceso judicial era la de encontrar las pruebas suficientes para procesar y condenar a los causantes del delito y no la de puntualizar las diversiones o enumerar los instrumentos que eran tocados por los músicos-, sí nos aportan datos incidentales que nos van desvelando la cuestión, nos ayudan a comprender lo que se oculta en las ordenanzas municipales, es decir, por qué se vigilaron o prohibieron ciertas manifestaciones gozosas del pueblo. Un círculo vicioso, sí; pero abierto a las posibilidades investigativas.

Pese a que la región de los Altos de Jalisco desde la época de oro del cine mexicano ha sido representada como el modelo de la vida campesina nacional y es mostrada artificiosa y ensalzada, no se hallan estudios fundamentados sobre su cultura popular. Remedos la enlutan y depravan. Claro, existen datos diseminados en los libros publicados por cronistas, musicólogos e historiadores, pero éstos no han sido sistematizados, examinados y confrontados. Por otra parte, ha sido sintomático para nuestra región que publicaciones y monografías se centren en la Cristiada, el Virreinato y en trabajos de corte genealógico, tratándose de encontrar el linaje de un conde, un virrey o una familia de pompa y alcurnia. Esto ha causado que se excluyan, por inadvertencia o prejuicio, temas tan importantes como lo son las músicas populares y las diversiones.

Albur de crimen

Cuquío era un lugar pequeño, pero plagado de tahúres, fulleros, galleros y gente que se vivía ahorrando su dinerito todo el año para irlo a tirar a las patas de un animal o a los palos de una baraja señalada. Tenía tal fama ese pueblo para el despilfarro, que aparte del sitio oficial dedicado a las "partidas", se jugaba brisca, conquián, siete y medio y paco, no sólo en aquel lugar, sino en cualquier cantina, tienda o botica y hasta en las bancas de la plaza de armas. Y si alguno resultaba muerto, que siempre los había, era en riñas causadas por el juego, ya que del alcohol se hacía poco consumo.³

Toda diversión pública reglamentariamente realizada en la región requería de la licencia por escrito de la autoridad política o judicial respectiva, según el caso. Funciones de circo, teatro o maromas, coloquios o pastorelas, corridas de toros, carreras de caballos, herraderos, fandangos, peleas de gallos y otras expansiones similares, estaban restringidas por las ordenanzas propias de cada municipalidad, las cuales funcionaban en concordancia con las leyes emanadas del Estado y la moral dominante proveniente de la Iglesia. Más allá del mero ingreso periódico de recursos pecuniarios a los fondos de propios por la concesión de licencias para diversiones, las autoridades coincidían en un aspecto básico: debían vigilarse los esparcimientos cotidianos del pueblo, pues éste era propenso a cometer todo tipo de delitos, faltas de respeto y a la moral y otras conductas punibles. No es raro que en más de una ocasión las autoridades, alegando la defensa de la moral y el orden público, mediante decretos o bandos, prohibieran irrestrictamente ciertas diversiones.

3) Juan Rulfo. "El gallo de oro", en *Toda la obra*. España, Ediciones Unesco, 1996, p. 342.

nes, condenando con multas gubernativas pecuniarias, de reclusión u obras públicas a los contraventores.

El impuesto que pagaban los interesados para obtener una licencia para llevar a efecto alguna diversión era variable. De hecho, en la segunda mitad del siglo XIX ni en las propias jurisdicciones tenían un valor fijo. Al parecer, el importe dependía exclusivamente de la benignidad de la autoridad en turno o de la calidad de la diversión. Las licencias para efectuar bailes en 1881 en la comisaría política y judicial de Cañadas eran obtenidas por 1 peso. En cambio, una que se concedió el 16 de enero a Jesús Torres para poner una diversión de acróbatas costó sólo 3 reales; sin embargo, el 25 de julio a Catarino Gómez se le cobraron 2 pesos por dos funciones de este tipo.⁴ En 1885, en la propia congregación, se concedieron veinte licencias: dieciséis fueron para bailes -una costó 25 centavos, once 50 centavos, dos 75 centavos y dos 1 peso- y cuatro para funciones de circo, cobrada cada una a 50 centavos.⁵ En 1891 fueron otorgadas dieciocho: once para bailes -dos tuvieron costo de 4 pesos, dos 6 reales, una 7 reales y seis 1 peso-, dos para carreras de caballos a 50 centavos y 1 peso, respectivamente; tres para peleas de gallos en 4 reales cada una, otra para una diversión de títeres en 1 peso y otra para la función de una imagen religiosa en 4 reales.⁶ En 1892 fueron otorgadas quince: once para bailes -una no especifica cantidad, tres en 25 centavos, dos en 4 reales, una en 6 reales, otra en 7 reales y tres en 1 peso-, dos para peleas de gallos en 50 centavos cada una y dos para carreras de caballos, una en 75 centavos y otra en 25.⁷ Finalmente, en 1897 fueron otorgadas veinte licencias sin especificarse la clase de diversión, cuyos impuestos oscilaron entre los 25 centavos y 1 peso.⁸

Por otra parte, las licencias para diversiones en que la especulación económica era mayor, como las corridas de toros y las peleas de gallos efectuadas en pueblos de importancia, se obtenían mediante remate al mejor postor. Así, por ejemplo, el 31 de agosto de 1848 se presentó Ignacio Navarro ante el director político de Tepatlán expresando que an-

4) Archivo del Juzgado Menor de Cañadas de Obregón (en adelante, AJMCO), *Libro en que constan los ingresos al fondo municipal por licencias para diversiones públicas. Año de 1881*, f. 1r.

5) AJMCO, *Libro en que se asientan las licencias para diversión públicas. Año de 1885*, fs. 1r-2r.

6) AJMCO, *Libro en que se asientan las licencias que se conceden para diversiones públicas. Año de 1891*, fs. 1r-2r.

7) AJMCO, *Libro en que se asientan las licencias que se conceden para diversiones públicas. Año de 1892*, fs. 1r-2r.

8) AJMCO, *Libro de multas de la autoridad política. Año de 1897*, fs. 1r-2v.

teriormente se le había concedido licencia para corridas de toros y juegos públicos en las festividades de San Andrés y Natividad, ofreciendo por la licencia de las dos diversiones 100 pesos. De esta suerte, se pregonó por tres veces el remate y el 18 de septiembre se presentó Agustín Rabia ofreciendo 125. Sin embargo, enterado Navarro de la nueva postura, elevó significativamente el monto a 175 pesos, obteniendo en consecuencia la licencia. Esta elevación de la postura nos da a entender que las ganancias del empresario eran buenas ya que, además del monto del remate, se le exigían otras condiciones, según el contrato elaborado:

1ª. Que las diversiones i corridas de toros durarán dies días, incluso los domingos i divididas en dos temporadas, la primera comensará el veinte i nueve de Nbre. i concluirá el primero de Dbre. i la segunda comensará el veinte i tres de Dbre. i concluirá el veinte i nueve del mismo.

2ª. Que la plasa de toros ha de quedar firme, bien construida i a ratificación del juez privativo, deviéndose matar un toro diario, a excepción de los biernes, i que los toreros no han de dedicar viva a persona alguna, siendo multados no solamente, sino aun el empresario; que también pondrá un palio decente para el privativo i autoridades.

3ª. Que los toreros han de ser instruidos en el arte, i no se admitirá entren a torear individuos que no lo sean.

4ª. Que por cada toro que resulte malo, tendrá el juez privativo que imponerle la multa que a bien tenga, lo mismo que por otras faltas en que incurra en el desempeño de la plasa.

5ª. Que el auxilio ha de ser compuesto de once hombres, incluso dos cabos i un sarjento, costeados por el contratista.

6ª. Que el cobro de los domingos intermedios ha de ser por el fondo municipal, como es de costumbre, i solo cobrará el contratista las mesas de enchiladas i de diversión.

7ª. Que concluidas las funciones será de cuenta del contratista tapan las oquedades de las plasa i entregarlas limpias. Cuyas condiciones aceptó el contratista, i firmó conmigo i los de asistencia por falta de escribano; doy fe.⁹

Las diversiones más irrestrictamente prohibidas fueron las de juegos de azar, predominantemente los naipes. Por ello no es raro que algunos individuos para no ser multados gubernativamente llegaran a declarar como lo hizo el 6 de junio de 1848 el labrador Gorgonio Aceves, vecino de Tepatlán: "que lo que estuvieron haciendo fue [estar] jugando po-

9) Archivo Municipal e Histórico de Tepatlán de Morelos (en adelante, AMHTM), C30-Exp35-F5, fs. 8v-9r.

rrazo siendo compañeros el exponente y Sebastián de la Torre y don Candelario y su mujer, tanteándose con granos de maíz y no jugando de interés".¹⁰ Sin embargo, en casos excepcionales como las funciones religiosas de los pueblos o la feria de San Juan de los Lagos, usualmente eran permitidos por las autoridades para atraer más concurrencia y, por consecuencia, derrama económica a las localidades:

Además de peregrinos y comerciantes las condiciones de la feria y el espacio privilegiado de San Juan en la red de caminos atraía a numerosos viajeros y a personajes dedicados o interesados en actividades que no tenía que ver directamente con fe o negocios, sino más bien con actividades lúdicas como por ejemplo las diversiones como el teatro, los toros o los gallos, además la feria era famosa porque se permitía el juego y había muchas mesas de apuestas en las principales calles de la población. Estaban también los que veían en la feria una buena oportunidad para ejercer actividades ilegales o moralmente no aceptadas como el contrabando, la prostitución y el robo.¹¹

Addendum primum¹²

No siempre las autoridades eclesiásticas estaban de acuerdo con las civiles respecto a que los juegos de azar fueran permitidos durante las funciones o fiestas patronales de los pueblos para engrosar los fondos de las tesorerías municipales. Entre otros se puede citar el siguiente ejemplo. El presbítero Manuel González, cura propietario de Mexxicacán, el 19 de agosto de 1912 manifestó al vicario capitular de la Sagrada Mitra de Guadalajara que:

En el púlpito de mi parroquia he reprobado, apoyado en las disposiciones de la Iglesia y civiles, y aun en particular, las partidas o juegos de naipes. Se acerca la fiesta anual del Santo Patrón; y con el pago de la exclusiva, y lo que es de lamentarse más en el mismo local de la escuela de niños, comenzará, a la vez que con mi solemne novenario,

10) AMHTM, C32-Exp10-F3, f. 12v.

11) Daniel Díaz Arias. "Producción e intercambio de música popular en la feria de San Juan de los Lagos durante el siglo XIX", en *Memorias del coloquio. El mariachi, patrimonio cultural de la humanidad* de Arturo Camacho Becerra (coordinador). Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 306.

12) Los addenda se plantean con respecto a la publicación original realizada por el H. Ayuntamiento de Tepatitlán de Morelos, en 2014. [Como hemos dicho, en la documentación eclesiástica el dato incidental es menos frecuente. Sin embargo, luego de haberse realizado la edición príncipe, hemos localizado algunos que nutren este estudio.]

esta inmoral diversión. Llamé a la autoridad y le hice ver las desgracias que se esperan. No admitió, diciéndome que está con necesidades que remediar. Yo le regalo la dicha exclusiva, y nada consigo. ¿Puedo elevar mi queja a la jefatura, máxime que el [jefe] político es mi sobrino? ¿Lo hago?¹³

Fuera de las fechas excepcionales, era deber de los comisarios de cuartel y las rondas municipales perseguir los juegos de azar, que estaban sumamente generalizados entre el gusto de la rancherada regional. En Mexticacán, por ejemplo, el reglamento de policía de 1878 contemplaba en su artículo 14 que "Por ningún motivo consentirán [los comisarios] el juego de naipes, quedando autorizados para aprehender al dueño de la casa, á los talladores, espectadores y recojerles[sic] el monte, poniéndolos á disposición de la autoridad política para que les aplique las penas que señalan las leyes vigentes".¹⁴ Pero si en la normatividad municipal estaba explícitamente asentada su persecución, la realidad difería completamente: sin excepción en todas las diversiones de las rancherías, con anuencia o la vista gorda de los comisarios, era común observar montecitos de baraja, jugadores de rayuela, pítima o volados. Cuando no era dentro de las diversiones, ricos propietarios y pobres de solemnidad, hombres y mujeres, comúnmente a puerta cerrada o en parajes solitarios, apostaban desde miserables prendas hasta pesos fuertes. Los alcaldes constitucionales, jueces de paz o comisarios judiciales podían multar a toda aquella persona que fuera sorprendida en cualquiera diversión prohibida de naipes: al mirón, al tahúr extraordinario, al consuetudinario, al encubridor y al llamón, es decir, al individuo encargado de avisar a los jugadores que había travesura. Las penas impuestas, hemos dicho, eran gubernativas. Mediante los casos conocidos hemos llegado a constatar que poco más del 90% de los contraventores descubiertos pagaban la multa pecuniaria, que oscilaba entre los 4 reales y los 10 pesos; el resto aceptaba o la reclusión o la pena de obras públicas.¹⁵

13) Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante, AHAG), Sección Gobierno, Serie Parroquias, Mexticacán, Caja 4, *Oficio de 19 de agosto de 1912. El cura Manuel González al vicario capitular de la Sagrada Mitra.*

14) *Reglamento que el Ayuntamiento de Mexticacán, ha expedido fijándoles sus atribuciones á sus Comisarios de policía.* Guadalajara, Tip. de Dionisio Valderrama, 1878, p. 5.

15) AMHTM, C20-Exp2-F3, f. 5r; AMHTM, C21-Exp12-F3, f. 3r; AMHTM, C34-Exp14-F3, fs. 1r-3v; AJMCO, *Libro de correcciones pertenecientes a este año.* Alcalde C. George González. Año de 1852, fs. 1r-12v; AJMCO, *Correcciones gubernativas por el comisario municipal C. Francisco Lomelí.* Año de 1861, fs. 1r-5r; AJMCO, *Libro de correccio-*

Addendum secundum

En el artículo 59 del *Reglamento para la policía de la ciudad de Teocaltiche*, publicado el 18 de diciembre de 1896 por el jefe político del cantón, Margarito González Rubio, se asienta lo siguiente:

Es obligatorio para la policía, por interesarse la moral y buen ejemplo, y evitar las riñas que ocasionan multitud de desgracias, cuidar de que ninguno se distraiga en las calles ó plazas con juegos de barajas, rayuela, pítima y otros conocidos con nombres vulgares. Los que se encuentren en tales juegos serán conducidos inmediatamente a la Jefatura y sufrirán una multa de veinticinco centavos á un peso, ó en su defecto cuatro días de reclusión o trabajos.¹⁶

A principios del siglo XX, las colindantes municipalidades zacatecanas de Toyahua, San Pedro Apulco y Nochistlán de Mejía también explicitaron sus propias prohibiciones respecto al juego.

En el *Reglamento de policía para la municipalidad de Toyahua*, aprobado el 21 de octubre de 1901 por la asamblea municipal, se menciona en el Capítulo 1º, Artículo 1º, Inciso 9º que la policía local tenía por objeto "Reprimir la mendicidad, la vagancia, los juegos prohibidos y todo acto que ofenda la moral, decencia y buenas costumbres". En el Capítulo 3º, Artículo 12º, Inciso 2º se dice que era deber y atribución de los comisarios de cuartel y sus auxiliares "Perseguir los juegos prohibidos y aprehender á los que concurran á ellos". Asimismo, de acuerdo al Inciso 9º del antedicho artículo, también era de su autoridad "Impedir el juego de rayuela y otros semejantes".¹⁷

En el *Reglamento de Policía, para el municipio de San Pedro Apulco*, aprobado por el ayuntamiento local el 20 de marzo de 1901, en su Capítulo 1º, Artículo 1º, Inciso X se explicita que uno de los objetos de la policía era "La represión de la mendicidad, de la vagancia, de juegos prohibidos y en general de todo acto contrario al orden público, á la moral y á las bue-

nes gubernativas. Año de 1861, fs. 1r-6v; Archivo del Juzgado Menor de Mexicacán (en adelante, AJMM), Correcciones. Año de 1879, fs. 1r-2v; AJMCO, Libro de correcciones gubernativas. Año de 1882, fs. 1r-6r; AJMCO, Libro de correcciones gubernativas. Año de 1883, fs. 1r-7v; AJMCO, Correcciones gubernativas impuestas por la autoridad judicial. Años de 1883 y 1884, f. 1r; AJMCO, Libro de correcciones gubernativas. Año de 1884, fs. 1r-6r; AJMCO, Libro de correcciones gubernativas. Año de 1885, fs. 1r-6r; AJMM, Multas. Año de 1885, fs. 2r; AJMM, Diligencias practicadas contra J. Leonides González. Año de 1894, f. 3r.

16) Archivo Histórico de Jalisco (en adelante, AHJ), G-1-901-2036.

17) *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas*. Zacatecas, 12 y 15 de febrero de 1902.

nas costumbres". En concordancia con su Capítulo 2º, Artículo 12º, Inciso V los comisarios de cuartel y sus ayudantes estaban destinados a "Perseguir los juegos prohibidos y aprehender á los que concurran á ellos". De igual forma, según el Inciso VIII del antedicho artículo, a "Cuidar de que los dueños ó encargados de talleres no admitan hijos de familia que no hayan terminado su instrucción, ni permitan juegos de azar". Así como "Impedir el juego de pelota, y rayuela en las calles" (Inciso XIII).¹⁸

En el *Reglamento de policía para el municipio de Nochistlán, Partido del mismo nombre*, remitido para su aprobación el 14 de marzo de 1902 al gobierno del estado, se asienta en el Capítulo II, Artículo 8º que era atribución de los comisarios y auxiliares urbanos y rurales "Perseguir los juegos prohibidos y aprehender á los que concurran á ellos" (Inciso V), "Cuidar de que en los billares, cantinas, etc., no se admitan menores de edad ni se permitan juegos prohibidos por la ley" (Inciso VIII), e "Impedir el juego de pelota, palmo y otros, en las calles ó lugares públicos" (Inciso XIV). Por otra parte, en el Capítulo III, Artículo 1º, Inciso VIII se consigna que era atribución del cabo y la policía "Perseguir los juegos prohibidos aprehendido a los tahúres y objetos que constituyen el juego, poniendo unos y otros á disposición de la autoridad política para los efectos á que hubiere lugar".¹⁹

El juego, por supuesto, era mucho más perseguido en los pueblos o ciudades de importancia, es decir, donde se encontraban las autoridades que imponían las penas gubernativas y podían asimismo acusar de encubridores de tahúres a los comisarios que no cumplieran fielmente con su deber. En cambio, en los pueblos de poca importancia o en las rancherías, los comisarios preferían dejar las cosas por la paz o sólo reconvenir verbalmente a los jugadores, para no malquistarse con el vecindario. Si bien cuando eran amonestados la mayor parte de los jugadores levantaban el campo y "abandonaban" el juego, no faltaron las resistencias a la autoridad y los motines. Así lo hizo ver claramente el 14 de junio de 1837 Juan de Torres, quien aseguró a Teodoro Covarrubias, alcalde único suplente de Cañadas, que habiendo sido comisario político del pueblo de Temacapulín le constaba de evidencia que durante los días festivos concurrían Nepomuceno y Magdaleno Gómez, vecinos del rancho de El Salitre, y ponían juegos de naipes en los tendejones y que él como autoridad

18) *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas*. Zacatecas, 19 de febrero de 1902.

19) *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas*. Zacatecas, 16, 19 y 26 de abril de 1902.

ha ocurrido á impedirles tal diversión pero que jamás se han antepuesto: a su más leve insignación[sic] han levantado su carpeta; y que sabe que en el año de treinta y cuatro antepuso D. Nepomuceno Gómez con armas al comisario D. Refugio de Jáuregui, según dicho Comisario le ha comunicado, pues aunque al deponente le pidió auxilio en el acto del motín que había formado D. Nepomuceno en consorcio de otros varios cuando el que habla ocurrió ya había cesado toda cuestión.²⁰

Como hemos dicho, había dos tipos de tahúres. Los extraordinarios generalmente eran hijos de familia que podían ser salvados de las distintas consecuencias sociales y judiciales del juego mediante la implicación moralizadora de las penas gubernativas o las reconvenciones familiares: el 21 de febrero de 1836 José María Orozco declaró que “ha estado varias [veces preso] á pedimento de su padre, por juego prohibido”.²¹ Los consuetudinarios eran individuo con trabajo fijo o semifijo u ociosos, cuyas edades oscilaban entre los 20 y los 70 años. Éstos últimos, sin embargo, se dividían en dos subtipos: los “de pie” y los “misioneros” o “de profesión”. Los primeros, quienes tenían trabajo fijo o semifijo, jugaban en su lugar de residencia y sitios adyacentes, entre sus convecinos; los segundos eran ociosos, es decir, su único trabajo, a más de “delinquir”, era jugar a los naipes, de rancho en rancho, de feria en feria, y su movilidad dependía tanto de sus necesidades económicas como de sus transgresiones cometidos. Por ejemplo, al cuestionársele en 1844 a Nabor Mejía, vecino de Cañadas, sobre la residencia de un individuo llamado Albino Jiménez, declaró que:

no sabe en qué parte de Guadalajara ni en cuál casa [viva], motivo á que no subsiste en pie en ninguna parte por ser tahúr misionero; que únicamente sabe que su mujer se llama Carmen Rodríguez y que vive en Guadalajara enfrente de la plaza de Venegas, cuadra al sur, y que ésta vende muchas semillas como son de frijol, lentejas, arroz y demás.²²

Pero, ¿por qué la diversión de juegos de azar fue tan prohibida y perseguida en la región, cuáles sus implicaciones? La prohibición está en función de la falta moral inherente o la criminalidad implícita al azar. El juego azaroso estaba dominado por el fraude; en particular en los naipes, la marcación de cartas y la duplicidad de ellas establecían el “azar”.

20) AMHTM, C16-Exp5-F3, f. 15v.

21) AMHTM, C15-Exp7-F3, f. 5r.

22) AMHTM, C26-Exp10-F3, f. 11r.

Frases como “en ese tiempo hallaron a uno de los tahúres 3 cartas en el sombrero”,²³ “la ganaron mal con baraja hecha y cartas de más”²⁴ o “el referido demandado cohechó al compañero del que habla para perder el juego”,²⁵ son frecuentes en los juicios verbales en que los demandados se negaban a entregar a los actores lo ganado. Es decir, el alegato fundamental del demandado oscilaba, para no entregar las prendas o los pesos, en lo fraudulento del azar. Cabe señalar que son pocos los casos documentados en que un tahúr extraordinario o consuetudinario demandaba el pago, esto simplemente porque siendo una falta gubernativa se arriesgaban a que la autoridad correspondiente no les diera la razón y, además, les multara por haber cometido la falta: “fallé gubernativamente que el demandado haga entrega del caballo que se le reclama, quedando á disposición del presente señor Juez el castigo que merezcan por ser de juego prohibido” (1841);²⁶ “determiné gubernativamente que, en virtud de no haber probado suficientemente el que demanda, no á lugar a ella, y que en consecuencia de haberse mezclado el demandado en cosas de juego con hijo de familia, está en mi arbitrio usar de mis facultades” (1844);²⁷ “estando en mis facultades exigirles á la multa por el juego prohibido, firmé con los que supieron” (1849);²⁸ “fallé gubernativamente no haber lugar á la presente demanda, por razón de ser la deuda que se reclama emanada de juego prohibido” (1852).²⁹ Sin embargo, casos hubo en que el actuar de algunas autoridades judiciales era completamente contraria a la normatividad reglamentaria: el 20 de marzo de 1839 demandó Guadalupe González a Gerardo Limón ante don Nepomuceno Navarro, juez segundo de Tepatitlán, sobre que le satisficiera 8 pesos 1 real, valor de un caballo que no le quería entregar habiéndoselo ganado en el juego de cartas, “Y [habiendo] oído las excepciones de ambos, determiné que pague [Limón] la cantidad que se le reclama”.³⁰

La diversión de naipes tenía por primera consecuencia el empobrecimiento de los jugadores, ya fuera por el mero azar o por el azar con-

23) AMHTM, C8II-Exp7-F3, f. 2r.

24) AMHTM, C21-Exp4-F3, f. 1v.

25) AMHTM, C35-Exp3-F3, f. 46v.

26) AMHTM, C22-Exp7-F3, f. 30v.

27) AMHTM, C26-Exp49-F3, f. 1v.

28) AMHTM, C30II-Exp5-F3, f. 42v.

29) AMHTM, C35-Exp3-F3, f. 47r.

30) AMHTM, C18-Exp1-F3, f. 8r.

ducido, es decir, por los medios fraudulentos utilizados por los tahúres para llevarse el gane. La pérdida de capitales pecuniarios, semillas, instrumentos de labranza y otras prendas elementales tanto para la manutención como para las actividades de generación económica, llevaban cotidianamente a cometer otro tipo de conductas censurables no sólo al jugador de destino arrevesado sino a los miembros de su familia. Las mujeres jóvenes al arruinarse por culpa de sus padres, hermanos o tutores, eran más proclives a cometer vicios inmorales como el alcoholismo, la prostitución y el amasiato. Jugadores venidos a menos o sus familiares asimismo eran propensos a cometer no sólo conductas socialmente inmorales, sino a ejecutar delitos de robo simple o con asalto para cubrir las deudas que habían adquirido o para equilibrar sus privaciones. En este sentido, no es extraordinario que Sixto Hernández, labrador de Rincón de Velázquez (Tepatitlán), en 1839 reconviniera al jornalero Juan Fuentes, vecino del rancho de Palo Dulce (Acatic), para que “no anduviera jugando con sus peones ni ganándoles el maíz”,³¹ porque, como hemos dicho, la pérdida de dineros o semillas no sólo implicaba la tendencia de malmatar de hambre a la familia sino a que se cometieran otras conductas inmorales o criminales.

Patricio Gómez *Pico de Oro* -apelativo que denota su verbosidad-, vecino que fue de Cañadas y Mexxicacán, es un muy bien ejemplo del jugador consuetudinario que devenía en criminal. El ludópata no sólo cometió robos para cubrir sus deudas, sino para jugarlo esperanzado en ganar algunos pesos. El 28 de febrero de 1893 Martín Aguirre lo acusó ante Bernabé Rodríguez, autoridad política de Mexxicacán, de que siendo su mandadero fue a pedir a su nombre a Victoriano Cordero primero 4 pesos en centavos de cobre dizque para la raya de sus peones y después dos piezas de manta de primera. En esta ocasión, *Pico de Oro* fue condenado por robo con abuso de confianza a 60 días de arresto mayor y a pagar una multa de 2.24 pesos, e inhabilitación de toda clase de honores, cargos y empleos públicos por el término de seis meses, pese a que Jesús J. Jáuregui lo defendió alegando que:

supuesto que Patricio Gómez fue tan ignorante que ni siquiera se imaginó la ilicitud del delito que cometía, supuesto que después de pedir las mantas materia de la averiguación en que resulta acusado, devolvió al señor Cordero \$4.00 cuatro pesos que antes a nombre de su patrón le había pedido y permaneció en la casa de su mismo patrón varios días sin duda con la esperanza de adquirir recursos para hacer el pago o devolución de las

31) AMHTM, C19II-Exp7-F3, f. 30v.

mantas sin que se llegaran a apercebir de su procedimiento, y si la suerte en el juego de naipes en que arriesgó el dinero le fue adversa tuvo que manifestar su vergüenza y error saliéndose del servicio de su patrón; y dirigiéndole a éste una carta que aunque en lenguaje rudo, manifiesta su arrepentimiento, demostrando con esto que no está avezado al crimen, ni abriga en su corazón intenciones criminales, supuesto que en la casa del señor Aguirre hay mucho que robar, y con la confianza que este señor depositaba en él podría haberse tomado algo.³²

La carrera delictiva de Gómez no terminó aquí. En agosto de 1894 se le instruyó nueva causa por robo y juego prohibido teniendo por cómplices a Sóstenes Lomelí y a Alberto Jiménez; también fue acusada la señora Nicolasa Jáuregui por indicios de prestamista. A *Pico de Oro* se le impuso la pena de 80 días de arresto mayor.³³ El 8 de diciembre de 1902 fue nuevamente puesto en la cárcel de Mexxicacán, acusado por el traficante Policarpo Ruvalcaba, vecino de Yahualica, de que teniendo en depósito en el mesón del Buen Viaje, propiedad de Longinos González, un poco de vino mezcal para su venta, llegó Gómez y dispuso con engaño de 13 botijas valoradas en 22.57 pesos diciendo que 10 las había mandado pedir doña Luz Lomelí y 3 don Miguel G. Mendoza. Añadió Ruvalcaba que se dio cuenta de la estafa al ir a cobrar a estas personas, las que le contestaron que ellos nada habían pedido, por lo cual supuso que *Pico de Oro* lo extrajo y vendió a otros individuos. Éste, por su parte, declaró llanamente ser cierto había dispuesto del vino y que "él lo vendió a Ladislao Ruvalcaba y a Ezequiel Jáuregui, y dispuso del dinero a la confianza de arreglarlo después con Policarpo, lo que no hizo porque se retiró de este lugar [yéndose a Cañadas]". Además también salió a relucir que había sido indiciado en 1891 por el delito de robo con abuso de confianza, siendo absuelto del cargo. En esta ocasión *Pico de Oro* fue sentenciado a purgar 60 días de arresto mayor y a pagar una multa de 5.68 pesos.³⁴ Se tiene también conocimiento que en 1906 fue procesado en Mexxicacán, ahora por el delito de evasión de un reo.³⁵ Por último, el 19 de febrero de 1907 fue de nuevo a la cárcel, ahora en Ca-

32) AJMM, *Criminal contra Patricio Gómez (a) Pico de Oro, por delito de robo. Año de 1893*, f. 16r.

33) AJMM, *Libro de minutas. Año de 1894*, f. 20r.

34) AJMM, *Criminal contra Patricio Gómez (a) Pico de Oro, por delito de estafa. Año de 1902*, fs. 1r-18r.

35) AJMM, *Comunicaciones oficiales recibidas en este juzgado durante el año de 1906*, f. 37r.

ñadas, por los delitos de resistencia, lesiones y ultrajes a la policía. Un día antes, cosa del mediodía, estando el gendarme Alejandro Jáuregui haciendo la limpieza de la plaza pública, llegó Gómez completamente ebrio y le mentó la madre. Jáuregui, viendo su deplorable estado, no le hizo aprecio; pero al rato volvió y de nuevo lo comenzó a injuriar y Jáuregui lo quiso conducir a la cárcel, "pero por evitar más escándalo lo dejó hasta rendir el parte a su superior". Sin embargo, estando *Pico de Oro* en el billar, por tercera vez lo injurió y luego se le echó encima a las guantadas, infiriéndole una lesión en forma circular situada en el vértice de la nariz, tirando al lado derecho, "como de tres centímetros de diámetro, interesando únicamente la piel, hecha al parecer con instrumento contundente y por su naturaleza leve".³⁶

El jugador asimismo perdía representatividad y credibilidad social cuando se le descubría consuetudinario, no importando necesariamente que se le hubiera procesado judicialmente por algún delito. Si bien no todos delinquían para cubrir sus deudas o para equilibrar sus pérdidas, el juego los marcaba de por vida ante las autoridades y vecinos como individuos degradados moral y socialmente. De hecho, los jugadores sufrieron una especie de ostracismo: tenían menos transacciones con la gente moralmente recta, porque generalmente se les veía como a individuos proclives a defraudar su palabra de hombría. La definición que nos proporciona Yáñez dilucida lo que subyace: "Tener palabra, dar la palabra, ser hombre de palabra, son modos de afirmar en Jalisco el grado superior de fe que la persona confiere; grado supremo de dignidad, al mismo tiempo, frente al cual poco valen otros títulos testimonios, actuaciones o compromisos".³⁷ En otra parte apunta el propio autor que "el sacrosanto, inviolable régimen de la palabra dada[...] confiere característico sentido de dignidad personal".³⁸ Con esto se quiere decir que el jugador consuetudinario, por los acompasados problemas económicos en los que se veía inmiscuido, era indigno socialmente, era hombre falto de palabra. Ante la palabra rota, el seguimiento de juicios era la instancia legal que encontraba el acreedor de recta moral para recuperar sus dineros. Lorenzo J. Jáuregui, apoderado de Jesús E. Jáuregui, el 27 de septiembre de 1910 interpuso juicio civil en contra de Juliana Núñez y su hijo José María Iñiguez reclamándoles 125 pesos e

36) AJMCO, *Criminal en contra de Patricio Gómez por el delito de resistencia a una agente de la policía. Año de 1907*, fs. 1r-3r.

37) Agustín Yáñez. *Discursos por Jalisco*. México, Editorial Porrúa, 1958, p. 8.

38) Agustín Yáñez. "Portón y patio de ingreso a viejas haciendas", en *Haciendas de Luis Sandoval Godoy*. Guadalajara, Taller Editorial La Casa del Mago, 2008, p. 10.

intereses legales, así como también el aseguramiento conveniente para el pago de un pagaré por vencer que a su poderdante le habían extendido por la cantidad de 168 pesos, asegurando que había temor de que Ñíguez vendiera los pocos bienes que poseía “porque ha perdido mucho en el juego y además debe a varias personas”. Así, al día siguiente, se ordenó el embargo de un predio rústico denominado La Colación que tenía una superficie agraria de 13 ó 14 hectáreas y de una casita situada en la calle de Donato Guerra, en Mexticacán, la cual se componía de dos piezas, corral y pozo de lazo. Aunque Ñíguez pudo recuperar sus bienes, tuvieron que pasar seis meses para que pudiera cubrir las deudas.³⁹

Además de las inherentes amenazas e injurias,⁴⁰ la manifestación de los delitos de lesiones, riña y homicidio intencional a consecuencia de la diversión de los juegos de azar, seguramente era muy variada; pero para la región sólo hemos encontrado dos tipos: por inconformidad y por impertinencia. El desarrollo del delito, por supuesto, estaría condicionado por factores netamente circunstanciales. Sin embargo, pese a que varias ordenanzas expresan que su prohibición era convenida para evitarse riñas que ocasionaban multitud de desgracias, contrario a lo pensado, los tres delitos antedichos eran poco frecuentes, o ¿sólo se manifestaban a las autoridades políticas o judiciales cuando el caso era inevitable, para evadir las penas gubernativas? De la extensa documentación consultada, sólo hemos podido recoger cinco expedientes.

La inconformidad se manifestaba en pleno juego. El 19 de abril de 1839, cosa de las siete de la mañana, se le dio noticia a Juan Nepomuceno Bolaños, juez primero de paz de Arandas, que a inmediaciones del rancho de El Saucito se había encontrado entre unas peñas un hombre muerto a estocadas; en consecuencia, para el castigo del delincuente y sus cómplices, formó auto cabeza de proceso y ordenó fuera recogido el cadáver para ser reconocido. A las cinco de la tarde del propio día, trasladado el cuerpo a Arandas, los ancianos Gil Rodríguez y Pablo Rojas, quienes la hacían de cirujanos en la congregación, depusieron bajo juramento que visto y reconocido el muerto le habían encontrado dos heridas: una de siete pulgadas de profundidad arriba de la tetilla izquierda que le traspasó el corazón de necesidad mortal; la otra de poca gravedad en el lomillo del brazo derecho, “todo lo cual dijeron saben

39) AJMM, *Diligencias de embargo precautorio promovidas por el C. Lorenzo J. Jáuregui en bienes del C. José María Ñíguez. Año de 1910*, fs. 1r-9r.

40) AJMCO, *Libro de demandas verbales giradas por el señor Alcalde suplente en el año de 1850*, fs. 17r-v; AJMM, *Criminal contra Rafael Lomelí y Francisco Vázquez, por delito de lesiones. Año de 1891*, fs. 1r-27r.

por la ciencia y experiencia que tienen en ello". Acto seguido, siendo presente el labrador Juan Antonio Arriaga, vecino del rancho de San Rafael, declararía:

Que estando debajo de un capulín cerca del rancho del Saucito á las diez de la noche anterior mirando jugar naipe á Jorge Alderete e Ignacio Olivares mano á mano, se equivocaron éstos por un albur y le dijo Alderete á Olivares eres un indio ca... y se levantó sobre él y se juntaron, de que resultó la muerte de dicho Alderete; que infiere sería con puñal porque no vio la arma con motivo de haberse apagado la vela, ser en el campo y estar la noche muy oscura; que el delincuente inmediatamente se fugó sin que nadie lo siguiera, porque nadie creyó tal desgracia, y que á esto estaban presentes [los labradores] Florentino Ramírez, Prudencio García, José María García y [el gañán] Julio Ávila.⁴¹

Por otra parte, la mañana del 4 de marzo de 1903 en el billar de Cañadas, estando jugando al paco los jornaleros Antonio Cuevas e Hipólito García y el labrador Luis Gómez,

Antonio les ganó dos juegos seguidos y no pagándolos García de cómo los ganó Cuevas, éste llamándolo al orden le hizo la observación que si seguían jugando que cada quien ganaría según el dinero que tuvieran á la vista; y no dándose por entendido García tomó sus cartas continuando, ganó el juego de unos cinco ó seis centavos, pero como nada tenía en dinero á la vista se le dijo por Cuevas que nada se le debía supuesta la advertencia que se le hizo, por lo cual ofendiéndose Hipólito se le echó á las bofetadas á Antonio Cuevas hasta tomarlo mal de un brazo, aventándolo á la calle; cayó Cuevas en el empedrado y se levantó herido de la cara.⁴²

La impertinencia, accidental o no, se manifestaba dentro y fuera del juego. En el pueblo de Jesús María el 17 de febrero de 1845, terminada una diversión de titeres, varios de los concurrentes, entre ellos Miguel Escoto, se fueron a jugar al comercio de don Antonio Rizo y

sería después de media noche cuando estaban jugando albures Estanislao Medina y Miguel Escoto; que a este último por buscar [un] tlaco que se le cayó, apagó la vela, motivo porque se enojó Medina y entraron en razones y se salió para afuera éste y Escoto se dirigió a la puerta a donde volvió

41) AMHTM, C18-Exp29-F3, f. 2r.

42) AJMCO, *Criminal contra Hipólito García por el delito de lesiones. Año de 1903*, fs. 3r-v.

Medina y le tiró dos puntadas con un sable, la primera no le llegó pero sí la segunda; que luego cayó para dentro Escoto, mas herido, y Medina se fue no sabe para dónde.⁴³

El 16 de mayo de 1870 dio parte el curandero Nicolás Pérez a Luis S. Jáuregui, presidente municipal de Mexicacán, que se encontraba herido el labrador Cruz Torres y que, siendo él un buen ciudadano, creyó de su deber dar parte de ello. Ocurrió que un día antes Torres andaba borracho en la plaza de la Unión instando a varios de los circunstantes para que le echaran monte para juego y alguien, ante su insistencia, lo hirió con instrumento cortante en el hombro izquierdo; además también presentaba “un pequeño golpe en el ojo izquierdo”.⁴⁴

Por otra parte, el 23 de agosto de 1912 en el billar de Cañadas, atendido por el casinero Francisco Guerrero, jugaban paco José Macías y José Soto *Mate*. Estando en ello, se le arrimó José María Soto a Macías para verlo jugar, y como llevándose con éste le dijo que se quitara, pero chanceándose Soto con Macías “porque demasiado se llevan”, éste sería por retirarlo le tiró a aquél con una cuchilla zapatera hiriéndolo en el brazo izquierdo; luego uno y otro ya enojados trataron de tomar los tacos del billar para darse de palos, pero logró Guerrero aquietarlos.⁴⁵

Los tahúres en general eran asociados –tal como lo anunciaba Pedro de Rueda, juez único de paz de Cañadas en 1844– con los ladrones, los bandidos, los vagos, los ociosos y los malentretidos, es decir, con la “polilla perjudicosa” de la sociedad que debía ir a parar a la tumba, a la cárcel o al ejercicio militar para bien de la región.⁴⁶ Por supuesto, la asociación no era gratuita: a varios bandidos aprehendidos o matados se les llegaba a encontrar entre “sus” pertenencias el mazo de cartas.⁴⁷ En abril de 1851, al declarar ante Pedro Macías, alcalde primero constitucional de San Miguel el Alto, los comerciantes Simón Anaya y Basilio Rentería y el labrador Jesús Loza sobre la conducta del otrora tristemente célebre Pascual Tostado, a quien la fama pública acusaba reiteradamente de bandido, coincidirían en afirmar que “no se le ha conocido otro ofi-

43) AMHTM, C26-Exp16-F3, f. 9v.

44) AJMM, *Acta en averiguación de quien haya herido a Cruz Torres. Año de 1870*, fs. 1r-5v.

45) AJMCO, *Criminal por delito de lesiones contra José Macías. Año de 1912*, fs. 1r-12v.

46) AMHTM, C26-Exp10-F3, f. 1r.

47) AMHTM, C15-Exp37-F3, f. 1v.

cio á más el de tahúr de profesión”.⁴⁸ Por consecuencia, a Tostado se le acusaban necesariamente todos los conceptos vertidos por De Rueda.

Por otra parte, una buena cantidad de las causas instruidas por el delito de robo con asalto consultadas mencionan la diversión de juegos de naipes. Además, era común que los tahúres-ladrones apostaran las prendas robadas o se escudaran en la diversión para que no fueran duramente penados. Es decir, mientras que unos individuos se veían envueltos en procesos judiciales por haber adquirido prendas robadas en el juego, otros encubriéndose en él trataban de eludir la justicia: “le dijo al deponente [Tranquilino Herrera] que había tenido suerte en el juego y había ganado aquellas prendas; que no quería lo viese su padre y por tanto le hiciera favor de llevárselas al rancho [de Santa María (Tepatitlán)] y alzárselas mientras él podía ir y el declarante accedió; que ayer en la noche le dijeron que [José Bonifacio] Villa estaba preso por unos trapos y que desde luego reflexionó que pudieran ser los que le había dado a guardar; que en el momento fue a darle aviso de lo ocurrido al comisario y el resultado fue venir ambos a dar cuenta al presente señor juez” (Villa fue condenado a un año de obras públicas en 1840);⁴⁹ “Preguntado por tres cerdos flacos que por su conducto fueron llevados a Cañadas y de dónde los adquirió, contestó: que él mismo los llevó; y que los adquirió del Juego, que se los ganó a un natural de este pueblo [de Temacapulín], pero que no lo conoce” (fragmento de la inquisitiva de Barbarito Jiménez, quien fue condenado a dos meses de obras públicas en 1853);⁵⁰ “que Antonio López estuvo en su casa desde el veintitrés de julio pasado a las ocho de la noche hasta las diez de la misma jugando con Alejo Lozano, Alejo Mercado, Marcela Quirarte, Julián Mora y de allí se fueron en casa de Brígida Ruiz, en donde estuvieron dos días y de allá a la casa del mismo Antonio, en donde estuvieron jugando hasta el día veintisiete” (declaración de 17 de agosto de 1881 de Severiano Jáuregui, vecino de Nochistlán, en defensa de Antonio López, quien fue acusado de haber participado en el asalto al rancho de San Felipe; el reo fue declarado inocente);⁵¹ “que la frazada [robada] se la empeñó Santos Plascencia en el juego, en el pueblo de Toyahua, en seis reales y después se la empeñó el acusado a Luis Jáuregui en dos pesos y este señor la vendió a Santos Martínez” (fragmento de la inquisitiva de Julián Barba,

48) AMHTM, C33-Exp32-F3, fs. 27r-29r.

49) AMHTM, C17-Exp27-F3, f. 8v.

50) AMHTM, C37-Exp23-F3, f. 5r.

51) AJMM, *Criminal contra Antonio López y cómplices, por el delito de robo. Año de 1881*, fs. 15v-16r.

1918; fue liberado al no presentarse sus acusadores).⁵²

La música no podía faltar en la diversión del juego. Como hemos mencionado anteriormente, en los fandangos y otras diversiones los jugadores se entretenían escuchando las piezas de su gusto y placer. De hecho, la música era un signo cuasi-inequívoco de que en tal casa o tal paraje había juego dispuesto: el 30 de octubre de 1850 Teodoro Martín, vecino de Tepatitlán, declararí­a ante el licenciado José María García, juez de primera instancia de la misma villa:

que luego oyeron una canción [tocada en una guitarra] en una casa algo retirada, y dijo Luciano "vamos allá, que han de estar jugando", y habiendo llegado mandó tocar, y se puso á bailar, y luego que acabó se fueron para la tienda de D. Francisco Sánchez, y Luciano compró vino, y por último se dirigieron todos á la casa de unas conocidas de éste, y luego que llegaron comenzó á platicar y á cosa de las tres de la mañana se fue el declarante para su casa á dormir, dejando á Luciano y á los demás compañeros en la misma casa.⁵³

Bailando con la más fea

ZAPATERO.-

Y si usted baila en mi boda
estará el fandango bueno;
luego que bueno está el cuento,
entre el juez y entre estos
hasta bailo de contento.⁵⁴

Según la documentación judicial consultada, los instrumentos más tañidos por la ranherada regional para hermostear las diversiones con acompañamiento mono-instrumental, fueron la guitarra, la guitarrita, la vihuela, la sétima y el violín. Pero esto no significa necesariamente que no se hayan tañido otros de cuerda como la mandolina, el bajo de armonía o el bandolón, que fue el instrumento nacional por antonomasia durante el siglo XIX. La guitarra en particular fue de suma importancia. Cancioneros y vecinos gustadores de la música la utilizaron más que cualquier otro instrumento, presentándose de continuo entre sus perte-

52) AJMM, *Segunda criminal contra Julián Barba, por el delito de robo. Año de 1918*, fs. 2v-3r.

53) AMHTM, C34-Exp24-F3, f. 12v.

54) "Entremés del zapatero", en *Los coloquios de don Sabino* de Ezequiel Hernández Lugo (compilador). Guadalajara, Centro Universitario de los Lagos, 2004, p. 54.

nencias: levantada en agosto de 1850, la lista de bienes mortuorios de Enrique Trujillo, vecino que fue del rancho de El Tigre (Tepatitlán), menciona una.⁵⁵

El repertorio secular regional estaba sumamente generalizado y éste consistía en romances, canciones, justicias, jarabes-sones y mañanas o corridos, entre los cuales destacaron por su popularidad los de Wenceslao Jáuregui el *Calero*, Tomás Limón, Demetrio de Jáuregui, Lucas Gutiérrez el *Gallo de Santa Clara*, entre otros.

Addendum tertium

Nuevos descubrimientos confirman que, durante el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, también era ampliamente utilizada el arpa para aderezar las diversiones públicas, ya fuera tocada por solistas o en conjuntos de organología compleja. Asimismo, desde los albores del siglo XX, se popularizaron ampliamente la armónica y el acordeón por toda la región, sustituyendo al instrumento melódico tradicional: el violín.

Hasta poco antes de la rebelión cristera el repertorio tradicional estaba constituido por poco más de treinta géneros. Los seculares eran los siguientes: canciones, chotises, contradanzas, corridos (igualmente: mañanas o mañanitas), cuadrillas, dianas, gaitas, jarabes, jotas, justicias, habaneras, malagueñas, marchas, mazurcas, papaquis, pasodobles, polkas, recitaciones, romances, sones, valonas, valeses y zambas. Los religiosos eran estos otros: alabanzas, aleluyas, caminatas, despedimentos, glorias, gozos, himnos, minuetes, misterios, ofrecimientos, parabienes, saluciones, salves y valsecitos tristes.

Las diversiones con acompañamiento bi-instrumental eran aderezados preferentemente con las notas de los instrumentos antedichos, o uno de éstos y algún otro generalizado como el cántaro, el redoblante o la tambora. Por otra parte, las de acompañamiento multi-instrumental estaba amenizadas por conjuntos de tres a cuatro músicos. En el área que comprende los municipios de Ixtlahuacán del Río, Cuquío y Acatic los conjuntos dominantes estaban integrados por tres músicos y eran nominados con el término *tambora*, como la del violinero Tarasio Martínez. En 1922 José M. Peña publicó en *El Informador* una nota intitulada *De verbena* en la que luego de describir algunas particularidades de las fiestas patronales del pueblo de Atemajac, en las goteras de Guadalajara, se centra en don Tarasio y su conjunto:

55) AMHTM, C32-Exp16-F3, f. 1r.

Dejé de observar al novillero, para fijarse detenidamente en los filarmónicos del "mariachi". Llámase Tarasio Martínez -sin que él tenga la culpa de llevar ese nombre- el director del conjunto musical, que lo mismo atacaba unos aires andaluces más o menos legítimos, que *El Venadito*. Tarasio domina el violín y -según lo que él mismo me dijo en aquella ocasión- no hay quién le gane en Ixtlahuacán del Río, para organizar "gallos".

De los primeros años del director Tarasio, no hay necesidad de hablar, pues no estimo necesario que para consignar en esta croniquilla volandera los conocimientos musicales del referido sujeto, tenga forzosamente que remontarme a su infancia o diga si sus padres nadaron en la opulencia o fueron sencillamente unos desgraciados.

Esto no quiere decir que Tarasio sea un golfo, porque desde la escribanía de un juzgado de paz, hasta la conducción de un arado por los paternales, pasando por el grado de sargento en las filas revolucionarias ha sabido de todo. Ahora es el músico más competente de Ixtlahuacán del Río, donde goza de más prestigio que el Gobernador Tejada en el Estado de Veracruz. Bástenos con saber eso.

-¿Tiene usted bastante tiempo de haber llegado a Atemajac? -le pregunté, en tanto que ordenaba al cantinero el suministro de una módica "parada".

-No, jefe. Llegué hace apenas cuatro días. Me dijeron que esto se ponía bueno, y como hay que buscar los fierros donde se pueda, pues aquí me tiene usted tocando.

-El repertorio de ustedes ha de ser vasto, ¿no es verdad?

-¿Cómo dice usted, jefe?

-Digo que ustedes han de saber tocar muchas piezas.

-Pos... sí. Como allá en mi pueblo tocamos en los bailes...

-¿Y cuál es la pieza que a usted más le gusta, Tarasio?

El interpelado vaciló, en la verdadera acepción de la palabra. Después de rascarse la cabeza, operación no muy difícil para un director de "mariachi", respondió:

-*"El Estandarte de línea"*.

-¿y qué es eso?

-Una polka muy bonita, jefe.

Habíamos llegado a este punto en nuestra conversación, cuando el propietario del establecimiento, gordo como pocos y explotador como muchos, requirió los servicios de aquella reducida sinfónica de Ixtlahuacán del Río.

-Voy a tocarle el *"Estandarte de línea"*, jefe -me dijo Tarasio.

Y sin ese latoso y obligado período de la afinación, el "mariachi" se arrancó valerosamente con una polka que no por vieja dejó de ser interesante.

El novillero y sus admiradores habían cogido ya una papalina de órdago, y como el ambiente no era muy propicio para una persona que llevaba cha-

leco y bajos doblados en el pantalón, hice mutis por la derecha. Verdaderamente encantado de la fiesta, regresé a Guadalajara. Cuando me disponía a tomar el tren eléctrico con dirección a esta ciudad, llegaron a mis oídos los últimos compases de "El Estandarte de línea", la pieza con que me habían obsequiado Tarasio y sus subalternos.

Después he sabido que la animación creció de punto, agotándose la existencia de tequila. Ni la lluvia torrencial consiguió hacer desaparecer el entusiasmo. Apoteosis nacional de la fiesta: seis muertos y tres heridos. Nada, en comparación de otros años.⁵⁶

Las tamboras que amenizaban las diversiones con acompañamiento multi-instrumental en Yahualica, Nochistlán, Mexxicacán, Temacapulín, Teocaltiche y otros puntos cercanos estaban integradas comúnmente por cuatro músicos. Por ejemplo, en un baile celebrado el 24 de octubre de 1900 en El Zapote (Mexxicacán), los músicos que "tocaban violines y tambora" fueron Pedro García, Agapito, Guerrero, Exiquio García y José Morales, todos vecinos del rancho de Arroyuelos.⁵⁷

Los bailes o fandangos efectuados por celebraciones matrimoniales eran sumamente concurridos: amigos, familiares y todo aquel individuo que gustara invitarse hacían una gran multitud. En los expedientes que tratan sobre fandangos por matrimonios, todos los testigos coinciden en afirmar que había mucha gente en el baile. Éstos, que casi siempre correspondían a las diversiones con acompañamiento multi-instrumental, se realizaban en los patios o corrales de las casas, al aire libre. Más que las diversiones con acompañamiento mono-instrumental o bi-instrumental, los fandangos por casorio eran realizados a la vista de los comisarios de cuartel y sus auxiliares, ya que había mayor probabilidad de que se cometieran delitos de toda índole, pues la fiesta no sólo implicaba la presencia de la música, el canto y el baile, sino también el de la multitud, las armas, los montecitos de baraja y el consumo de bebidas embriagantes.

Usualmente luego de que los rancheros contraían matrimonio en las primeras horas del día en las cabeceras parroquiales, se iban montados a caballo hasta la ranchería de su vecindad. Allí, en la entrada, novios, padrinos, padres y convidados, eran recibidos por la música que, en jolgorio bien armado, los conducía hasta la casa donde se celebraría el baile, interpretándose algunas piezas de corte picaresco exclusivas

56) *El Informador*. Guadalajara, 27 de agosto de 1922.

57) AJMM, *Criminal contra Epitacio López, Doroteo Jáuregui (a) El Gato y cómplices, por delito de homicidio y robo. Año de 1900*, f. 3r.

para la ocasión. En las estribaciones del río Verde era comúnmente interpretada la canción de *La ardilla*:

En una boda que se hizo
cuando se casó la ardilla,
hicieron su compromiso
con el gato de la villa.

Los testigos eran tres:
un coyote colorado,
un gato muy atufado
con un gatito montés.

El juez era un zorrillo,
juntó toda su cordada
pa' darles hasta en la madre
a los de la boda mentada.

Los músicos fueron tres
que tocaron en la boda:
dos ratones en violines
y un sapo en una tambora.

De gusto que se casó
la ardilla con el ardillo,
se agarraron a balazos
dos mayates con un grillo.

La gente de compromiso,
toda se sentó en la mesa.
Estaba un gato atufado
amarrado de cabeza.

El padrino y la madrina,
eran de Guadalajara.
Estaba un perro pelón
tocando en una guitarra.⁵⁸

58) CD *El canto cuamileño de Mexicacán* (2012). *Canciones y corridos*. Yahualica de González Gallo, Centro de Estudios Históricos de la Caxcana, 2012, 6. *La ardilla*.

Se bailaba en una tabla colocada sobre un agujero o unas piedras. Si de la primera manera, dentro de la horadación se colocaban cántaros con agua para que tuviera mejor resonancia el zapateado. Pero también se bailaba sobre las mesas, las hojas de las puertas viejas y en el suelo raso. El baile valseado no fue común durante el siglo XIX, antes bien era visto como un acto pecaminoso e inmoral que hombres y mujeres bailarían abrazados, arrejuntando sus cuerpos excitables. Probablemente esta manera de bailar fue más frecuente en las mancebías y entre la llamada gente vulgar y prostituida, propensa a tales liviandades. Pero ya para principios del siglo XX hay fuertes indicios de que hubo un cambio en el gusto y la moral regional en lo referente al baile, por lo menos en las rancherías y pueblos de poca monta. Por ejemplo, en una diversión de canciones con sétima que se efectuó el 2 de febrero de 1914 en el pueblo de Acasico, durante dicha convivencia fue lesionado Juan B. Mejía, quien aseguró haber sido atacado por Tiburcio Quezada con un sable, cosa de las tres de la mañana del día siguiente, y "no hubo más motivo para recibir los golpes más de únicamente estar valsando a esa hora con una señora que no conoce; mas reventándose una cuerda del instrumento que pulsaba un señor que no conoce, permaneciendo en paseo con la señora, le indicó Tiburcio Quezada se sentara y por que no atendió a lo de Quezada, por eso lo golpeó".⁵⁹

Pero en los pueblos ultraconservadores como Yahualica el baile era visto como la cosa más pecaminosa: "El baile no ha sido nunca costumbre que agrade a las familias, no los hay en forma. Personas venidas de fuera bailan de improviso en paseos campestres, rarísima vez, con disgusto de los vecinos viejos".⁶⁰

Además de zapatear en la tabla, durante el fandango se bailaba *El caballo*:

El bailaror enrolla una cobija, como si fuera taco, haciendo en un extremo la cabeza, y con las barbas y cordones de la misma simula las crines y la cola del caballo. Se monta el bailaror sobre la figura de éste, sosteniéndolo con ambas manos, una por delante y otra por detrás, y enseguida empieza el jinete a ejecutar los variados movimientos del animal; paso, mondongo, trote, galope, etc., causando con ello a veces regocijo, a veces hilaridad entre los concurrentes.

59) AJMM, *Criminal por riña entre Tiburcio Quezada y Juan B. Mejía. Año de 1914*, f. 2v.

60) Agustín Yáñez. *Yahualica. Etopeya*. México, Ediciones Cámara de Diputados, 1946, p. 110.

Otra de las piezas cadenciosos era *La botella*, en que, colocándose damajuanas en el suelo, el ágil hombre tejía su baile sin tirarlas, fingiendo que se encontraba en el más deplorable estado de ebriedad. Cuando bailaba se cantaban, entre otras, las siguientes coplas:

Ándele, compadre,
 baile la botella,
 que si me la quiebra,
 me la vuelve llena.
 Ándele, compadre,
 saque a su comadre,
 que si no la saca,
 yo le acabo el baile.
 Bebamos, bebamos
 este buen licor,
 que es bebida buena
 Para el amor, para el amor.
 Para el amor, para el amor.⁶¹

En relación a la tabla se cometieron lesiones y homicidios intencionales. En un primer caso ocurrido el 19 de enero de 1839 en un fandango celebrado en casa de Antonio Iñiguez, sita en el rancho de El Pinto (Tepatitlán), fue muerto don Nepomuceno Iñiguez, comisario del rancho de La Presa, porque con malas palabras y ofensas quiso que unos individuos desocuparan una tabla para que su esposa bailara una contradanza: "compadre, el tal que se arrimare le mete Usted esa espada hasta donde la acabó el herrero que mañana he de hacer más colleras para llevar al Pueblo, que lentejas dan por medio".⁶² En un segundo, en un fandango realizado el 27 de abril del propio año en el rancho de El Cabrito (Arandas) con motivo de haberse casado una huérfana que se crió en la casa de Norberto Morales, fue muerto el Labrador Andrés Solís. Cosa de las nueve de la noche el comisario de policía del rancho dio la orden de que terminara la diversión, para evitar los probables alter-

61) Higinio Vázquez Santa Anna. *Fiestas y costumbres mexicanas*, Tomo II. México, Editorial Botas, 1953, pp. 297-299. El autor menciona que son *El meco* y *Las pacholas* bailes, pero realmente la primera es una danza que se interpreta en las fiestas patronales y en los fines de cosecha, y la segunda una danza bufa de papaqui. Una muestra musical de sones de danza alteños en: CD *Música campesina de los Altos de Jalisco*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, 4. *Sones de danzas de apaches*.

62) AMHTM, C18-Exp8-F3, fs. 22v-23r.

cados derivados del consumo de las bebidas embriagantes; pero algunos concurrentes secuestraron una tabla del patio, convencieron con dineros al músico y se fueron para la orilla del rancho, donde continuaron bebiendo, bailando y cantando. El jolgorio se prolongó hasta la medianoche en que don Andrés le dijo a su hijo que andaba bailando sobre la tabla "quítate que se están burlando de ti" y a ese tiempo se le echaron encima a los cintarazos algunos de los concurrentes, de lo que resultó lesionado con "una herida hecha con machete, de cuatro pulgadas de longitud, situada desde la ceja derecha hasta un poco arriba de la cien izquierda, cuya herida llegó a los sesos, y es de necesidad mortal".⁶³ Si bien sólo es un indicio aislado, este último expediente parece indicar que el baile, saber zapatear, era un signo inequívoco de gallardía. El que no supiera zapatear era un individuo risible. Si el baile sobre la tabla se considera como un instrumento implícito, desentonar la consonancia era faltar a la gallardía.

El canto y el baile también cumplían otras funciones *sui generis*. Además que para alegrar la tristeza del encierro, en la cárcel eran ejecutados por los reos en pie de fuga para ocultar los ruidos procedidos de las excavaciones. Organizados en pequeños grupos, cantaban y bailaban unos mientras otros se dedicaban a horadar el suelo y las paredes o limar los barrotes hasta conseguir la libertad, utilizando fierros, estacas o limas introducidas subrepticamente a la prisión: "el declarante estaba acostado en la misma galera porque se hallaba un poco malo, no siendo extraño que el que habla no hubiere visto cuando harían la excavación porque muchos presos andaban brincando y bailando en medio de la galera, seguramente para que no vieran otros que pudieran dar aviso" (declaración del reo Rafael García, 1845);⁶⁴ "que por casualidad estaba anoche a espaldas de la cárcel y habiendo oído un cántico en la esquina de la misma espalda de la cárcel se acercó a oírlo, en cuya operación estaba cuando observó un empujón en una de las ventanas de la escuela y considerando que aquello no sería otra cosa que fuga de presos, se precipitó a dicha ventana" (declaración de Pedro Gutiérrez, alcaide de la cárcel de Tepatitlán, 1848);⁶⁵ "que por donde la hicieron [la fuga] se formó una rueda de presos, quienes platicaban y cantaban quizá para que no se oyera la excavación" (declaración del reo Julián Rodríguez, 1852);⁶⁶ "que entre Luciano Flores, Zacarías Alvarado, Julián Rodríguez

63) AMHTM, C18-Exp31-F3, f. 2r.

64) AMHTM, C27-Exp29-F3, f. 7v.

65) AMHTM, C32-Exp10-F3, fs. 44v-45r.

66) AMHTM, C32-Exp43-F3, fs. 99v-100r. La declaración también está reproducida en:

y Mónico Rocha y también Plácido Cerrillo y Jesús Muñoz aserraban un barrote del golpe luego que los encerraban, y aun Cerrillo y Muñoz cantaban y hacían ruido para que no se oyera" (declaración del reo Víctor Gómez, 1852).⁶⁷

No sólo la falta de boda causaba indignaciones, disgustos, juicios civiles y hasta asesinatos –el 24 de noviembre de 1924 Everardo Sánchez asesinó a Jesús Martín, telegrafista de Cuquío, al regresar de Estados Unidos y enterarse de que el occiso estaba por casarse con otra mujer y no con su hermana, con quien había sostenido relaciones amorosas–,⁶⁸ sino que también la falta de fandango era causa de que se iniciaran procesos por diversos delitos. La noche del 9 de abril de 1902, por ejemplo, Pedro Contreras, comisario de El Santuario, condujo a la villa de Mexxicacán bien presos a los jóvenes Nicolás Gómez y Timoteo Jiménez porque después de oír que discutían "vio que este último estaba manchado de sangre y herido de la cara, por lo cual les intimó que se dieran presos para conducirlos a este lugar". Aunque los reos en sus declaraciones preparatorias argumentaron que todo había sido un terrible accidente, finalmente Gómez confesó, al ser careado con el comisario, que Jiménez enfrente de su casa "quemó un manojito de zacate diciendo que era mi figura y que me quemaba porque no había hecho baile [por haberme casado con Francisca Sandoval], y me ofendí con eso, le tiré con una botella y le ocasioné las heridas".⁶⁹

La falta de fandango para celebrar a los matrimonios, por otra parte, no siempre era por la carencia económica o la usura. La muerte de un familiar adulto días antes de que se efectuara el casorio era una justa razón para que no se realizara el baile ni se escucharan las músicas.⁷⁰ Sin embargo, la costumbre sí permitía la interpretación de canciones religiosas a *capella*. El 16 de noviembre de 1899 se presentaron Timoteo

AMHTM, C34-Exp24-F3, f. 55v y AMHTM, C35-Exp19-F3, f. 24r.

67) AMHTM, C35-Exp33-F3, f. 3v.

68) *El Informador*. Guadalajara, 25 de noviembre de 1924.

69) AJMM, *Criminal contra Nicolás Gómez y Timoteo Jiménez, por riña y lesiones*. Año de 1902, fs. 1r-18r.

70) La costumbre sí permitía que se efectuaran los fandangos de haber muerto días antes algún párvulo, puesto que siendo inocente por fallecer en estado de pureza por haber sido bautizado y no haber pecado en la vida, se presumía entre los sectores sociales populares –los que terminantemente son llamados vulgares e inmorales por las ordenanzas– que nadie debía entristecerse al ver al ser querido abandonar este valle de lágrimas en tal estado de gracia (Jesús Jáuregui. "La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994). Con 8 adenda", en *Expresiones musicales del Occidente de México* de Daniel Gutiérrez Rojas (coordinador). Morelia, Morevallado Editores, 2011, pp. 39-40).

Arámbulo, Victoriano Torres y Tomás Iñiguez, vecinos de Ipalco Arriba (Mexticacán), en el rancho de Ipalco Enmedio pues habían sido avisados que habría baile con motivo de haber contraído matrimonio Paulo Mejía y María Natividad Sepúlveda. Al llegar a la casa de Alejo Mejía, padre del desposado, y hechos los saludos de necesidad, éste informó a Iñiguez que no habría baile “pues no lo hay porque estoy de luto; pero si gustan, pasen”. Los de Ipalco Arriba no quisieron y al ir a montar sus cabalgaduras se les interpuso la señora Hilaria Rodríguez “y les dijo: ‘Señores, ¿ustedes son del río arriba?’. Tomás le respondió: ‘Sí, señora’; y ella les replicó: ‘Pues váyanse de aquí sino quieren que les suceda un mal’”. En ese preciso momento pasó por allí el jornalero Lorenzo Mejía y declaró que escuchó lo anterior enfrente de la casa de Alejo, “donde estaban cantando con motivo de un casamiento” Minutos más tarde, se enfrentaron a balazos Juan Mejía, hijo de doña Hilaria, y Tomás Iñiguez; al parecer porque el primero tenía antiguas rivalidades con Felipe Mejía, hermano bastardo de Iñiguez.⁷¹

Addendum quartum

Durante la Cuaresma también eran suspendidas la diversiones efectuadas con motivo de los matrimonios. De hecho cualesquiera, porque eran días de guardar. Por ejemplo, el 26 de abril de 1822 declaró Sebastián Hurtado ante el alcalde de primera elección de San Miguel el Alto, José Trinidad Ascencio:

que venía herido por mano violenta de uno de tres individuos que le asaltaron la noche del día anterior en el rancho de La Sarteneja, viniendo de una concurrencia de boda de un vecino, en la que no había diversión de fandango, y se regresaba a la casa de una hermana suya doña María de la Luz Hurtado, en consorcio de sus hijas de ésta, entre las cuales venía una niña; y a poca distancia de su tránsito le exaltaron como ha dicho tres individuos, que según su conocimiento y cierta ciencia lo fueron D. Trinidad Muñoz y su medio hermano D. Manuel, y otro individuo que aunque lo conoce de vista ignora su nombre, quienes, como ha relacionado, lo exaltaron con el fin según entiende de extraerse a la niña de que hace mención, a que uno de éstos, que lo es D. Trinidad Muñoz había pedido con el fin de matrimonio a la referida niña; cuyo acto verificaron los tres socios nombrados contra el deponente y D. Hermión Moreno, sin más razón ni reconvención que tratando de herirles, como en efecto de esta lid lo salió el deponente

71) AJMM, *Criminal contra Timoteo Arámburo y socios por conatos de homicidio*. Año de 1899, fs. 1r-11r.

con la que manifiesta en el brazo izquierdo; expresando aquéllos, con otras palabras, "salga de ahí doña Eduviges".⁷²

No la música en sí como extraordinariamente sucedió en otros lugares,⁷³ pero sí ciertas letras de canciones y corridos desarrollarían escenas de tumulto, amenazas, violencia y criminalidad. En estos casos, la alusión directa en el corrido a los criminales o en la canciones a alguno de los circunstantes a la diversión, eran las causas que subyacían. Tenemos conocimiento, por ejemplo, de que la versión original del *Corrido de los Pérez* (1911) tuvo que ser recortada por Dionisio Muñoz de Luna *Patatiesa*, el compositor, pues fue amenazado de muerte por los hermanos Oropeza y obligado por las circunstancias a omitir las estrofas en que se les descubría como los asesinos de los Pérez. De los versos omitidos, sólo han llegado a nosotros los siguientes:

Jesús Muñoz, inocente,
nomás a pasear se vino;
lo tumbaron de un balazo
de la yegua de Gabino.⁷⁴

Allá por 1820 se desencadenó un tremendo motín donde salieron heridas hasta las gallinas "en un fandango en el rancho de Barreras [(Cañadas de Obregón)] y casa de Francisco López,[...] por unos versos que se cantaron".⁷⁵ Escenas como ésta seguramente fueron frecuentes a lo largo y ancho de la región, pero la documentación por incidental no lo

72) Archivo Histórico de San Miguel el Alto (en adelante, AHSMA), caja 151, expediente 1, fs. 32r-v.

73) Por ejemplo, el 30 de octubre de 1856 las autoridades de Tepic publicaron el siguiente bando: "Advirtiendo el Gobierno político que cuantas veces se toca la marcha titulada la <<derrota de San Leone/>> se persiven graves disgustos por una parte considerable del público, y preludios de desorden, en el deceso de ecitarlo, y en uzo de la facultad que le conceden las leyes para tomar las medidas condusentes á la conservación de la tranquilidad pública, ha venido en prohibir por ahora dicha marcha, y suplico á las personas (que) de este sensato vecindario que tengan gusto por esa pieza de música (que), que prescindan de él por unos pocos días, y se unan á sus esfuerzos para restablecer en esta ciudad el sosiego deque en otras ocasiones ha disfrutado". Esta prohibición hizo que algunos escribieran cosas como ésta: "¿Qué notas serán las subversivas en una marcha? Será bueno resolver esta duda para que los compositores se abstuviesen de usarlas mientras se promulga la constitución, entre cuyas libertades no hemos visto consignada la de la música" (*El Pobre Diablo*, Fresnillo, 15 de noviembre de 1856).

74) J. Jesús Gutiérrez Pulido, Mexxicacán, 15 de agosto de 2012.

75) AMHTM, C16-Exp5-F3, f. 41r.

consigna. Además, casos hubo en que llegaron a ser puestos en la cárcel algunos individuos por distribuir papelillos alarmantes: el 20 de enero de 1843 fue detenido Hermenegildo López en Lagos de Moreno, quien andaba vendiendo copias a mano de alabanzas, canciones y décimas. Este individuo había comprado los versos en la feria de San Juan de los Lagos y se había puesto a copiarlos y distribuirlos para sacar algunos reales para la manutención de su familia. Si bien por las canciones subidas de tono y las alabanzas no fue muy inquirido, el proceso se centró en una décima que criticaba al gobierno de Su Alteza Serenísima Antonio López de Santa Anna y su decisión de cobrar más contribuciones:

hoy se alla escaso el dinero
 el conseguirlo no es dable
 ninguna lucha nos bale
 ni aun al mas deligenciero
 el pays esta perdiguero
 y ahora con esta pincion
 se aumenta mas la aflicion
 de todos los ciudadanos
 apretándonos las manos
 para dar contribucion.⁷⁶

Los atavismos de la hombría, en cuanto a la representación social del hombre de honor y del valiente, también influirían en las escenas de violencia y crimen. Nuestros casos muestran que más allá de defenderse la tocada del gusto de uno de los pependieros, el asunto real estribaba en la defensa del honor mancillado porque otro quería mandar sobre lo "propio". La cárcel, la muerte, las multas gubernativas o los apercibimientos eran un menoscabo mucho menor que perder la hombría: ésta tenía que defenderse a toda costa. La hombría, tantas veces enaltecida por los corridos matonescos dedicados a los bandidos regionales, tenía por punto más fiel la valentía: dejar a otro que decidiera sobre la música cuando uno la pagaba o la estaba gustando, era razón suficiente para volverse un criminal exhortado por las autoridades judiciales:

En la Villa de Tepactitlán á dies y ocho de Abril de mil ochocientos veinte y siete: Ante mí el C. José María López de Heredia, Alcalde de Segunda Nominación, y hombres buenos CC. Francisco Betancur, y Pantaleón Leal; el C. Alexandro Gómez instruyó demanda contra el de su clase José Gómez,

76) Díaz Arias, art. cit., pp. 313-314.

que la noche del día de ayer estando el demandante en la plaza de Gallos mandó á los Músicos el C. Joaquín Sánchez tocasen una tocada que le llaman *Perico*, y al mismo tiempo otro Ciudadano que le dicen *Zacatecano* mandó tocasen una Justicia; á esto el que habla recombino al *Zacatecano* por qué quería mandar en Aquella música, y á este tiempo su demandado se les asercó y con imperio les mandó se aquietaran, á lo que respondió el que habla que ninguna autoridad tenía en aquel lugar por lo que ambos hecharon mano á las Espadas, y estando en esta acción un hijo del demandado le dio al que habla por detrás un sintarazo por cuya causa se subcitó un motín que casualmente se contubo por la interbención del C. Antonio Días, Alcalde 1º; a lo que respondió el demandado que estando en dicha plaza de Gallos como uno de muchos concurrentes á las tapadas, observó que su demandante altercaba con razones con el *Zacatecano* y aun su demandante le tiró una bofetada á dicho *Zacatecano*, á este tiempo el que habla con la embestidura de Comisario de Policía, como en efecto lo es, se les aproximó y les mandó aquietarse, á esto respondió el demandante que en aquel lugar no tenía autoridad, que era un entremetido y desnudando la Espada también el que responde desnudó la suya y con ella se quitó dos golpes que su demandante le tiró, y á este tiempo un hijo sullo le dio un sintaraso á su demandante, y posteriormente se tiraron entre ambos algunos golpes, y por fin el Alcalde 1º medió y desbarató la bola; y oídos los alegatos de ambos y la exposición de cuatro Ciudadanos que se hayaron precentes en el motín fue de dictamen el primero de los hombres buenos que se castigue al demandado con arresto, y el segundo que en vista de que ambos son vecinos principales de esta Villa, y de que esto fue un acaloramiento, solo bayan apercebidos para que en lo subsecibo vivan Amistosamente, y yo el presente Alcalde hadiriéndome al dictamen del segundo mandé se llebe á efecto lo que para su constancia firmaron conmigo los que supieron.⁷⁷

Casos similares, aunque con consecuencias trágicas, tuvieron lugar en Cañadas y Mexxicacán. En aquella congregación, el 16 de enero de 1881, se desarrolló alegremente una diversión de acróbatas puesta por el señor Jesús Torres, a quien se le cobraron 3 reales por la licencia. Éste, para amenizar el espectáculo, contrató a los jornaleros-músicos Martín Delgadillo, Isidro Lujano, Pedro López y Fermín Razón. Durante el esparcimiento, al que concurrió medio pueblo, tuvieron un altercado Margarito Gómez, joven vecino del rancho de Catachimé, y el gendarme del estado Joaquín García, oriundo de San Juan de los Lagos, del que re-

77) AMHTM, C8II-Exp9-F9, f. 25v-26r.

sultó muerto el primero. Según depuso López ante Onofre Gallo, el comisario judicial suplente,

la causa de la riña entre don Joaquín García y el finado Margarito Gómez fue por capricho de una tocada de música que ambos querían se atendiera á la que pedían; que García le tiró un golpe con una pistola á Margarito y éste se salió para fuera de la reunión de gente en el mismo patio, García lo siguió y á poco el que habla oyó un tiro y supo fue el que causó la muerte al occiso.⁷⁸

El 8 de septiembre de 1904 el joven talabartero Tiburcio González fue herido en la plaza de Mexxicacán. Se encontraba platicando con el panadero Francisco Avelar la *Payasa* en una vinata que éste había puesto con motivo de la función de la conmemoración de la Independencia. Allí estaban tocando los músicos Eulogio Ñíguez, Pilar Álvarez y Nieves Gómez, y cosa de las once o doce de la noche "llegó á donde ellos estaban tocando Julián Jacobo, quien les pidió un jarabe diciéndoles que quería bailar, cuando llega Tiburcio González y pidió a los mismos músicos que tocan *La chirriona*; que los músicos viendo esa contradicción en las piezas, optaron por tocar pieza diferente";⁷⁹ esto dio margen para que González y Jacobo comenzaran a disgustarse, y cuando el talabartero continuó su plática con el vinatero, Jacobo aprovechó el momento y le asestó tres puñaladas de necesidad mortales.

De los fandangos y otras diversiones eran robadas, con o sin su consentimiento, las jóvenes que luego tendrían que casarse irremediablemente con sus novios. Pero si esta práctica era común y consentida por la moral regional, las diversiones también daban pie para que se cometieran otro tipo de delitos sexuales o conductas punibles como el concubinato,⁸⁰ el incesto,⁸¹ los embarazos fuera del matrimonio o el sonsacar a la mujer ajena para ver si había alguna oportunidad de hacerle la maldad,⁸² lo que causaría multitud de delitos y desgracias. Las relaciones sexuales, consentidas o no, se efectuaban en el campo a orillas del rancho donde se gozaba la diversión, entre el garruñal, detrás

78) AJMCO, *Causa instruida contra Joaquín García, por el delito de homicidio. año de 1881*, f. 3r.

79) AJMM, *Criminal contra Julián Jacobo por lesiones que causaron homicidio. Año de 1904*, fs. 3v-4r.

80) AMHTM, C22-Exp9-F3, f. 9v.

81) AMHTM, C26-Exp9-F3, fs. 1r-11v.

82) AMHTM, C16-Exp23-F3, f. 17v.

de las cercas; si no consentidas, apagados los gritos de la mujer con la mano opresora sobre la boca. Sólo un momento de descuido hacía falta para que los estupro y las violaciones violentas se llevaran a cabo: el 18 de febrero de 1850 Andrea González, vecina del rancho de El Carnicero, declararía que fue quebrantada a sus tiernos 14 años por Antonio Neve y Teodoro e Ignacio Salinas, integrantes de la música de viento de Tepatlán:

que aller á cosa de las nueve de la mañana salió de la Capilla de Guadalupe en compañía de Isidra Gutiérrez, y como ambas están sirviendo en casa de D. Miguel Franco, y la familia de éste se hallava en dicha Hacienda de paseo por una función que se hizo á la imagen de Guadalupe, su ama les dijo tanto á la que habla como á Isidra que se fueran yendo para la casa del rancho de sus amos mientras éstos salían. Que á poco andar las alcanzaron tres de los músicos de esta Villa que havían ido á tocar á dicha función, siendo uno de ellos Antonio Neve, y los otros dos que no conoce de nombre, y sí de vista, y el primero se echó á fuerzas á la que habla en la silla y adelantándose un poco con los dos que ha dicho, de los demás que componen toda la música; la apeó de á caballo y forzadamente uzó de ella á pesar de la resistencia que hizo, pues no tuvo á quién pedir auxilio; y que á continuación los otros dos que se adelantaron con Antonio Neve también uzaron de ella, retirándose, y á poco llegó su hermano Sevastián que iba para la Capilla y le preguntó que qué hacía allí, a lo que le contestó que aquellos músicos la habían arrastrado, y sin aguardar otra razón se retiró, y ahora después le ha dicho á su hermano el cómo uzaron de ella.⁸³

El ataque fue tan violento que las parteras Cenobia Muñoz y Manuela Salcedo, luego de reconocerla con paciencia, declararon que “le han encontrado absolutamente desflorada, representando la ‘parte’ como si acabara de parir”.

El desenfreno implícito en las diversiones públicas, especialmente en los fandangos, derivaría comúnmente en lo que se nominaría como la “bola”. Ésta no era otra cosa que el zafarrancho general del que salían heridos leves y graves o muertos –muchos sin tener vela en el entierro– por manos anónimas que tiraban balazos o cintarazos a todo lo que se moviera, lo cual es visible en las propias portadillas de los expedientes analizados –Criminal contra quien resulte responsable, Criminal contra quien haya herido–: “que no puede dar razón si lo hirió ó no Juan López solamente ó los demás, porque se formó una bola grande” (declaración

83) AMHTM, C31-Exp33-F3, fs. 2r-3r.

de Gregorio Aldrete, 1844);⁸⁴ “en la bola que se hizo me dieron una cu-chillada que no supe quién, y como me desmayé no supe lo demás que sucedería pues cuando me levanté ya todos se habían ido” (declaración de Rafael González, 1852);⁸⁵ “se encontró con José García que venía herido y aún venía ardiéndole la ropa, lo abrazó, le apagó la ropa, le preguntó quién lo había herido, pero éste le dijo que no sabía, que de la bola había recibido el tiro” (declaración de Gil Yáñez, 1889);⁸⁶ “que el domingo último en la noche estando en el pueblo de Toyahua en una función, luego que se quemaron los fuegos comenzó á llover, por lo que él caminaba por la plaza con fin de ir á refugiarse á alguna casa y como había mucha gente, entre la multitud vio brillar una arma y recibió la herida que se le ha examinado sin saber quién se la ocasionó pues estaba formado un pleito [ó bola]” (declaración de Julio Sepúlveda, 1899).⁸⁷

Además de las múltiples causas anteriormente expuestas, los delitos de lesiones u homicidios intencionales en las diversiones públicas tenían otras causas: por insubordinación militar,⁸⁸ por antiguas desavenencias,⁸⁹ por simple borrachera,⁹⁰ por inobediencia al señor hacendado,⁹¹ porque algún individuo había pasado frecuentemente por la casa de otro levantando sospechas⁹² y hasta por error: “que el motivo ó pleito tuvo principio por que Domingo García le daba a José en clase de juego con la frazada, los demás creyían[sic] que era pleito y se formó la bola”.⁹³

La presencia de armas de fuego durante las diversiones públicas, además de los consabidos delitos de lesiones y homicidios intencionales, involucró por necesidad la aparición de los accidentales. Entre la lesión y el homicidio accidental sólo mediaría la contingencia, el lugar donde pegara la bala. Estos delitos, por su naturaleza, podían presen-

84) AMHTM, C27II-Exp15-F3, f. 30v.

85) AMHTM, C36-Exp34-F3, f. 6v.

86) AJMM, *Criminal contra quien haya causado unas lesiones a José García. Año de 1889*, f. 3v.

87) AJMM, *Criminal contra quien haya herido a Julio Sepúlveda. Año de 1899*, f. 3r.

88) AMHTM, C3-Exp57-F6, fs. 1r-v.

89) AMHTM, C32-Exp41-F3, f. 1r-6r.

90) AMHTM, C35-Exp22-F3, fs. 1r-2r.

91) AMHTM, C11-Exp1-F5, fs. 38v-39r.

92) AJMM, *Criminal contra Miguel y Alejo Jáuregui, por lesiones. Año de 1891*, fs. 1r-8r.

93) AJMM, *Criminal contra quien haya causado unas lesiones a José García. Año de 1889*, f. 5r.

tarse en cualquier diversión. Todo parece indicar que estos delitos fueron más recurrentes luego de la introducción de armas modernas a la región, es decir, las de percutor. Por otra parte, las armas referidas invariablemente en esta clase de delitos son los revólveres, no los rifles: “una pistola antigua reformada á parque de metal que mide treinta centímetros de longitud”, “una pistola de seis tiros con cuatro cartuchos metálicos”. Si bien en nuestros nueve casos conocidos -El Santuario (Mexticacán, 1891),⁹⁴ Los Charcos (Mexticacán, 1897),⁹⁵ Tepetiltic (Mexticacán, 1900),⁹⁶ El Tortuguero (Cañadas, 1901),⁹⁷ San Nicolás (Mexticacán, 1905),⁹⁸ La Paleta (Cañadas, 1908),⁹⁹ San José-Las Amarillas (Mexticacán, 1911),¹⁰⁰ Los Charcos (Mexticacán, 1911)¹⁰¹ y Los Ruices (Yahualica, 1923)-¹⁰² las declaraciones de lesionados y testigos coinciden en la contingencia del hecho, en el mundo de la probabilidad podría ocurrir que el heridor pudiera hacer pasar lo intencional por accidental pues en el caso de ser aprehendidos las penas carcelarias impuestas eran sumamente soportables. El 24 de enero de 1898 Antonio Mendoza, alcalde único constitucional de Mexticacán, condenó a 10 días de prisión a Pascual Gómez por haber lesionado a Luis Covarrubias en una diversión de baile con motivo del matrimonio entre Ruperto Núñez y Eleuteria Mejía, celebrada el 18 de noviembre de 1897 en el rancho de Los Charcos, pues “al acabar de bailar un jarabe sacó una pistola que portaba y tiró un balazo al viento” sin más intención que manifestar gusto y al bajarla se le fue otro hiriéndolo en una pierna. Por otra parte, en febrero de 1924, Mónico Gómez sólo fue condenado a sufrir 7 meses de arresto en la Penitenciaría del Estado por el homicidio accidental de Ignacio Cruz, que cometió el 27 de marzo de 1923 en Los Ruices en una fiesta que “se desarrolló en medio de una desbordante alegría, alternando con el maria-

94) AJMM, *Criminal contra quien haya herido a Zeferino Gómez y Praxedis Mejía. Año de 1891*, fs. 1r-6v.

95) AJMM, *Criminal contra Pascual Gómez, por delito de lesiones. Año de 1897*, fs. 1r-28r.

96) AJMM, *Criminal contra Basilio y Anastacio López, por lesiones. Año de 1900*, fs. 1r-7.

97) AJMCO, *Criminal contra Matías Anaya por lesiones. Año de 1901*, fs. 1r-6r.

98) AJMM, *Criminal contra Vicente Ponce, por el delito de lesiones. Año de 1905*, fs. 1r-11r.

99) AJMCO, *Criminal instruida contra el que aparezca responsable de la lesión sufrida por Juan Gómez. Año de 1908*, fs. 1r-10r.

100)AJMM, *Criminal contra quien haya herido a Petra González. Año de 1911*, fs. 1r-3v.

101)AJMM, *Criminal contra Emeterio Torres, por el delito de lesiones. Año de 1911*, fs. 1r-3v.

102)El Informador. Guadalajara, 7 de febrero de 1924.

chi que la amenizaba, algunos tañedores de guitarra en la cual se acompañaban típicas canciones". Los otros heridores huyeron de la escena y nunca se les volvió a molestar.

Existen tres patrones claramente definidos para los delitos de lesiones y homicidios accidentales: 1°. Un individuo regocijado por la diversión, el baile y la música, ebrio o no, tiraba al viento algunos balazos y, al bajar el arma, se le iba un tiro hiriendo a uno de los concurrentes; 2°. En la apretura de la multitud alguien tocaba el percutor de una pistola y ésta se disparaba; y 3°. La pistola estaba descompuesta y se accionaba sola.

Las diversiones además cumplían otras funciones criminales: servían a los bandidos y ladrones para organizarse y para encubrirse. Aprehendidos por los comisarios de cuartel, jueces de acordada o retenes militares, los delincuentes aseguraban a las autoridades judiciales que era imposible haber ocurrido a los asaltos de arrieros, viandantes o casas-habitación por haber estado gozando del fandango: el 13 de mayo de 1835 fueron asaltados en el rancho de Catachimé los arrieros de Nochistlán Ignacio García y Santiago Rodríguez, así como sus cargadores y atajadores, quienes regresaban de Peribán (Michoacán). Los reos Santiago Díaz, Sebastián Navarro y Rito López negaron el cargo de robo con asalto, manifestando que la noche de los acontecimientos se encontraban en un fandanguito que se realizó en las afueras de la casa de José María Lomelí, en Cañadas, y que luego de haber disfrutado de la diversión se habían ido a dormir a sus respectivos domicilios. Sin embargo, al ser aprehendido otro de los cómplices, el albañil Antonio Valadez, éste confesó llanamente que no era cierto habían estado toda la noche en el fandanguito, sino que allí se reunieron y luego Gutiérrez les dijo habrían de ir a asaltar a los arrieros, como así lo verificaron.¹⁰³ Ladrones que hurtaban una coyunda para mantener a su hambrienta familia hasta cuadrilleros de camino real, al ser aprehendido negaban los cargos tratando de eludir la justicia y más tarde se descubriría, a través de las declaraciones de testigos o confesiones llanas, que mentían.¹⁰⁴

103)AJMCO, *Testimonio de la causa de Santiago Díaz, Sebastián Navarro, Rito López y socios, por robo. Año de 1835*, fs. 1r-19v.

104)AMHTM, C19II-Exp18-F2, fs. 1r-18v; AMHTM, C27II-Exp29-F3, f.1r-5v; AMHTM, C30II-Exp8-F3, f. 7r y 9v-10; AJMM, *Acta formada contra Francisco Lozano y León Alvarado, por delito de robo abigeo. Año de 1871*, fs. 5r-15r; AJMM, *Acta formada contra Norberto Ladín, por indicios de robo. Año de 1871*, fs. 1r-4v; AJMM, *Criminal contra Francisco Ruvalcaba, por delito de allanamiento de morada. Año de 1891*, fs. 3v-4r; AJMM, *Criminal contra Isidro y Reyes Martínez, por evasión de un reo. Año de 1897*, fs. 1r-23r; AJMM, *Criminal contra Pomposo Gómez, por delito de robo. Año de 1902*, fs. 3r-v.

Retirada

Si piensas irte con otro,
tu voluntad es muy libre;
nomás conmigo no cuentes,
busca otro de tu calibre.¹⁰⁵

El hombre y la mujer de buenas costumbres, según se infiere del implícito discurso de las ordenanzas, debían convivir en diversiones moral y socialmente rectas proporcionadas por la Iglesia y el Estado: juegos públicos benignos como la lotería, músicas de los más selectos autores sin tinturas picarescas subidas de tono y alejadas de la exaltación de las valentonas de los criminales. Para combatir la inmoralidad de las letras de las canciones populares y la fogosidad criminal de los cantares de bandidos, la Iglesia a través de las cofradías apoyó la creación de las bandas de viento. Tenemos conocimiento que por lo menos desde 1849 en Tepatitlán había una y que “el director de la música de viento sirve el destino de organista [de la parroquia]”; su sueldo era pagado por la cofradía del Divinísimo Señor Sacramentado.¹⁰⁶ En Arandas, desde fines de noviembre de 1856 el organista Gregorio Ramírez “comenzó con los primeros coros y grupos de alientos”.¹⁰⁷ El binomio diversiones-músicas populares representaban lo bajo, lo pernicioso, lo criminal, y, por lo tanto, debía ser extirpado como un cáncer o por lo menos controlarse en lo posible para bien de la patria y el alma. En cambio, las manifestaciones de la élite representaban lo moral y socialmente correcto, las buenas costumbres, lo civilizado. En este sentido, el combate de lo popular-vulgar estimulaba no sólo la modernización de las conciencias, sino un futuro más prometedor y pacífico.

Addendum quintum

El 13 de marzo de 1848, al entregar bajo estricto inventario el maestro don José María Melchor al cura de Jalostotitlán, bachiller Juan Onofre Ramírez de Olivas, los instrumentos y archivo de la banda de música sostenida por los fondos parroquiales, se consignan los siguientes datos.

El instrumental consistía en: una oficleida, con una sola muy [¿?]; un estrombol con remuda en buen estado de servicio, dos trompas marinas con

105)CD *Mariachi antiguo de los Altos de Jalisco*. Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1998, 11. *Petrita*.

106)AMHTM, C30II-Exp5-F3, fs. 22v-23r.

107)César Hernández Ramírez. *150 años de la banda de música*. S.p.i, p. 9.

11 tonos cada una, dos bugles completos, cuatro clarinetes en estado de servicio, un requinto, un flautín, una tambora y un redoblante.

Los integrantes de la banda eran: José María Melchor, preceptor; Francisco González, requinto; Felipe Neri González, primer clarinete; Ramón Flores, segundo clarinete; Magdaleno Hernández, segundo clarinete; Severo Gutiérrez, tercer clarinete; Vicente Lomelín, flautín; Estanislao Becerra, primer bugle; Pelagio Gutiérrez, segundo bugle; Eusebio Gutiérrez, primer trompa; Antonio Lupercio, segunda trompa; Rosario Rentería, estrombol; Cayetano de la Cruz, oficleida; Margarito Hernández, tambora; José María Navarro, redoblante; y Jesús Bata, tambora.

Se contaban con los siguientes "papeles": la obertura de la ópera *Robert le Diable* (1831), de Giacomo Meyerbeer (1791-1864); la obertura de la comedia *Le verre d'eau* (1840), de Eugène Scribe (1791-1861); el *Dúo de Maumé*; una obertura del alemán Joseph Küffner (1776-1856); la ópera *El barbero de Sevilla* (1816), de Gioachino Rossini (1792-1868); la segunda caballería de *Las bodas de Fígaro* (1786), de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791); la caballería de *Guillermo Tell* (1829), de Rossini; el aria de la ópera *Lequivoco stravagante* (1811), de Rossini; la ópera *El engaño feliz* (1812), de Rossini; el vals *El turco en Italia* (1814), de Rossini; los juegos de cuadrillas de *El lucero* y *El meco*; los vales de *La Lupita*, *La copa de oro*, *El préstamo forzoso*, *Jobin* y *El protector*; *La pequeña serenata nocturna* (1787), de Mozart; una marcha de *La iniciativa*; un alegro; la caballería y el dúo de la ópera *Belisario* (1836), de Gaetano Donizetti (1797-1848); *Dulce amor* y *Guardia nacional*; una misa compuesta por don José María Romero; *Cara de los sacerdotes* y *Las tres horas del Viernes Santo*.¹⁰⁸

Sin embargo, el pueblo se defendió y no dejó llevar al matadero de las cabras pasivamente sus prácticas y sus formas de socializar. Continuaron reproduciendo sus costumbres y luchando por mantenerlas: el 12 de diciembre de 1868, luego de prohibir bajo penas gubernativas Alfonso Azco, el director político de Atotonilco el Alto, los paseos nocturnos con música llamados vulgarmente gallos, un grupo sacó uno y lo caminó por la misma calle donde vivía el director, mientras sus componentes gritaron a voz raspada que la licencia para realizar aquello la traían en los resortes de sus revólveres.¹⁰⁹

Otras prácticas como los velorios de párvulos, que por lo menos desde 1827 fueron prohibidos por inmorales, continuaron realizándose

108) AHAG, Sección Gobierno, Serie Parroquias, Jalostotitlán, Caja 3, *Inventario de los instrumentos y archivo de papeles que entrega el maestro D. José María Melchor al señor cura Br. D. Juan Onofre Ramírez de Olivas. Año de 1848*, fs. 1r-2r.

109) *El Boletín Judicial*. Guadalajara, 17 de julio de 1869.

a pesar de las multas gubernativas. En Teocaltiche, aún en la primera década del siglo XX, el velorio de párvulos se desarrollaba según el rito funerario tradicional. Cuando moría el párvulo, exclusivamente entre las familias del pueblo llano, no se guardaba luto alguno, antes bien la defunción era motivo para ponerse de fiesta. El párvulo era vestido de santo, y cuando lo era de San José, se le ponía vara y manto. En la mitad de una pieza cubierta por muselina, para tenderlo era colocada la mesa de la cocina, poniéndose por debajo, para recoger el "cáncer" que emanaba del cadáver, un platito con cebolla. Los familiares y vecinos esquilaban sus patios, para cubrirlo de flores y se viera más galante y presentable el difuntito. Flores de innegable simbolismo eran las imprescindibles: nomeolvides, siemprevivas e hinojos. Los padres y padrinos, dentro de sus posibilidades económicas, compraban comida como si aquello fuera boda y, a fin de cuentas, aquello derivaba en una buena borrachera y un gran jolgorio, con todo y baile. No se rezaba ni el rosario, porque el difunto automáticamente había ganado el cielo. Ya para irse el panteón el cortejo, a la mesita se le colocaban unos arcos de vara adornados con papel de china, un hombre con un yagual cargaba la mesa por el centro, agarrando las patas para tenerla equilibrada. A la comitiva "la acompaña[ba] alguna murga o música de viento" y por delante iban unos muchachos con tizones encendidos tirando cohetes, para ayudar a que se abriera la Gloria. Llegando a la sepultura, se amortajaba el angelito, colocándose en su caja; luego se bajaba a la fosa, aventándole cada uno de los concurrentes un puño de tierra. Para concluir, se colocaba la cruz, las coronas y los ramos de flores sobre la tumba.¹¹⁰

Allá en la tierra hundida de las barrancas del río Verde, se les cantaba el siguiente parabién:

Ya llegó la hora y el dichoso día
que esta alma se fue a ver a María.
Como palomita al cielo voló,
luego San Pedro las puertas le abrió.
Tu cuerpo está yerto, velándote están,
de Dios en el cielo el pago tendrán.
Y luego que entró vido a San Miguel
pesando las almas que salgan al fiel.
Y luego que este ángel con María se vio,
para sus padrinos campo le pidió.
-En el cielo tienen su campo escogido,

110)Manuel J. Aguirre. *Teocaltiche en mi recuerdo. Romances, leyendas, recuerdos y tradiciones de mi tierra*. México, Editorial B. Costa Amic, 1958, pp. 115-118.

de ángeles rodiado, de flores cubrido.
-En el cielo están de ángeles los coros
haciendo oración, pidiendo por todos.
Dichosos padrinos que te bautizaron,
que al pie de la pila el Credo rezaron.
-Dichosos padrinos -dice San José-,
que te bautizaron y te dieron la fe.
-Dichosos padrinos -dice San Miguel-,
con faja y rosario cumplen su deber.
Y les dice el padre: -Quedan entendidos
que a falta de padres tienen sus padrinos.
-Les digo a mis padres no me estén llorando,
que allá en el cielo gracias estoy dando.
-Les digo a mis padres no lloren por mí.
¡Qué dicha tan grande la que hoy recibí!
-No me estén llorando, les estoy diciendo,
que en el alto cielo los estoy pidiendo.
Dichosos padrinos que te bautizaron,
con corona y palma al cielo te enviaron.
-Adiós, mis padrinos, adiós mis hermanos,
adiós padre y madre que alegres quedaron.¹¹¹

Prohibir, vigilar y reprimir el binomio diversiones-músicas populares era, desde la óptica de las autoridades políticas y judiciales, representantes del Estado y la élite, a su vez obstaculizar y disminuir la inmoralidad y criminalidad imperante en la región durante el siglo XIX y principios del XX. Las ordenanzas prohibitivas o vigilativas ocultaban la función, a través de penas gubernativas pecuniarias, de reclusión u obras públicas, de proteger de la espiral descendente a los individuos que eran proclives al delito. Si ladrones, tahúres, ociosos, asesinos, cuadrilleros de camino real y vagos estaban tan íntimamente ligados a los fandangueros, una forma de combatirlos, además de perseguirlos, apresarlos o eliminarlos, era estrechar y vigilar los espacios populares de convivencia donde, excitados por las bebidas embriagantes, se reunían no a divertirse en sano esparcimiento sino a hacer presentes sus instintos más bajos, siempre perjudiciales para la paz y el orden público. Socavar los ámbitos de la diversión popular era, por consecuencia, quebrantar los espacios de la inmoralidad y la criminalidad.

111) Juan Frajoza. "Ritos funerarios en los Altos de Jalisco", en *Desarrollo Cultural*, Ed. 404. Tepatitlán de Morelos, 2012, p. 26.

Fuentes consultadas

1. Archivos
2. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG)
3. Archivo Histórico de Jalisco (AHJ)
4. Archivo Histórico de San Miguel el Alto (AHSMA)
5. Archivo del Juzgado Menor de Cañadas de Obregón (AJMCO)
6. Archivo del Juzgado Menor de Mexxicacán (AJMM)
7. Archivo Municipal e Histórico de Tepatitlán de Morelos (AMHTM)

Periódicos

1. El Boletín Judicial
2. El Informador
3. El Pobre Diablo
4. Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas

Fuentes secundarias

1. Aguirre, Manuel J. *Teocaltiche en mi recuerdo. Romances, leyendas, recuerdos y tradiciones de mi tierra*. México, Editorial B. Costa Amic, 1958.
2. Chamorro Escalante, J. Arturo. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 2000.
3. Díaz Arias, Daniel. "Producción e intercambio de música popular en la feria de San Juan de los Lagos durante el siglo XIX", en *Memorias del coloquio. El mariachi, patrimonio cultural de la humanidad de Arturo Camacho Becerra* (coordinador). Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
4. "Entremés del zapatero", en *Los coloquios de don Sabino* de Ezequiel Hernández Lugo (compilador). Guadalajara, Centro Universitario de los Lagos, 2004.
5. Frajoza Juan. "Ritos funerarios en los Altos de Jalisco", en *Desarrollo Cultural*, Ed. 404. Tepatitlán de Morelos, 2012.
6. Hernández Ramírez, César. *150 años de la banda de música*. S.p.i.
7. Jáuregui, Jesús. *El mariachi. Símbolo musical de México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial Taurus, 2008.
8. _____. "La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994). Con 8 adenda", en *Expresiones musicales del Occidente de México* de Daniel Gutiérrez Rojas (coordinador). Morelia, Morevallado Editores, 2011.

9. Martínez de la Rosa, Alejandro. "Las mujeres bravas del fandango. Tentaciones del infierno", en *Relaciones*, 133. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2013.
10. Ochoa Serrano, Álvaro. *Manual del mariachi*. Guadalajara, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2013.
11. _____. *Mitote, fandango y mariacheros*. Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 2005.
12. *Reglamento que el Ayuntamiento de Mesticacán, ha expedido fijándoles sus atribuciones á sus Comisarios de policía*. Guadalajara, Tip. de Dionisio Valderrama, 1878.
13. Reynoso Rábago, Alfonso. "Algunas creencias de los indios de San Gaspar en un manuscrito del siglo XVII", en *Memoria Escrita de mi Tierra*, Año I, N° 1. Jalostotitlán, 2012.
14. Rulfo, Juan. "El gallo de oro", en *Toda la obra*. España, Ediciones Unesco, 1996.
15. Vázquez Santa Anna, Higinio. *Fiestas y costumbres mexicanas*, Tomo II. México, Editorial Botas, 1953.
16. Yáñez, Agustín. *Discursos por Jalisco*. México, Editorial Porrúa, 1958.
17. _____. "Portón y patio de ingreso a viejas haciendas", en *Haciendas de Luis Sandoval Godoy*. Guadalajara, Taller Editorial La Casa del Mago, 2008.
18. _____. *Yahualica. Etopeya*. México, Ediciones Cámara de Diputados, 1946.
19. Entrevistas
20. J. Jesús Gutiérrez Pulido, Mexxicacán, 15 de agosto de 2012.
21. Discografía
22. *El canto cuamilero de Mexxicacán (2012). Canciones y corridos*. Yahualica de González Gallo, Centro de Estudios Históricos de la Caxcana, 2012.
23. *Mariachi antiguo de los Altos de Jalisco*. Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1998.
24. *Música campesina de los Altos de Jalisco*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

IV.3. Sobre la diáspora del acordeón en México (1840-1920)¹

Juan Frajoza

Centro de Estudios Históricos de la Caxcana

Invocando las últimas noticias que a nosotros ha acercado la murmuración tras bambalinas, entre los novísimos estudiosos de la música norteña mexicana mucho se ha discutido sobre la pertinencia de incluir o excluir del análisis las fuentes archivísticas y hemerográficas. En este preciso instante una enconada trifulca de tendejón hace temblar las cuerdas más sensibles de la academia: los detractores del expediente y el periódico afirman asidos a un rancio prejuicio que estas fuentes poca substancia contienen para comprender el génesis, desarrollo y condiciones bajo los cuales la norteña en el transcurso del siglo XX se cristalizó en la música popular identitaria no sólo del Norte del país en general, sino en la representativa de la Revolución, los migrantes y el sector obrero nacional. La otra facción, por supuesto, disiente de esta perspectiva.

Lo obvio y ganancial de esta contradicción de expectativas e intereses es que por fin, luego de haberse mantenido durante décadas en manos de antojos localistas, la música norteña ha despertado el interés de los investigadores. Esto, en consecuencia, no sólo ampliará nuestro conocimiento sobre esta tradición musical popular, sino de los múltiples satélites que giran en rededor suyo.

En nuestro caso, según lo ha demostrado pormenorizadamente Jesús Jáuregui en su ineludible estudio sistemático sobre el mariachi, venimos a manifestar que la historia de la música norteña es incomprensible sin el análisis de fuentes categóricas como lo son la nota periodística y la documentación emanada de autoridades políticas, eclesiásticas y judiciales, pues a través de ellas no sólo es posible refutar las endeble ase-

1) El presente texto originalmente fue presentado como ponencia en el Primer Coloquio Internacional de la Música Norteña, realizado en mayo de 2014 en Tacámbaro (Michoacán) y organizado por el doctor Luis Omar Montoya Arias.

veraciones localistas, sino traer a escena una serie de inaugurales cuestionamientos: ¿cuáles fueron, durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, las rutas comerciales acostumbradas para introducir el acordeón y el bajo sexto al Noroeste y Noreste?, ¿de dónde procedían?, ¿quiénes los comercializaban?, ¿cuál era su costo al público?; por otra parte, antes de la popularización de estos instrumentos, ¿cuáles otros eran los predominantes?, ¿por qué en las tierras norteadas tuvo mayor aceptación el acordeón?, ¿cuáles fueron las músicas y bailes desplazados a raíz de la popularización de la polka, la redova, el vals, la marzurca y el chotis?, ¿cuáles subsistieron?

Contestar estos preliminares cuestionamientos no sólo dilucidará las condiciones reales -culturales, políticas, económicas, sociales- en que surgió la música norteadas mexicana, sino que a su vez irá formando marcos analíticos temporales y nuevas interrogantes derivadas, no por ello menos significativas. Por nuestra actual carencia de datos suficientes y concluyentes para contestar las preguntas inaugurales en su conjunto, nos volcaremos en algunas de las relativas al acordeón, para dar al traste con la cardinal inconsistencia en la que devienen los localistas al tratar de explicar el origen y desarrollo de la música norteadas: en lugar de pensarla como un complejo proceso que involucró distintos contactos culturales, sociales y económicos, para cerrar o eludir el embarazo convocan a esta tradición musical como de cuasi generación espontánea. Valga la siguiente cita para englobar muchas otras similares:

Es alrededor de mediados de los treinta de este siglo [XX] cuando se empieza a desarrollar lo que se ha clasificado como Música Norteadas, la cual se caracteriza por el maravilloso sonido del Acordeón. Durante esos años se estableció en el sur del estado de Texas, EUA, una colonia de alemanes que trajeron consigo dicho instrumento. Su influencia se dejó sentir en Tamaulipas, Sonora, Baja California y Nuevo León. En este último, la música de acordeón fue adoptada de inmediato en el municipio de los Herreras, tardando un poco más en adentrarse en el gusto de todo público, ya que en primer término fue música destinada solo de cantinas.

Se reconoce como primer acordeonista nuevoleonés a Narciso Martínez, mejor conocido como el *Huracán del Valle*, quien precisamente en el valle de Texas aprendió a tocar este instrumento. En su camino de emigrante conoció al saxofonista Beto Villa y uniendo sus soledades en tierras no propias, grabaron una polka a la cual dieron el nombre de *Monterrey*.²

2) Silvia Elena Gutiérrez Islas. *Corridos y canciones de Nuevo León*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1996, p. 15.

Un instrumento novedoso y difícil

El acordeón, instrumento mecánico símbolo de la industrialización occidental, fue introducido al país desde finales de la primera mitad del siglo XIX por las casas comerciales deseosas de ofrecer a la élite los más finos productos y los novedosos y complicados artilugios europeos, llegando los embargues a los dos puertos más importantes de la costa atlántica: Veracruz y Tampico. Si al primero, los acordeones eran distribuidos en la Ciudad de México y Guadalajara; si al segundo, en Monterrey, Saltillo, Durango y San Luis Potosí. De Francia, a la par del acordeón, eran importados vinos tintos y blancos, quesos, champagne, coñac, armónicos, entre otras exclusivas mercancías. Tenemos conocimiento que el 10 de diciembre de 1843 arribó a Veracruz un cargamento en la barca *Duvivier*, conducido desde Le Havre; en la noticia se consignan tres cajas de acordeones para los hermanos Adoue.³ El 23 de julio de 1845 entró al propio puerto la barca *Junne Nelly*, que había salido de Le Havre, consignándose una caja de acordeones para Charles Larousse.⁴ Por otra parte, en Tampico fondeó el 16 de octubre de 1848 el buque *Elisa*, que había salido de Bordeaux, señalándose en la noticia del cargamento al señor Pablo Sastre y Mazas una caja de acordeones.⁵ A mediados de octubre del siguiente año, el propio Sastre y Mazas recibió del buque *Hippolite Adolphe*, salido de Bordeaux, un cargamento de finas mercancías, entre ellas un órgano y un acordeón.⁶ Asimismo, en enero de 1850 ancló en la costa tamaulipeca el buque *Sedi-Ally*, a cargo del capitán Despujols, entregándose a los señores Dickinson y García acordeones y otros efectos.⁷

Circunstancialmente también el acordeón fue introducido al país durante la guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848). El historiador Justin H. Smith (1857-1930) consigna en su tendenciosa obra que, en 1847, "One soldier used to sit cross-legged in the square of Monterrey, and play his rickety accordion for the benefit of the populace [Un soldado solía sentarse con las piernas cruzadas en la plaza de Monterrey, y tocaba su raquítico acordeón para beneficio de la población]".⁸ cabe

3) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 26 de enero de 1844.

4) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 21 de agosto de 1845.

5) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 17 de diciembre de 1848.

6) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 14 de diciembre de 1849.

7) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 16 de marzo de 1850.

8) Justin H. Smith. *The War with Mexico*, Vol. II. New York, The MacMillan Company, 1919, p. 213.

mencionar que Alexander M. Mitchell, gobernador y comandante de las tropas americanas en Monterrey, el 6 de abril de 1847 prohibió la venta de licores embriagantes, toda clase de juegos y “los bailes públicos llamados ‘fandangos’”.⁹ Dos años más tarde, desde el puerto de Mazatlán, sin especificarse su procedencia, fueron enviados a Guaymas algunos acordeones que guió G. Boston a un tal Ortiz.¹⁰

En la famosa feria de San Juan de los Lagos, centro medular del comercio interior del país durante el siglo XIX, a la que asistían “desde tratantes de ganado tamaulipecos hasta vendedores de lujosos artículos franceses, pasando por los libreros de la Ciudad de México, los productores de textiles poblanos [y] los importadores de ferretería estadounidense”,¹¹ también era posible adquirir el novedoso instrumento musical.

Tres años más tarde, en 1855, los dueños de la Mercería y Librería del Gran Lavalle, sita en la calle del Coliseo Viejo número 25 de la Ciudad de México, deseosos de ofrecer un testimonio de gratitud a los numerosos compradores que tenían a bien honrarlos con su confianza, resolvieron que a cada persona desde el 6 de febrero que comprara en la casa comercial por valor de cinco pesos de una vez en uno o varios objetos, se le regalaría un billete para participar en una tómbola que tendría lugar el 30 de abril del propio año. diez fueron los objetos ofrecidos en la rifa, entre ellos “un acordeón de doce voces dobles”, valorizado en doce pesos.¹²

En pleno período de intervención francesa, para mofarse del capitán invasor Billot –quien se introduciría a Durango y Chihuahua con las fuerzas militares a su mando–, en *La Chinaca*, periódico de la Ciudad de México, se publicaron unos versos sardónicos en que también es mencionado el instrumento:

Venir tenderos
Vendiendo aroz [sic],

9) Archivo Histórico de Monterrey (en adelante, AHM), Fondo Monterrey en el Gobierno Interino, Sección Guerra México-Estados Unidos- Serie Decretos y Reglamentos, Colección 6 Guerra México-EEUU, Volumen 1-Expediente 8, f. 8r.

10) *El Monitor Republicano*. México, 7 de febrero de 1849.

11) Daniel Díaz Arias. “Producción e intercambio de música popular en la feria de San Juan de los Lagos durante el siglo XIX”, en *Memorias del coloquio. El mariachi, patrimonio cultural de la humanidad* de Arturo Camacho Becerra (coordinador). Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 306.

12) *El Universal*. México, 23 de abril de 1855.

O á la cocina
De Marmiton,
O panadero
Roto el calzón,
O bien un mono
O un acordeon;
Y luego gentes,
Gentes de pró,
Diciendo al pueblo
Bruto y ladrón:
¿Quién lo tolera
Mr. Billot?¹³

Años más tarde, el 4 de noviembre de 1868, la Imprenta Literaria a cargo de M. Guzmán, localizada en la ciudad de Mérida, comunicaba a los lectores de *La Razón del Pueblo* que se encontraba a la venta un "Acordeón de muy poco uso y que se halla por consiguiente en muy buen estado; sus voces son muy buenas, tiene dos órdenes de lengüetas y ocho registros, con inclusión del Trémolo".¹⁴ Al año siguiente el dueño de la Mercería de la Bella Unión, situada en la esquina de las calles de la Pala y Refugio de la Ciudad de México, habiendo regresado a París anunció en la prensa capitalina a sus favorecedores y público en general que estaba enviando novedosos efectos por todos los vapores que desde Francia arribaran a México, ofreciendo a los consumidores, a los precios más bajos del mercado, "gran surtido de acordeones".¹⁵

Los datos que hasta el momento nos hemos allegado indican que a partir de la década de 1870 las introducciones de acordeones a México a través de los puertos de Tampico y Veracruz fueron más numerosas y los precios más accesibles al público en general. Este fenómeno comercial no debemos pensarlo desde una perspectiva del mejoramiento de los métodos de fabricación y la consecuente disminución de costos de producción, sino desde el de la cada vez más frecuente introducción directa desde Alemania, donde se localizaban las principales fábricas, predominantemente en Hamburgo según nuestros indicadores. Claramente dos cuestiones incidieron para que los comerciantes franceses paulatinamente perdieran la preponderancia en la introducción del instrumento: la restauración de la república y el establecimiento de sucur-

13) *La Chinaca*. México, 11 de agosto de 1862.

14) *La Razón del Pueblo*. Mérida, 4 de noviembre de 1868.

15) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 19 de diciembre de 1869.

sales de casas comerciales con fuertes nexos con Alemania, las cuales lo mandaban pedir directamente de las fábricas, reduciéndose los intermediarios.¹⁶ Esto, en consecuencia, disminuyó el costo al público, y mediante una constante propaganda, su popularización. Desde esta década el acordeón ya no se presentará como una mercancía elitista, sino como un instrumento melodioso de fácil manipulación, ligero, moderno. Cabría aquí preguntarse por qué su popularización fue más común en el Noroeste y Noreste, substituyendo a los instrumentos melódicos tradicionales como el violín, y no por ejemplo en la zona nuclear del mariachi, aunque sí se tiene conocimiento de su utilización en el actual estado de Nayarit a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

La Gran Mercería del Gallo, propiedad de Max A. Phillip y Compañía, fue la negociación que más introducciones de acordeones hizo a México desde Alemania en estos años. Ésta tenía sucursales en las principales ciudades del país, además de en Londres, París, Viena, Hamburgo, Praga y New York. El grueso de las mercancías eran transportados en las embarcaciones de la West India and Pacific Steamship Company (Limited), que hacían viajes directos entre Liverpool y Veracruz con escala en New Orleans y Tampico.¹⁷ Además del acordeón, en las sucursales establecidas en suelo nacional y en las múltiples mercerías que surtía, se podía encontrar al por mayor y al menudeo desde la dinamita de Nobel hasta métodos de solfeo, por varios autores; métodos para todos los instrumentos, piezas de música instrumentadas para orquesta y para banda militar, un surtido de toda clase de instrumentos y accesorios como violines ordinarios, entrefinos y finos, clarinetes octavinos, flageolets, cornetines, saxores, barítonos, bajos, figles, bombos, platillos, serafinas para iglesia, cajas de música para salón, cajitas de música para niños, organillos de ocho piezas, guitarras, redoblantes, papel de música para orquesta y para partitura, cuerdas armónicas superiores para todos los instrumentos, cañas, boquillas y todo lo que en cuestiones musicales se pudiera imaginar el hombre occidental.

16) *El Correo de Comercio*. México, 8 de noviembre de 1871; *La Iberia*. México, 19 de noviembre de 1871; *La Razón del Pueblo*. Mérida, 22 de septiembre de 1873; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 24 de noviembre de 1877; *La Colonia Española*. México, 15 de octubre de 1878; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 19 de julio de 1879; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 24 de septiembre de 1879; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 31 de julio de 1880; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 16 de junio de 1881.

17) *El Correo de San Luis*. San Luis Potosí, 7 de diciembre de 1884.

Gran Mercería del Gallo.

Ojo!



Ojo?

Acabamos de recibir **DIRECTAMENTE POR TAMPICO** un magnífico y completo surtido de

INSTRUMENTOS DE MUSICA

como: Quartetos de **SAXOFONES, SAXHORNES**: Soprano, Alto, Tenor y Baritono, **CON-TRABAJOS** para Caballería é Infantería, **PISTONES** en caja y sin ella de cuatro diferentes clases, **BUGLES, TROMBONES, FIGLES, CORNETAS** para infantería y caballería. **CLARINETES, REQUINTOS Y FLAUTAS** de todas maderas, **VIOLINES** de marca en caja y sin ella, **PLATILLOS** en cinco tamaños, **TAROLAS, TAMBORAS, METRONOMOS, LIRAS** sueltas **PARA FLAUTAS** y otros instrumentos, **OCTAVINOS & &**.

Todos esos Artículos, procedentes **DE LAS MAS AFAMADAS FABRIC. DE PARIS** y de los **MAS NUEVOS SISTEMAS** se venden como todos nuestros efectos á **VECIOS SU- MAMENTE BAJOS**;

Convidamos á los Filarmónicos y demás Personas amantes al arte, vengan á convencerse.

MAX A. PHILIPP y Cia.

Otras negociaciones importantes que también mandaban pedir multitud de instrumentos musicales, así como música impresa a distintas latitudes de Europa, eran las siguientes: la de los Sucesores de H. Nagel, la de Adolfo Schultze, la de Bilanesu, Casson y Compañía, la de P. Borne-sue y la Casa Wagner y Levien.¹⁸ Aunque en mucho menor medida, también desde San Francisco (California, EUA) era transportado por barco un reducido número de acordeones para cubrir la demanda que se tenía de este instrumento en Mazatlán, Culiacán Rosales y sus alrededores. Cabe mencionar que en 1885 fueron detenidas varias mercancías en el puerto de Altata, al descubrirse en la aduana que los documentos que las amparaban no estaban del todo conformes, "faltaban puntos y comas". Los indignados redactores de *El Campagnone*, periódico de Mazatlán, un año más tarde refirieron que:

18) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 6 de agosto de 1881; *El Municipio Libre*. México, 6 de octubre de 1881; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 20 de diciembre de 1883; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 29 de diciembre de 1884; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 16 de abril de 1885; *El Siglo Diez y Nueve*. México, 15 de mayo de 1885; *La Patria*. México, 20 de junio de 1886.

La casa remitente emprendió un largo y costoso pleito, ganó, como en justicia correspondía y recibió ahora sus efectos de orden del actual administrador de la Aduana, que es persona más sensata que lo que muchos creen.

Resulta ahora, que las cucarachas, las ratas y varios bípedos se han permitido comer las etiquetas, regar los cartuchos metálicos para pistola, y tocar el acordeón. Así lo indica el estado en que el dueño vencedor recibió su cargamento averiguado y es un gusto grande el gastar su dinero en pleitos, en sufrir grandes perjuicios y recibir después los efectos detenidos con averías rateras, extracciones de consideración y sin reclamar á nadie.¹⁹

Para abrirse mercado entre los sectores populares, las casas comerciales además de realizar una constante propaganda en los periódicos de las importantes ciudades, recurrieron a otros métodos. Los acordeones venían acompañados de manuales prácticos para que cualquier comprador pudiera internarse en los pormenores de la polka, la redova, el vals, el chotis y la mazurka, para poderlos interpretar con facilidad. Es decir, la popularización del acordeón se dio a la par de su repertorio implícito. Por otra parte, los anuncios insertos en la prensa refieren que a través de los varilleros -comerciantes ambulantes que iban de pueblo en pueblo ofreciendo mercancías de toda índole- se podían encargar, eliminándose en consecuencia los gastos que pudiera sufrir el comprador al trasladarse hasta la ciudad para adquirirlo, de contado o a plazos fijos. De esta suerte, en todo el país se estructuró rápidamente toda una red de vendedores de acordeones.

En 1884-1885 la popularización del acordeón se vio reforzada notablemente a través del Tratado de Reciprocidad entre México y Estados Unidos. Este acuerdo bilateral contempló que además de los de labranza y los científicos, otros productos americanos admisibles en territorio mexicano libres de derechos aduanales eran los "Acordiones y armónicos".²⁰ No poseemos hasta el momento datos concretos sobre la introducción del acordeón desde la frontera norte; sin embargo, a través del análisis de los fondos históricos aduanales podremos desvelar, a partir de las cantidades introducidas y la frecuencia de introducción, cómo influyó el sur de Estados Unidos en la consolidación de la música norteña mexicana. Sabemos que los intercambios culturales, sociales y económicos entre estos países a través de la frontera fueron múltiples,

19) *El Nacional*. México, 24 de febrero de 1886.

20) *El Fronterizo*. Tucson, 6 de abril de 1883; *El Monitor Republicano*. México, 8 de marzo de 1883; *El Diario del Hogar*. México, 27 de marzo de 1884.

pero falta determinar hasta qué real punto la cultura popular de los colonos alemanes, polacos e italianos influyó en la popularización y consolidación del repertorio de procedencia europea, puesto que hasta la fecha se presenta únicamente como un hermoso, elaborado y repetitivo sofisma.

E=C=O=F=O=N=O

6

Acordeón con bocina de Resonancia.



Ultima Novedad de la fábrica
M. HOHNER, Alemania
Hermosísimo Instrumento al alcance de todos. Caja lujosamente barnizada con pabellón de fonógrafo, el cual produce los sonidos más bellos como Organó de Iglesia. Puello doble con esquinas de metal dorado, 10 teclás, 20 voces, 2 bajos.

No. 786.—2 tonos, 27x14 1/2 cm. \$18
No. 790.—3 tonos, 29x16 cm. \$22
No. 791.—4 tonos, 31x17 1/2 cm. \$26

Cada instrumento va empacado en su caja especial, imitación de cuero. Instrucciones para aprender á tocar el acordeón, gratis.

De venta en las principales Mercaderías.

Pídanse informes y el nombre del comerciante más cercano á M. Hohner, México, D. F. Depto. B. Apartado 851.

En el crepúsculo del Porfiriato, cuando ya se había consolidado el comercio y uso del acordeón en el Noroeste y Noreste del país por los precios accesibles y cómodos, la propaganda y la inclusión de manuales prácticos, llegaría a nuestro país el acordeón cuya utilización sería emblemática en el movimiento revolucionario: el Hohner. Al igual que ya lo venían utilizando con anterioridad otras marcas, las casas comerciales anunciaban al público en general y especialmente a los varilleros que se internaban de pueblo en pueblo que "Son superiores y se venden más fácilmente que cualquier otra marca. Pídanse catálogos de los acordeos-

nes Hohner, son tan buenos como los órganos [armónicas]”.²¹ Hohner promovió todo tipo de acordeones manufacturados en sus fábricas en Alemania, desde los más corrientes y asequibles para cualquier músico popular hasta los más elegantes para los bailes de salón, es decir, “Modelos desde \$5.00 hasta \$64.00” y con “Magníficas condiciones para revendedores” como los varilleros.²²

**BONITO
REGALO ES UN**



**ACORDEON
Marca HOHNER**

Si Ud. quiere un instrumento de Gran Tono con las voces perfectamente afinadas y propio para cualquier clima. insista en la marca "HOHNER"

**¡Cada Instrumento
Garantizado!**

Pídanse gratis folletos y precios á las Mercerías y Repertorios de Música ó á la Agencia de Propaganda

Apartado, 851, México, D. F.

21) *El Imparcial*. México, 17 de septiembre de 1909.

22) *El Imparcial*. México, 15 de diciembre de 1910.

Para 1910 en cualquier mercería o tienda con conexión con casas comerciales que trajeran instrumentos musicales de Europa o Estados Unidos era común encontrar acordeones de todo tipo. Cabe mencionar, por ejemplo, que de la tienda de don Urbano Puentes, localizada en Zacatecas, al promoverle juicio mercantil el licenciado Genaro Borrego a nombre de José C. Nafarrete, entre otras mercancías se embargaron "Dos acordeones n° 5 de tres émbolos, teclado de concha", valuados en 16 pesos.²³ En un nuevo embargo promovido por Valentín Elcoro y Compañía (sucesores), de San Luis Potosí, se inventariaron 7 docenas de "músicas de boca" de diferentes clases y seis acordeones chicos, corrientes, valuados en 24 pesos.²⁴

Los dedos en los botones

Como anteriormente hemos referido, la popularización del acordeón en México comenzó en la década de 1870. Muy marcadamente desde la siguiente comenzaremos a localizar a miembros de los sectores minoritarios de distintas regiones del país tocando el instrumento que hoy es alma del típico conjunto de música norteña mexicana. En julio de 1882 *El Monitor Republicano*, periódico publicado en la Ciudad de México, reprodujo un incidente divulgado por *El Faro* de Tampico que se circunscribió en los siguientes términos:

El juéves [13 de julio] á las nueve de la noche, se hallaban dos negros de los de Tamos tocando un acordeón, cuando llegó un policía y les preguntó con permiso de quién andaban divirtiéndose en la calle; los interrogados contestaron que no sabían que necesitasen licencia para tal cosa; pero que no seguirían cantando ni tocando si era, el hacerlo, una infracción al bando de policía.

En seguida nuestro auxiliar pidió á los negros el recibo que comprobara que el acordeón era suyo; los interesados dijeron que no lo tenían, pero que lo había comprado en "La Fama"; de nada sirvieron las razones, el acordeón les fué quitado á sus dueños y llevado al cuartel de la Policía Municipal.²⁵

Cinco años más tarde, en 1887, un catrincillo de la ciudad de Mé-

23) *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas*. Zacatecas, 30 de abril de 1910.

24) *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas*. Zacatecas, 25 de junio de 1910.

25) *El Monitor Republicano*. México, 16 de julio de 1882. Este incidente también está consignado en: *La Patria*. México, 23 de julio de 1882.

xico después de haber viajado en tren al puerto de Veracruz, remitió a *El Nacional* un artículo en que pormenorizadamente describió el viaje, la falta de alimento suficiente en las estaciones para los hambrientos y numerosos pasajeros y la maravillosa estancia que en el puerto tuvieron todos, donde un vapor alemán echó el ancla y recibió a todos los visitantes, "que recorrían con libertad todos sus departamentos y que eran obsequiados por la tripulación con una música compuesta de un acordeón, una sartén tocada como tambor, un par de fierros tocados como triángulos y el asta de una escoba y un baile; baile y música que complacieron mucho á los pasajeros".²⁶

El siglo Diez y Nueve nos da cuenta al año siguiente que al haberse fugado de la cárcel de Paso del Norte (hoy Ciudad Juárez) los extranjeros Fleury y O'Farril, luego de haberse proveído de tortillas y agua en una casucha situada a orillas de las vías del ferrocarril, dieron "alcance a un varillero que iba tocando un acordeón, e incorporándose a éste, prosiguieron su viaje hasta cerca de Samalayuca, llegando allí a la salida de la aurora".²⁷ Por estas mismas fechas en Tucson (Arizona) se anunciaba que en la Barbería de la Industria, sita en la calle de Meyer, propiedad de Susano Alcántara y Compañía, además de cortarse el pelo, hacer la barba en distintos estilos y reformarse sombreros de todas clases dejándolos como nuevos, "También existe una modesta Orquesta compuesta de guitarra, contrabajo, violín o acordeón, dispuesta á tocar donde se solicite a \$1.50 hora, al contado".²⁸

Para el caso de Nuevo León, además de la fotografía publicada por Alanís Tamez en que aparece un adolescente posando ante la cámara con un rudimentario acordeón de ocho botones para la mano derecha,²⁹ Cavazos Garza nos informa que "En cuanto al uso el acordeón, don Cleofás Peña y doña Porfiria Garza, su esposa, tíos de mi padre, residentes en Los Lermas, en Guadalupe, ejecutaban polkas, chotis y redovas en ese instrumento, en la década de 1880".³⁰

Por otra parte, el 2 de enero de 1890 se suscitó un acontecimiento en Villa Unión, población situada en las cercanías de Mazatlán, que des-

26) *El Nacional*. México, 8 de enero de 1887.

27) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 31 de marzo de 1888. Este incidente también está consignado en: *El Monitor Republicano*. México, 14 de abril de 1888.

28) *El Fronterizo*. Tucson, 14 de marzo de 1889.

29) Juan Alanís Tamez. *Un barrio lleno de música. Historia musical de Santiago. Nuevo León*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998, p. 32.

30) Israel Cavazos Garza. "Carta prólogo", en *Polka. Raíces de una tradición musical de Radko Tichavsky*. Monterrey, Amigos de República Checa, 2005, p. 8.

encadenó el más acendrado enojo de los periódicos liberales y de los amantes del juarismo en el estado:

La noche del día 2 del presente se reunieron en la casa de Francisco Osuna, agente del Timbre, el director político de la Villa, Ignacio Sánchez; el telegrafista, Maclovio Gómez; el preceptor municipal, Francisco González; el colector de rentas, Ignacio Enciso, y algunas otras personas de tan poco nobles sentimientos como sobra de ingratitud, para los que con sus esfuerzos les dieron patria y libertad. Poco a poco fuese congregando el pueblo, atraído por las discordantes notas de acordeones y otros instrumentos de la categoría.

Al buggy del ingeniero Gómez Peña se uncieron dos jumentos (la burla llegó hasta ese grado). En dicho buggy se colocó de pie un muchacho vestido de lacre y lo más ridículamente posible, llevando en la diestra un sable y en la siniestra un largo palo en cuyo extremo superior se ostentaba en un cuadro el retrato de D. Benito Juárez, facilitado por el agente del timbre, Francisco Osuna.

A las 9 de la noche partió la procesión, á la que concurrieron los alumnos de la Escuela municipal, obligados á lo que parece, por su profesores, e ignorantes, como la mayor parte de los concurrentes de lo que se trataba. Dichos alumnos y algunos hombres del pueblo, llevaban hachones de ocote para alumbrar el retrato del héroe. Al son de los acordeones, de los triángulos y de los pitos, recorrió la procesión las calles de la Villa, gritando: "Viva Pelotas". Hizo alto la columna en el portal de Salomé Pardo, que había sido previamente adornado con arcos y farolillos de papel de colores y ocupó la tribuna el colector de rentas Ignacio Enciso, que pronunció un discurso, en el cual por manera harto soez se insultó al Gran Juárez, ¡cuyo retrato se puso al frente del orador de esquina para que recibiera todos los insultos! ¡Necios manifestantes, que creyeron manchar con su inmunda baba a un héroe!

El discurso terminó con estas o parecidas palabras: "Queda comisionado mi compadre (Maclovio Gómez) para destruir ese borrón (señalando el retrato de Juárez)".

Inmediatamente el cuadro fue bañado con petróleo y... la infamia se consumó.

Mientras ardía el retrato de Juárez, convertido en judas, los acordeones y los pitos tocaban nuestro Himno Nacional, se lanzaban cohetes al aire, tronaban las cámaras, corrían ardiendo las tortuguillas y otros juguetes piro-técnicos y gozaban en su obra los... ingratos.³¹

31) *El Siglo Diez y Nueve*. México, 21 de enero de 1890. Este incidente también está consignado en: *El Nacional*. México, 24 de enero de 1890.

El maridaje entre el acordeón y los instrumentos de cuerda populares también ocurrió durante esta etapa, puesto que el primero no fue sino un sucedáneo del violín, principalmente. Es decir, desapareció el violín pero no la instrumentación tradicional de los conjuntos. Esto lo hace un tanto notorio el caso de Tucson en que Alcántara ofrece una pequeña orquesta compuesta de guitarra, contrabajo, violín o acordeón; pero también poseemos otros casos, lo cual nos hace preguntarnos si realmente la música norteña mexicana nació bajo la unión del acordeón y el bajo sexto, o si este último a su vez substituyó a la guitarra en el transcurso de las primeras décadas del siglo XX. He aquí otro caso en que acordeón y guitarra aparecen juntos, interpretándose música popular: el 23 de abril de 1896 la corbeta mexicana Zaragoza zarpó del puerto de Guaymas para recorrer el mundo y mostrar el valor y destreza de los 153 marineros mexicanos que la tripulaban. En ella iba como médico oficial de la expedición Carlos Glass, quien se encargaría de realizar algunos apuntes. El facultativo refiere que durante el viaje:

Los marineros reunidos en grupos sobre la jarcia, el combés y el castillo; sobre las bordas, provistos de acordeones y guitarras, echando bocanadas de humo de sus pipas, entonaban canciones sentimentales, de su país, nacidas entre bosques de palmeras y frondas de helechos, y llevando en sus notas plañideras la dulce melancolía de las comarcas tropicales.³²

Por otra parte, en el Archivo Histórico de Monterrey se localiza un expediente que contiene 40 permisos para realizar rifas, las cuales se efectuaron en distintos puntos de la ciudad en los años de 1899 y 1900. Además de sortearse siete mandolinas en distintas fechas, en él parece que el 10 de enero de 1900 José Benavides rifó un acordeón americano, ganándolo el señor José C. Cantú.³³ Aunque en una primera vista podríamos suponer que el acordeón y la mandolina se llegaron a tocar juntos como en la música popular italiana, esto es improbable. Sabemos que en la primera década del siglo XX se formaron buena cantidad de estudiantinas en Monterrey y sus alrededores, es decir, las mandolinas sorteadas iban destinadas para el uso en estas agrupaciones musicales.³⁴

32) *El Mundo Ilustrado*. México, 15 de agosto de 1897.

33) AHM, Fondo Monterrey Contemporáneo, Sección Ayuntamiento, Serie Disposiciones Generales, Colección 4: Civil, Volumen 424, Expediente 10.

34) Alanís Tamez, op. cit., p. 37.

Otro documento gráfico que nos ayuda a comprender y acertar que la música norteña mexicana no nació específicamente en una ciudad o región del Noroeste o Noreste bajo la influencia directa de los colonos alemanes o polacos del estado de Texas, sino que surge a través de un fascinante y complejo proceso económico, social y cultural, es una fotografía tomada hacia 1920 en Huazamota (Durango) en que se aprecia a Florencio Estrada, con guitarra, y a su hermano gemelo Frumencio con acordeón, acompañados de tres amigos.³⁵



Avitia Hernández además nos señala que durante la segunda guerra cristera (1934-1936), que asoló el medio rural del Occidente del país, Florencio Estrada tocaba el acordeón en las sierras duranguenses cuando lo embargaba la tristeza. El instrumento finalmente le fue arrancado por una creciente cuando decidió dejar la sierra y la lucha armada: "En un refugio nocturno, los viajeros son sorprendidos por la creciente del río Huazamota que se lleve las últimas pertenencias de los Estrada, incluyendo el acordeón de Florencio, la miseria de los cristeros es terrible".³⁶

35) Antonio Avitia Hernández. *El caudillo sagrado. Historia de las rebeliones cristeras en el estado de Durango*. México, s.e., 2006, p. 87.

36) *Ibid.*, pp. 391 y 398-399.

Sin embargo, como anteriormente hemos mencionado, los sonidos del acordeón no sólo se manifestaron en el Noroeste y Noreste durante su popularización, sino en otras regiones culturales como la nuclear del mariachi, por ejemplo. De esta suerte, el abogado zacatecano Enrique Barrios de los ríos en su obra *Paisajes de Occidente* refiere que hacia 1892 en Santiago Ixcuintla (Nayarit), "En aquella plaza [de Morelos, *vulgo dicto* de Las Sandías], agrupado á las mesas de juego y de licores, en derredor de los mariaches, entre músicos de acordeón y cantarinas, pasa el pueblo la noche, entregado á la báquica expansión de su regocijo patriótico, hasta saludar el alba sonriente del día del aniversario, con la beodez más loca y delirante".³⁷ Por otra parte, en la propia obra de Jáuregui se nos comunica que cuando entró Francisco I. Madero a Tepic, "ahí tocaba un mariachillo que dirigía un acordeonero. Era un mariachillo de dos: un acordeón y una guitarra".³⁸ Asimismo también Mata Torres refiere, a través de una fotografía tomada en Ahuacatlán en 1920, la presencia de un mariachi compuesto de guitarra grande y acordeón.³⁹ El periódico *El Imparcial* de la ciudad de México asimismo refiere que la noche del 15 de septiembre de 1905 que "Quince minutos después [de conmemorarse el grito de Independencia en Palacio Nacional], los vítores y populares 'gallos', al son de vihuelas, organillos, acordeones, trompetas y tambores, se desparraman por la ciudad, cantando y gritando".⁴⁰

En el caso de los Altos de Jalisco, sabemos que el 18 de agosto de 1915, día en que fue asesinado Ursulo González (a) el *Millón*, joven revolucionario que se había levantado cinco años antes en armas apoyando el movimiento revolucionario que Francisco I. Madero había promovido expidiendo el Plan de San Luis, Alejandro Covarrubias (a) *Jando* le estaba interpretando en una cantina de Mexxicacán el *Corrido de la Cárcel de Cananea* acompañado de un acordeón Hohner de teclas y botones. "Como llevaba insignias y andaba de carrancista, sus asesinos tuvieron que vestirse de mujeres para acercarse a él y poder matarlo".⁴¹

37) Jesús Jáuregui. *El mariachi. Símbolo musical de México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial Taurus, 2008, p. 45.

38) *Ibíd.*, p. 254.

39) Ramón Mata Torres. *El mariachi*. Guadalajara, Edición de Autor, 1993, Ilustración 8; Ramón Mata Torres. "El mariachi multinaciente", en *Estudios Jaliscienses*, número 9. Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1992, pp. 33-34.

40) *El Imparcial*. México, 16 de septiembre de 1905.

41) Benjamín Rodríguez González, Mexxicacán, 14 de noviembre de 2013.

Por otra parte, el 18 de marzo de 1917, fue lesionado con arma de fuego Andrónico Jiménez en un comercio del parían Mijares de la villa de San Miguel el Alto. Pedro Tostado declaró ante el alcalde correspondiente lo siguiente:

que hoy como a las diez de la mañana, estando en mi tienda mis primos Andrónico y Julián Jiménez y Víctor Anaya y Merced Márquez, estando todos parados platicando y Andrónico estaba sentado en un cajón enfrente de una de las puertas de la tienda tocando un acordeón, y a poco rato llegó Felipe Campos y le habló a Julián Jiménez y se pararon los dos en un marco de la puerta y el otro en el otro marco; y como Felipe le debía un peso a Julián, empezaron a tratar del asunto y entonces Julián le dijo a Felipe que si quería jugar otros cincuenta pesos a que justamente le debía el peso que le reclamaba y a esto contestó Felipe "juegan los cincuenta pesos"; y entonces le dijo Julián "amárralos" y a esto contestó Felipe "no los traigo"; y luego le dijo Julián "pues si no los traes, da una garantía"; y tal vez esto le cayó mal a Felipe porque luego le echó la viga a Julián y empezaron a ofenderse en voz baja y sin más Felipe [saca] la pistola y le dispara a Julián, pero éste que ve el movimiento pegó el brinco para dentro y no le pasó nada; pero ese mismo tiro que disparó Felipe a Julián se lo pegó en la cabeza a mi primo Andrónico y cayó en el acto sin articular una sola palabra; y esto pasó sin darse cuenta Andrónico de nada, porque era un poco falto de oído y luego que estaba tocando el acordeón muy quitado de la pena y como éstos estaban averiguando muy quedito debido a que estaba parado en el portal fuera de la tienda don Zeferino Campos, padre del referido Felipe, tal vez con objeto que no los oyera.⁴²

Finalmente, en un breve y bello libro de memorias de juventud, la señora Guadalupe G. de Mantecón, rememora que poco antes de comenzar el movimiento cristero, su padre tocaba durante las noches el acordeón, en el rancho de La Media Anega (Jalostotitlán):

A veces, por la noche, aunque el cansancio era obvio en él y en mis hermanos, se rezaba el rosario, se estudiaba el catecismo, y con frecuencia tocaba el acordeón para acompañar cantos religiosos. Tenía de vez en cuando sus solaces; cuando algún amigo nos visitaba, reía y hasta contaba chistes, mientras jugaban con una baraja resobada y vieja. Eso sí: el juego seguía al rosario y, por supuesto, sin apostar ni "un quinto".⁴³

42) Archivo Histórico de San Miguel el Alto (en adelante, AHSMA), Caja 165-Expediente 67, fs. 119v-120r.

43) Guadalupe G. de Mantecón. ...de la querencia. México, Editorial Libros de México,

Palabras finales

A través de nuestro breve análisis de las fuentes hemerográficas y documentales que a nuestra mano estuvieron, hemos podido distinguir que la introducción del acordeón en el país tuvo dos grandes etapas. Entre 1840 y 1870 podemos considerar plenamente que la introducción estuvo destinada para la elite del país y que tanto su sonido como su repertorio implícito se mantuvo con más ahínco dentro de los bailes de salón de "la buena sociedad". La segunda etapa, la de popularización, comenzó a partir de la década de 1870 por las razones anteriormente expuestas, y a partir de esta época el acordeón y su repertorio implícito fue mucho más frecuente en los bailes populares y entre los sectores obrero y campesino del Noroeste y Noreste. Aquí cabe preguntarnos cuánto influyeron negros y mestizos en la consolidación de la música norteña mexicana y si ésta encontró distintas manifestaciones en cada una de estas macrorregiones. Desde nuestro punto de vista, los orígenes de la norteña deben rastrearse con especialidad desde el Porfiriato. Investigaciones más profundas en los archivos aduanales de la frontera con Estados Unidos y de los puertos marítimos de Veracruz, Tampico y Mazatlán nos ayudarán a distinguir con mayor precisión cuántos acordeones aproximadamente se introdujeron anualmente al país, quiénes eran los mayores introductores y a dónde iban destinados para su comercialización; aunque a grandes rasgos ya lo hemos registrado. Por otra parte, para saber exactamente cuándo se dio el maridaje entre el acordeón y el bajo sexto es necesario se emprenda una profunda investigación en los archivos judiciales, puesto que como en las diversiones populares se delinquía y éstas estaban aderezadas por los músicos, es lógico que los expedientes nos aporten datos incidentales que nos coadyuven a desvelar la cuestión.

Fuentes consultadas

1. Archivos
2. Archivo Histórico de Monterrey (AHM)
3. Archivo Histórico de San Miguel el Alto (AHSMA)

Entrevistas

1. Benjamín Rodríguez González, Mexiticacán, 14 de noviembre de 2013

Fuentes secundarias

1. Alanís Tamez, Juan. *Un barrio lleno de música. Historia musical de Santiago, Nuevo León*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.
2. Avitia Hernández, Antonio. *El caudillo sagrado. Historia de las rebeliones cristeras en el estado de Durango*. México, s.e., 2006.
3. Cavazos Garza, Israel. "Carta prólogo", en *Polka. Raíces de una tradición musical* de Radko Tichavsky. Monterrey, Amigos de la República Checa, 2005.
4. Díaz Arias, Daniel. "Producción e intercambio de música popular en la feria de San Juan de los Lagos durante el siglo XIX", en *Memorias del coloquio. El mariachi, patrimonio cultural de la humanidad* de Arturo Camacho Becerra (coordinador). Guadalajara, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
5. G. de Mantecón, Guadalupe. *...de la querencia*. México, Editorial Libros de México, 1981.
6. Gutiérrez Islas, Silvia Elena. *Corridos y canciones de Nuevo León*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1996.
7. Jáuregui, Jesús. *El mariachi. Símbolo musical de México*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial Taurus, 2008.
8. Mata Torres, Ramón. *El mariachi*. Guadalajara, Edición de Autor, 1993.
9. _____. "El mariachi multinaciente", en *Estudios Jaliscienses*, número 9. Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1992.
10. Smith, Justin H. *The War with Mexico*, Vol. II. New York, The MacMillan Company, 1919.

Hemerografía

1. El Correo de Comercio
2. El Correo de San Luis
3. El Diario del Hogar
4. El Fronterizo
5. El Imparcial
6. El Monitor Republicano
7. El Mundo Ilustrado
8. El Municipio Libre
9. El Nacional
10. El Siglo Diez y Nueve
11. El Universal

12. La Chinaca
13. La Colonia Española
14. La Iberia
15. La Patria
16. La Razón del Pueblo
17. Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas

IV.4. Constructores de Bajo Sexto y Bajo Quinto en Paracho, Michoacán

Víctor Hernández Vaca

Universidad de Guanajuato

...y si te prende el alma cuando suena el acordeón.

La cumbia colombiana revuelta con rap

cantando un bugui-bugui

en mi guitarra de Paracho, Michoacán.

(Con Sangre del Norte, El Gran Silencio)¹

El pueblo de Paracho, quizá como ningún otro de México², desde antaño es caracterizado por la hechura de instrumentos musicales de cuerda. Los signos identitarios, relacionados con las guitarras (en plural), abundan en el ambiente; basta llegar al pueblo para ver en una de las entradas, a borde de carretera, una gigantesca *guitarra sexta* hecha de cobre. En plena plaza principal, frente a la iglesia de San Pedro, se aprecia un monumento también de cobre que reproduce uno de los mitos acerca del origen en el pueblo del oficio de la construcción de instrumentos musicales de cuerda: la imagen representa a Vasco de Quiroga ofreciéndole a un indio un instrumento musical de cuerda, al tiempo que con la otra mano lo palmea en el hombro en actitud condescendiente, transfiriendo y recibiendo la tradición violera de un continente para otro. A un costado de la plaza, frente a la torre de la iglesia antigua, hay otro monumento hecho de cemento que representa un guitarrero.

Por donde se arrije al pueblo hay guitarras y guitarreros. Si se llega por el rumbo de Uruapan, frente al seguro social (IMSS), se observará un primer taller especializado en guitarrones y vihuelas. Si viene por el camino de Cherán, a un costado del "crucero", encontrará la tienda taller del sr. Juan Lemus, "La Casa del Mariachi", especialista, junto con sus hijos y hermanos, en construir las variantes regionales de arpas, guitarras de golpe, vihuelas, para las diferentes representaciones del mariachi del occidente mexicano.

1) El Gran Silencio, Libres y Locos (Cd), México, Emi Music, 1998.

2) En otras partes del mundo existen pueblos similares a Paracho; por ejemplo Aiquile, Bolivia

Al caminar por la avenida principal 20 de Noviembre, que atraviesa el pueblo, “de la guitarra al panteón”, se puede encontrar todo tipo de expendios de guitarras: desde los talleres de maestros artesanos guitarreros, hasta las tiendas de artesanías e instrumentos musicales (de revendedores y expendedores de instrumentos y accesorios *made in China*).³ Cerca del centro se encuentra el “andador artesanal Lázaro Cárdenas”, ahí se venden guitarras y artesanías, frente al andador se ubica “la Casa Cardiel”, en su rotulo, entre otros instrumentos de cuerda, se anuncia la venta de *bajos sextos*. En el lugar que la gente llama “la curva”, una de las tiendas taller en su rotulo anuncia: *Acha, siente la emoción, bajo quinto* (y todo tipo de instrumentos de cuerda). Constructor: Robert Acha G. A escasos cinco metros encontramos otro rótulo que dice: *D’ Leos. Bajos. En Paracho, sencillamente, las guitarras caminan*.

Hoy se tiene la certeza que Paracho no es el único centro productor de instrumentos musicales de cuerda en México, desde antaño en las distintas regiones musicales hay otros centros especialistas de lauderos.⁴ La distinción de éste con las otras comunidades radica en el número de guitarreros y la gran variedad de tipos de instrumentos que ahí se elaboran, lo que ha conllevado a la diversificación y especialización del oficio. El patrimonio cultural local no se ciñe a la construcción de la guitarra sexta, la guitarra española; por el contrario, una característica de la tradición radica en la multiplicidad instrumental que rebasa el centenar de instrumentos musicales de cuerda.⁵ En esa diversidad de instrumentos *made in Paracho* se encuentra el *bajo sexto* y, ahora, *el bajo quinto*, instrumentos musicales de cuerda característicos de uno de los tipos de música del noroeste de México: la “música nor-teña”.

- 3) El embate de la guitarra China contra la guitarra mexicana de Paracho, es un discurso construido a dos voces, desde el Estado y los empresarios de la guitarra (industriales) oriundos de Paracho. Hay que distinguir dos tipos de sujetos paracheños relacionados con la Guitarra; por un lado, los artesanos guitarreros que no producen en serie, muchos de los cuales firman sus producciones; por el otro, los empresarios de la industria de la guitarra *made in Paracho*, los cuales además de producir y comerciar instrumentos locales, comercian instrumentos y accesorios *made in china* y *made in Taiwan*. El papel de los empresarios industriales en el desarrollo de la guitarrería michoacana, no ha merecido la debida atención académica.
- 4) Véase: Víctor Hernández Vaca, *De madera cuerpo y cuerdas. Las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis, Potosí y San Juan Chamula, Chiapas*, tesis para obtener el grado de doctorado en Ciencias Humanas con especialidad en estudios de las tradiciones, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2012.
- 5) Ramón Ángeles Zalpa, *La laudería: origen, actualidad y perspectiva*, Tesis para obtener el grado de maestro en Pedagogía, Morelia IMCED, 2004. Inédita

En la meseta p'urhépecha la existencia de especialistas constructores de bajo sexto, bajo quinto y ahora bajo cuarto, instrumentos musicales que no son propios de la región p'urhépecha, no es una novedad en la tradición, si consideramos que por ejemplo, David Hernández es especialista en construir guitarras Hawaianas,⁶ y el Mtro. Abel García López, hace unos años realizó por encargo para la exposición "Leonardo Da Vinci y la música, una réplica de una viola *da braccio* basada en un plano facsímil del artista renacentista, con la particularidad de tener la caja de resonancia en forma de cráneo de caballo, hecho en material de plata. El asunto significativo de estos préstamos culturales interregionales, es conocer los procesos mediante los cuales un instrumento musical, característico de una región, logra integrarse en el repertorio instrumental de otra región, hasta propiciar la construcción de identidades, como la de *bajosextero*, en el complejo mosaico identitario de "los guitarreros de Paracho". Cada instrumento se articula con diferentes dimensiones y experiencias.

En el pueblo la construcción de una diversidad de instrumentos musicales de distintos orígenes y tradiciones es asunto cotidiano. La sociedad paracheña, desde antaño, ha sido caracterizada como una comunidad de: músicos, guitarreros, viajeros y comerciantes.⁷ En este sentido, la presencia del bajo sexto y los *bajosexteros* en Paracho es un hecho que tiene que ver con las dinámicas propias de la tradición guitarrera local acorde con las circunstancias sociales. La tradición guitarrera siempre ha estado en movimiento, no es casualidad la emergencia guitarrera de Paracho a nivel nacional. Desde siempre la gente del pueblo ha tenido rutas comerciales para salir a vender sus productos en otras regiones, entre los que destacan las guitarras. Mediante los viajes de comercio a pie, acompañados de los *uakaleros*, en lomo de bestia, en carretera, en *facebook*, *páginas web*, los paracheños han construido relaciones interculturales, a través de la guitarrería, con otras regiones del país y el mundo.

En uno de estos viajes comentan que la guitarra sexta, la guitarra española, llegó a Paracho de la mano de un comerciante guitarrero quien regresaba de la ciudad de México o de la ciudad de Querétaro,

6) Facebook: David Hernández (guitarras Víctor)

7) Víctor Hernández Vaca, "Música para distintos desempeños, la tradición musical de Paracho, Michoacán, en: Álvaro Ochoa Serrano, *Michoacán: Música y Músicos*, Gobierno del Estado de Michoacán. Véase como describe a Paracho: Carl Lumholtz, *El México desconocido, cinco años de exploración entre las tribus de la sierra madre occidental; en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los Tarascos de Michoacán*, traducción al castellano de Balbino Dávalos, 2º tomo, México, Editora Nacional, 1970.

allá por la década de 1930-1940.⁸ Existen otras historias de cómo llegaron otros instrumentos, por ejemplo, la *guitarra tuá* que, según cuentan, un guitarrero de Paracho cambió a un músico en la fiesta de la candelaria en San Lucas, Michoacán. Del bajo sexto, la memoria colectiva no tiene precisión sobre la manera cómo el bajo sexto llegó para quedarse en Paracho, tampoco hay instrumentos antiguos que permitan indagar cierta procedencia. En esta comunicación se quiere aproximar a la etnohistoria de la experiencia de ser *bajosextero* en la meseta p'urhépecha, así como al propio artefacto sonoro llamado bajo sexto de Paracho.

Con sangre del norte: el bajo sexto y el bajo quinto en y de Paracho

Un estudio próximo deberá revelar los elementos significativos e identitarios que tiene el bajo sexto de Paracho y lo presenta como diferente de los bajos construidos en ciudades del norte del país como Monterrey o Tamaulipas y en países latinoamericanos como Chile. La etnohistoria del bajo sexto y quinto de Paracho, se encuentra en ciernes, lo mismo que el estudio profundo de las variantes mexicanas, de frontera, del bajo sexto y bajo quinto. Realizar el estudio de la etnolaudería del bajo quinto Mixteco, el bajo sexto del bajío y la "orquesta típica", el bajo quinto de Morelos, del bajo sexto y bajo quinto del norte y el bajo sexto y bajo quinto de la meseta p'urhépecha, es también un trabajo pendiente. Aquí presentaré algunas reflexiones acerca del tipo de bajos sextos y bajos quintos actualmente construidos en los talleres del pueblo.

Definir en términos culturales el artefacto sonoro llamado *el bajo sexto, quinto o cuarto*, no es asunto sencillo. La única generalización que se puede hacer sobre los bajos es en el hecho de que no existe un modelo único, homogéneo, universal; por el contrario, son varias particularidades relacionadas con la experiencia del constructor, el tipo y calidad de los materiales y las singularidades estéticas correspondientes a individuos, familias, regiones, representadas en: puentes, diseños de plantillas, palma, boca, ornamentación atiborrada, estructura interna de la tapa, terminado de barnices y pulido, etc., las que le ofrecen rasgos identitarios a cada instrumento. Incluso, se puede sugerir que hay varias escuelas regionales pertenecientes a la tradición, o tradiciones, de constructores de bajo sexto y quinto, dispersas entre el norte de México y la Meseta p'urhépecha. Es claro que con el bajo sexto suceden procesos similares a otros instrumentos musicales, como las guitarras, violines, etc., donde los nombres y apellidos de los especialistas van adquiriendo prestigio social e identidad entre la comunidad de adeptos a la cultura

8) Víctor Hernández Vaca, ¡Que Suenen pero que duren! Historia de la *lauduría en la Cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008.

musical norteña. Entre los intérpretes de bajo sexto y quinto, el apellido Macías cobra sentido análogo al apelativo de *Stradivarius* en la comunidad de violinistas. De tal suerte, en Paracho destacan los siguientes apellidos (algunos son marcas) de *bajosexteros*: Acha, Cardiel, Barriga, Cacarí, Santa Fe Mendoza y Córdoba, éste último en las historias locales se relaciona con los inicios del bajo sexto en Paracho.

Cada apellido tiene una experiencia diferente relacionada con el espacio llamado “el norte” y diversas expectativas sobre la construcción del bajo sexto. Para cada especialista *bajosextero* es bien conocida la producción de los otros bajo de apellidos de familias radicadas en el norte como: Macías y Pasaye (Q.E.P.D), éste último finado era originario de la meseta púrhépecha, del pueblo de Pomacuarán, del municipio de Paracho, sus tíos y él aprendieron el oficio guitarrero en el pueblo guitarrero michoacano.

Sin considerar nada de la dimensión cultural e histórica, en términos de la sistemática clasificatoria de Curt Sachs y Erich Hornbostel, la correspondencia del bajo sexto o bajo quinto, es en los siguientes términos:

3.221. Cordófono compuesto de mástil (de seis o cinco órdenes dobles)

La clasificación del instrumento es muy útil cuando el investigador se enfrenta con el reto de ordenar su colección particular o una colección pública de instrumentos musicales. No obstante, el sistema es poco útil para ofrecer respuestas a interrogantes como las aquí planteadas, del tipo: por qué un instrumento musical característico de la música del noroeste de México se construye en la meseta púrhépecha, en el pueblo de Paracho? O, para entender el instrumento en términos de identidad y relaciones interculturales, entre el norte, el bajío mexicano y la meseta púrhépecha. Hay diferentes bajos y éstos se modifican en la medida que transcurre el tiempo y el instrumento se transforma en la medida de las circunstancias sociales que son variables.

Como se ha mencionado, del bajo sexto en general y del bajo sexto construido en Paracho, en particular, no se ha dicho gran cosa. La siguiente cita, muy usada para hablar del principio del instrumento, es de lo poco que existe y corresponde al *Cancionero del Migrante*, contiene varios enunciados importantes para la reflexión acerca de los posibles orígenes del instrumento; Gustavo López, refiere:

Para esta variante de guitarra de doble encordado se conocen pocas referencias. En la misma obra Manuel Peña señala que unos de sus informan-

tes le indicó que había aprendido a fabricar y tocar el bajo sexto en Guanajuato, de donde se había mudado a San Antonio Texas en la década de los treinta. Sin embargo, es poco probable que su origen lo tenga en el Bajío mexicano, a menos que sea una variante del laúd o algún otro instrumento colonial mandado fabricar en algunos de los talleres de guitarras, vihuelas y violines de Michoacán o Guanajuato. El etnomusicólogo Arturo Chamorro, en una comunicación personal, me ha dicho que él supone a su vez que el bajo sexto deriva de la familia de la quinta huapanguera de Tamaulipas. Como quiera que sea es un tema nada explorado por los expertos organólogos hasta ahora.⁹

La cita anterior presenta espacios diferentes para argumentar, en contra o a favor, la procedencia del instrumento: Guanajuato (el Bajío) Tamaulipas (la Huasteca) y Michoacán (quizá la meseta púrépecha). Para ninguna de las tres suposiciones se ofrecen argumentos concretos y lógicos. Encontrar el origen del bajo sexto no es tarea sencilla, se tiene que hacer *la etnolaudería*¹⁰ del instrumento y comparar, además de los bajos mixtecos, los bajos del bajío (correspondientes a la orquesta típica) los bajos norteños y los púrhépecha, con otros instrumentos musicales de cuerda con los que pudiera tener relación, quizá con las séptimas de Paracho y de otras regiones donde también se utilizaba, como el bajío mexicano. Lo anterior puede realizarse al comparar elementos materiales del instrumento; por ejemplo, la estructura interna de la “tapa armónica”. No estoy de acuerdo en afirmar acerca del bajo “que sea una variante del laúd” (instrumento medieval que por acá ni se construyó), posiblemente tampoco provenga de un instrumento colonial, en todo caso podría derivar de algún instrumento pos independentista, lo cual habrá de argumentarse y demostrarse en otro texto. (01)

Observando los bajos sextos y bajo quintos se podría sugerir que el bajo sexto es un instrumento que corresponde con el tiempo del *ahora* de la tradición guitarrera de Paracho, representado en la guitarra española sexta; es decir, un tiempo posterior a la década de 1940¹¹. No obstante, el bajo sexto con posibilidad tiene otra correspondencia anterior que se ha diluido de la memoria de los constructores y que habrá

9) Gustavo López Casto, *El Río Bravo es Charco, cancionero del migrante*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, 1995, p. 14.

10) Etnolaudería: quiere ser una ruta teórico metodológica que presta atención al instrumento musical desde la perspectiva de su construcción (contextos de producción); es decir, el propósito es acercarse a la construcción del artefacto sonoro (instrumento musical) en la cultura y como cultura.

11) Víctor Hernández Vaca, *De madera cuerpo y cuerdas. Ibídem.*



01 Estructura interior de la tapa acústica de guitarra sexta y tapa de bajo sexto.
Taller: José Córdoba, Paracho, Michoacán
Fotografía: Víctor Hernández.

de continuarse indagando. El bajo sexto, al igual que otros instrumentos tradicionales, en menos de medio siglo sufrió transformaciones visibles en lo tocante a medidas, plantillas, materiales, diseños, ornamentación.¹² Estos cambios son consecuencia de la experiencia de los constructores de bajo sexto, y también pasa lo mismo que entre los guitarreros y guitarristas clásicos, donde varias de las transformaciones y mejoras a la guitarra son realizadas a sugerencia del interprete, como lo indica uno de los comentarios: "sí esas son ideas de los músicos, esas ideas las sacan ellos"¹³. El bajo sexto, al ser un artefacto sonoro parte de una tradición, construida desde diversas regiones, necesariamente entra en un proceso de dialogo con sus circunstancias sociales contemporáneas, lo que conlleva a producir transformaciones materiales y re-significaciones relacionadas con los nuevos contextos de utilización; lo anterior garantiza su permanencia y presencia en la actual música norteña y otras músicas con influencia de la cultura norteña.¹⁴

12) Víctor Hernández Vaca, "Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis, Potosí", en: *Revista de Literaturas Populares*, núm. 1 y 2, Año X, Universidad Nacional Autónoma de México, enero-diciembre de 2010.

13) Entrevista con el *bajosextero*, Roberto Acha Gerónimo, realizada en Paracho, Michoacán, abril del año. 2014.

14) Por ejemplo, en el Rock mexicano y las bandas: *San Pascualito Rey y a band of the bitches*.



Se pueden identificar y marcar cuatro periodos del bajo en Paracho: 1.- El bajo sexto clásico, quizá con influencias de la guitarra séptima mexicana; 2.- el bajo sexto influenciado por la guitarra eléctrica. 3.- El bajo quinto en Paracho (década de los 80s) y 3.- el bajo sexto relacionado con contextos contemporáneos de narcotráfico, donde los instrumentos presentan transformaciones e influencia material del armamento usado por las bandas —no de músicos— de narcos del país y en menor medida de la guitarra eléctrica.

El bajo sexto clásico

Cuando se les pregunta a los hacedores de bajos de Paracho sobre la existencia de una temporalidad del instrumento musical, se identifican dos temporalidades: *el antes* y *el ahora* en la construcción del bajo; todos parecen estar de acuerdo con el sistema de transformaciones en la construcción del bajo. Lo que don José Córdoba expuso en el siguiente comentario: “si hay mucha diferencia ya, por ejemplo el tamaño se fue reduciendo y se fue achicando el aro”.

Así, una tipificación del bajo sexto “original”, en los propios términos de los especialistas *bajosexteros*, es de la siguiente manera: “es un instrumento grande; sin resaque (de *curva* ni de *hombro*) y sin el au-

mento característico entre *la palma y cejilla*; relacionado con la puntuación para el entrastado, dicen que nada más venía hasta el onceavo o doceavo trasto¹⁵ (ver imagen). El señor José Córdoba Quintero, comentó: "no tenía este resaque y nada más daba hasta aquí el 12 y nada más se trabaja así los 12".¹⁶ Al parecer la cantidad de trastos osciló entre un rango del diez al trasto catorce. El puente era de "bozal o tirón", es decir, sin cejilla; esa es una característica de instrumentos musicales antiguos. La tapa era ancha y las costillas también con altura de 14 cm., "en medida de 14 pulgadas". El *cordón* es *abotonado*; no *fileteado* (resacado) El mismo *bajosextero* confirma el dato: "el de antes no iba resacado, por encima como la vihuela"; es decir, se hacía pegando madera por madera. Con el auge del bajo quinto la construcción de este tipo de bajo sexto ha venido en detrimento.

El bajo sexto con motivos adquiridos de la guitarra eléctrica



15) *Idem.*

16) Entrevista con el *bajosextero* José Córdoba, realizada en Paracho, Michoacán, abril del año 2014.

Los *bajosexteros* tienen claro este proceso de transformación y adecuación de la tradición, donde el bajo sexto en un proceso de préstamo cultural, va cobrando similitudes materiales con la estética de las guitarras eléctricas, transformándose notoriamente en medidas, plantillas, la tapa, el ancho de las costillas o aros, las puntuaciones para el enstrado de once o doce trastos aumentó a dieciocho o diecinueve, la figura de la palma, los colores del terminado y la ornamentación atiborrada en concha de abulón y nácar.

El bajo sexto, dentro del sistema de transformaciones de la tradición, ha modificado varios de sus rasgos definibles, en aras de “modernizarlo” y popularizarlo, acorde a los gustos y expectativas de los músicos, compositores e intérpretes nortños. La práctica de la guitarra eléctrica desde la década de los 70s cobró un auge desmedido en los Estados Unidos de Norte América y en latino américa. La guitarra eléctrica se infiltró en la cultura musical de comunidades y pueblos, en la meseta púrhépecha arribó en la década setentera y rockera de la mano de guitarreros migrantes en la Ciudad de México, quienes viajaban por el país de feria en feria vendiendo e intercambiando sus guitarras. No es raro que el bajo sexto adquiriera influencia directa de la guitarra eléctrica y que los músicos buscaran diseños de bajos apegados a los nuevos modelos vistos en los medios de comunicación. Lo anterior repercutió materialmente en el instrumento, que entró en un proceso de transformación principalmente en las medidas, número de cuerdas y la ornamentación.

Este bajo sexto es más pequeño, las *costillas* o *aros* son más angostas. Son bajos de *curva de pico* (no curva de hombro), cuyo resaque es buscando la imitación de los modelos de la guitarras eléctricas. Tiene resacado uno o los dos *hombros* (lóbulos mayores) de la tapa acústica. Todos tienen la palma (*cabeza*) extendida por el espacio del diapasón. Mayor ornamentación en palma, diapasón, y tapa acústica. Es demasiado común que el nombre del grupo o el apellido del músico vaya grabado en la *palma* y el *diapasón* en material de concha de abulón o nácar. El ejemplo más claro de transformaciones en el bajo puede verse en el apéndice de este trabajo donde se presenta un *bajo sexto de cuatro picos*, ornamentado en concha de abulón con bastantes motivos.

El bajo quinto en Paracho: tiempo coyuntural de la tradición

La interpretación y la construcción del bajo sexto, como en otros instrumentos musicales, invariablemente se enmarca con procesos de sustitución

ción¹⁷; de unas dos décadas para acá el uso del bajo sexto ha venido en declive y el bajo quinto ha llegado para despuntar en los “conjuntos norteños”; tal como lo expone el testimonio siguiente:

Es reciente, yo empecé a hacer ya un poquito más frecuente ya como en 1987, 1988 más o menos, pero se hacía como un 20 %, de todo lo que fabricábamos un 20% apenas y en la actualidad (2014) hacemos, yo en lo personal hago el 1% de bajo sextos nada más ya todos son bajo quintos y a lo mejor hablamos del 1%, el 98% de bajo quintos y el 1% de bajo cuartos, lo que pasa es que la música ha revolucionado, antes era el bajo clásico, el bajo sexto que se tocaba pues con el acordeón y el contrabajo, de hecho don Silvano en algún tiempo también estuvo fabricando la tarola.¹⁸

El bajo quinto, y en menor medida el bajo cuarto, han venido a sustituir al bajo sexto en los llamados “conjuntos norteños”. Los datos proporcionados por don Roberto son representativos de la realidad; en Paracho, en los talleres tiendas, principalmente se construyen y ofertan bajos quintos y sólo por encargo se hacen sextos. Hay que ver también que la mayoría de intérpretes de bajo privilegian el uso del bajo quinto. Este bajo quinto guarda influencia de la estética material de la guitarra eléctrica. (04)

El bajo sexto con motivos adquiridos del narcotráfico

Cuando hablamos de los bajos en forma de “rifle”, uno de los hacedores de bajos comenta al respecto: “Ése es de los más nuevos: ¡de los más locos!” Los bajos quintos de los últimos años utilizados por grupos musicales como *Los de la A*, quienes interpretan temas cuyos títulos garantizan éxito rotundo, como “puro caballero templario”, se comienzan a caracterizar por la adquisición de motivos procedentes del narcotráfico, principalmente del tipo de armamento.

El sr. Roberto Acha, comenta sobre este tipo de bajo:

“le hice un bajo sexto y un bajo quinto, tipo rifle con una pastilla, ese tiene una pastilla creo que de aquí de las económicas pero el primero que le hi-

17) Víctor Hernández Vaca, *Del taller al baile. Procesos de pérdida y sustitución en la etnolaudería para el fandango michoacano en la cuenca del Balsas*. Escuela Superior de Estudios Superiores, UNAM campus Morelia, 2015. En el trabajo señalado se ejemplifica el proceso de pérdida y sustitución, con el caso del Conjunto de tamborita y la guitarra tuá o panzona de la tierra caliente del Balsas.

18) Entrevista con el bajosextero, Robert Acha Gerónimo, realizada en Paracho, Michoacán, abril del año 2014.



Imagen 04

cimos uno fue a Don José Castro con una pastilla *Filman*, pero si tiene mucho tiempo, pero hemos hecho como unos quince tipo rifle "R15" y de los nuevos es este señor Gerardo Ortiz (del grupo *Ántrax*) él usa el bajo clásico pero sus colores son muy especiales, que son esos los camuflajeados que usa él y esos ya son muy diferentes, aunque todos lo que traen son de utilizaría los rifles que traen.¹⁹ (imagen: bajo quinto Pasaye).

No sólo cambia el modelo del bajo sexto, las adecuaciones en el bajo están relacionadas con el sistema de transformaciones de la música norteña, donde grupos contemporáneos inspirados en la realidad mexicana, principalmente la relacionada con el narcotráfico, están transformando la estética material de los instrumentos, los ensambles instrumentales, la vestimenta y los temas y textos de los repertorios.

19) *Idem*.

Los constructores de bajo sexto y bajo quinto de Paracho

“La guitarra es toda una historia
porque de una o de otra manera
a todos nos hace conocer gente y viajar...”

(Roberto Acha, G.
Bajosextero)

En la tradición de Paracho, al igual que en otros oficios, los apellidos y ahora las marcas van construyendo prestigio social. Hay una relación entre el trabajo, el instrumento y el prestigio como valor. En el pueblo, entre la diversidad de instrumentos y especializaciones, cuando se pregunta por algún constructor de bajos, la comunidad identifica a Leonel Barriga, (Bajos D’Leos) Roberto Acha, Abelino Cacari, Mario Cardiel y don José Córdoba, este último apellido relacionado con los inicios del instrumento en el pueblo. Hay quien trabaja solo y con una producción menor, como don José Córdoba, quien la mayor parte de su vida guitarrera ha trabajado para “patrones” o por “maquila”, sin jamás haber construido redes personales con el norte ni los conjuntos norteños. De hecho, don José primero aprendió a construir guitarra sexta, tiempo después por encargo de uno de sus patrones, Don Anselmo Zalpa, (Don



Taller de don José Córdoba (muestra bajo con resaca de curva) Paracho, Michoacán.
Foto: Archivo Víctor Hernández Vaca.

Chemo), que le mandaba hacer diversos instrumentos, observando una fotografía proporcionada por su patrón, construyó su primer bajo sexto, de eso ya hace casi medio siglo.

Existen otras experiencias diferentes, como la del sr. Roberto Acha Gerónimo, originario de Charapan, quien desde la década de 1970 se ha dedicado a la construcción de instrumentos musicales de cuerda, primero de guitarras y posteriormente de Bajo sextos y bajo quintos. Él aprendió el oficio guitarrero de su suegro Silvano Herrera quien desde los años 60 del siglo XX, ya viajaba entre muchos otros lugares para Reynosa Tamaulipas a comerciar guitarras y, principalmente, bajos sextos; eran los tiempos de bonanza “porque la plaza de la frontera era muy importante, que ahora ya no lo es, pero en aquel tiempo se rogaban se peleaban por un cliente que llevara bajo sexto y esa fue la razón por la que empezamos a hacer sextos, porque no había quintos”.²⁰

El sr. Roberto Acha, a diferencia de otros constructores, desde hace décadas ha construido redes sociales con los músicos y comerciantes del norte y adeptos a la cultura musical norteña, tal como lo evidencia su taller donde expone gran variedad de póster autografiados por los conjuntos norteños que han experimentado la emoción de interpretar un bajo sexto o quinto de la marca: Acha (*siente la emoción*). De los grupos que él destaca y que además legitiman la efectividad de los instrumentos, recuerda: “a los *Originales de San Juan* tengo aproximadamente unos 15 años de conocerlos y les vendí ya varios instrumentos, le hice un bajo muy especial para un video que estaban haciendo, uno de los últimos videos que se llama *lágrimas de tequila*²¹ saca un bajo azul verde con letras de oro adiamantado que dice Chuy Chávez en la palma”.²² Igualmente recuerda haber trabajado con “Ramón Ayala, Los Rieleros del Norte, Exterminador, el grupo Ántrax y otros”. En el taller tiene otros póster autografiados por artistas de la música norteña prestigiosos como Los Cadetes de Linares, Eliseo Robles, Ilusión Norteña. Como pocos en el pueblo, el taller-tienda de bajos Acha, se caracteriza por tener las paredes llenas de láminas autografiadas, debidamente enmarcadas, de viejos y nuevos conjuntos norteños que han pisado la tienda para experimentar la emoción de interpretar uno de los modelos de bajos Acha.

20) Entrevista con el bajosextero, Robert Acha Gerónimo, realizada en Paracho, Michoacán, abril del año 2014.

21) En la siguiente dirección poder verse el bajo especial: <http://www.youtube.com/watch?v=80TcW1BJSVo>

22) Entrevista con el bajosextero, Robert Acha Gerónimo, realizada en Paracho, Michoacán, abril del año 2014.

De los músicos norteños y su relación comercial, don Roberto guarda su propia representación: “tengo dos conceptos de ellos, de todos los músicos de la clase o la calidad que sean, todos son muy amigables y nadie nos ha robado y les hemos fiado y nos han mandado dinero sin conocernos algunas personas”.²³

La tradición en movimiento: la presencia del norte en el sur

Ahora los *bajosexteros* de Paracho opinan que Reynosa ya no es “buena plaza” para la venta de bajos; actualmente, el sur de México, principalmente el estado de Chiapas, se comienza a configurar como una “buena plaza” para el comercio de bajo quintos. Lo anterior es un indicio significativo para entender la tradición y los prestamos culturales entre regiones y culturas musicales diferentes. El dato pude corroborarlo el pasado mes de julio del año 2014 cuando regresé a San Juan Chamula, Chiapas, donde mi amigo Valeriano, músico guitarrista fundador de una banda de rock tsotsil llamada *Yibel J´metik Banamil*²⁴, me pidió una *maquinaria* para un bajo quinto que posteriormente me mostró en su casa: es un bajo quinto *made in Paracho* construido con madera de palo escrito y cedro canadiense, los cuales se ofertan en las casas musicales de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Mi amigo quería cambiarle los clavijeros mecánicos (la maquinaria) por otros de mejor calidad, debido a que ahora se encuentra formando su conjunto norteño en el sur chiapaneco de Chamula, donde la música norteña tiene gran aceptación, como lo demuestran los “bailes” de las fiestas patronales donde se han presentado, por mencionar a los más destacados y populares: Ramón Ayala, Los Tigres del Norte, Los Broncos de Reynosa, Exterminador y varios otros conjuntos norteños. Parece ser que ahora “lo norteño” se posiciona en el sur, incluso mucho más allá de las fronteras mexicanas, en países tan distantes como Guatemala, Chile, Colombia.²⁵ Falta indagar sobre la “norteña” en las comunidades con lenguajes originarios de nuestro territorio.

Las últimas notas

La historia del bajo sexto, quinto y cuarto, es un pendiente de la historiografía musical mexicana. En el tomo I del Cd, ¡arriba el norte!,²⁶ de re-

23) *Idem*.

24) <https://www.facebook.com/pages/Yibel-Jmetik-Banamil/114537585248494?fref=ts>

25) Véase: Luis Omar Arias Montoya (coord.) ¡Arriba el norte! *Música de acordeón y bajo sexto*, México, 2 tomos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

26) En el tomo I, *Gestión de la música norteña*, se incluye un apartado llamado “etno-

ciente edición por el INAH, se propone una interpretación acerca del origen del instrumento, afirmando que éste es una producción particular del bajo mexicano, lo cual estaría por corroborarse con argumentos efectivos derivados del estudio y la comparación de otras fuentes, como los distintos tipos de bajos usados en varias regiones musicales de México; es decir, falta realizar una etnoaludería sólida de las distintas variantes de bajos mexicanos, donde se considere la migración, el préstamo cultural y la identidad. Las otras interpretaciones acerca del origen del bajo sexto, no tienen investigación que argumente. La relación entre la guitarra quinta huapanguera tamaulipeca y el bajo sexto parece representarse de manera material en lo tocante al diseño del *punte*: de “cola



de sirena”; no obstante, no todos los bajos tienen ese diseño, ni todas las quintas huapangueras ese *punte*. En el centro laudero huasteco de Texquitote, SLP., usan más de seis diseños de *puentes* para la quinta huapanguera.²⁷ Además, en la parte norte del estado de Tamaulipas existieron -quizá continúan los hijos e hija- constructores de bajo sextos; un gran ejemplo es don Nemesio García (Q.E.P.D), quien tuvo su taller en el ahora “famoso” San Fernando, Tamaulipas; hasta hace unos años trabajó

laudera”, donde se presenta un escrito llamado “el bajo sexto es del Bajío mexicano”, donde se expone el argumento citado haciendo una relación entre lo escrito por Rubén M. Campos y Carl Lumholtz.

27) Víctor Hernández Vaca, *La mata de los instrumentos musicales Huastecos: Texquitote, San Luis Potosí*.

junto con sus hijas e hijos, se infiere por las fotos, utilizando muy buenas herramientas y una técnica refinada que hace suponer que no se trata de una tradición reciente, la cual es desconocida y poco investigada. Las relaciones entre los instrumentos musicales de la huasteca del sur de Tamaulipas (la quinta) con los construidos en la parte norte de Tamaulipas (el bajo) no ha sido estudiadas y, sin duda, arrojaría información valiosa para reconstruir e interpretar las relaciones y sentidos del instrumento llamado el bajo sexto.

Nemesio García. Fabricante de bajosextos

San Fernando Tamaulipas. Mostrando un bajo sexto de "curva de hombro", "abotonado".

Foto: Archivo del historiador Francisco Ramos. Ciudad Victoria Tamaulipas.

El bajo sexto se transformó en bajo quinto y bajo cuarto, simultáneamente se modificó en lo tocante a medidas, materiales, diseños ornamentales; el "puente de bozal" pasó a ser un "puente con cejilla". De ser un instrumento grande, con costillas anchas, el instrumento se "achicó" persiguiendo la estética material de la guitarra eléctrica. Registrar de forma diacrónica estas modificaciones en los diversos instrumentos llamados bajos, podría también revelar aspectos significativos acerca del bajo, o los bajos, y su relación con otros instrumentos análogos, lo cual podría ofrecer información socio histórica para entender la vida social del bajo sexto. Aquí es un comienzo.

Apendice 1. Bajo quinto de cuatro picos. Marca: Acha.²⁸



28) Foto tomada de la página web: <http://achamusicales.com/> el día 10 de julio de 2014.

Características:
 Madera: Palo escrito
 Tapa: Pino canadiense
 Aros y fondo: Palo escrito
 Brazo: Caoba
 Palma: Cedro rojo
 Diapasón: Granadillo
 Alma: Acero y granadillo
 Boca: Concha de Abulón
 Maquinaria: Importación
 Cuerdas: Alpacar
 Línea: Línea 1
 Estilo: Cuatro curvas de pico
 Tamaño: Grande
 Altura: 9.5 cm
 Adorno: Adornos y micas de concha de Abulón
 Peso: 2.3 kg
 Medidas: 39x105 cm²⁹

Tarjetas de presentación de *Bajosexteros* de Paracho Michoacan



29) Datos tomados de la página web: <http://achamusicales.com/> el día 10 de julio de 2014.



Taller-tienda del bajosextero Roberto Acha G. Las palmas o cabezas de los bajos sextos y quintos descansan en póster de varios grupos que han visitado el taller y son representativos de la música norteña, como: Ramón Ayala, Eliseo Robles, Los Cadetes de Linares, Los Rieleros del Norte. Los Originales de San Juan, entre otros. Foto: Víctor Hernández Vaca. 2014.

Bibliografía

1. Ángeles Zalpa, Ramón, *La laudería: origen, actualidad y perspectiva*, Tesis para obtener el grado de maestro en Pedagogía, Morelia IMCED, 2004. Inédita
2. Víctor Hernández Vaca, ¡Que Suenen pero que duren! Historia de la laudería en la Cuenca del Tepalcatepec, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008.
3. *De madera cuerpo y cuerdas. Las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis, Potosí y San Juan Chamula, Chiapas*, tesis para obtener el grado de doctorado en Ciencias Humanas con especialidad en estudios de las tradiciones, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2012.
4. "Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis, Potosí", en: *Revista de Literaturas Populares*, núm. 1 y 2, Año X, Universidad Nacional Autónoma de México, enero-diciembre de 2010

5. "Música para distintos desempeños, la tradición musical de Paracho, Michoacán, en: Álvaro Ochoa Serrano, *Michoacán: Música y Músicos*, Gobierno del Estado de Michoacán.
6. López Casto, Gustavo, *El Río Bravo es Charco, cancionero del migrante*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, 1995
7. Lumholtz, Carl, *El México desconocido, cinco años de exploración entre las tribus de la sierra madre occidental; en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los Tarascos de Michoacán*, traducción al castellano de Balbino Dávalos, 2º tomo, México, Editora Nacional, 1970.

Entrevistas. Constructores de bajo quinto, sexto y cuarto

1. Roberto Acha Gerónimo, realizada en Paracho, Michoacán, abril del año. 2014.
2. José Córdoba, realizada en Paracho, Michoacán, abril del año 2014.

Discografía

1. El Gran Silencio, Libres y Locos (Cd), México, Emi Music, 1998
2. Luis Omar Arias Montoya (coord.) *¡Arriba el norte! Música de acordeón y bajo sexto*, México, 2 tomos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

Páginas web

1. <http://achamusicales.com/>

Apartado V

Repensar los géneros

V.1. El estudio del corrido en los albores del siglo XXI

Guillermo E. Hernández

Universidad de California en Los Ángeles

Esta no es la historia del corrido que se debería escribir a principios del siglo XXI. Si estas fueran otras circunstancias hoy dispondríamos de una vasta documentación en torno a este importante género a partir del siglo XIX, o quizás aún desde antes. Nuestro repertorio de corridos llegaría a decenas, quizás cientos de miles de letras recogidas a través de los años por compositores e intérpretes, investigadores, familiares o aficionados. Estos textos estarían en archivos o guardados celosamente por coleccionistas además de haberse publicado en hojas sueltas, revistas, cancioneros y libros. Dispondríamos también de la música del corrido, anotada por escrito a lo largo del siglo XIX, pero con interpretaciones en grabaciones fonográficas recolectadas en vivo desde principios del siglo XX. Quizás hoy día estos materiales se estarían transfiriendo a una inmensa base de datos digital para su preservación, estudio y diseminación.

En estas circunstancias imaginarias también contaríamos con amplia información en torno a los compositores e intérpretes del corrido de diversas regiones, tanto profesionales como aficionados. Sabríamos quiénes iniciaron el género, los más prolíficos y aquellos de mayor popularidad. Asimismo, tendríamos testimonios de sus historias personales, sus repertorios y la inclinación poética o musical que les llevó a convertirse en autores de corridos. Conoceríamos sus técnicas de composición, si primero imaginaban los acordes musicales y después los textos o bien procedían a la inversa. Tendríamos relatos de los contextos que inspiraron las letras y la música y las opiniones y reacciones de sus primeros públicos así como cuándo, por quiénes y cómo se difundieron sus corridos.

En este mundo ideal habría documentación de los personajes mencionados en los corridos, sus historias personales y los hechos que

los llevaron a actuar como lo hicieron, tanto su representación en los corridos como en la vida cotidiana. Diversos aspectos de la vida de estos personajes estarían a nuestra disposición en la documentación histórica de archivos regionales y nacionales, donde habría copias de actas de nacimiento y defunción, tanto parroquiales como civiles, así como en los expedientes de los procedimientos jurídicos de archivos judiciales, y en vastas colecciones hemerográficas y fotográficas. Contaríamos con un legado generacional de investigaciones y estudios que permitirían una perspectiva en torno a la cultura popular de las diversas regiones donde el corrido se ha venido cantando desde hace ya casi dos siglos. Las recopilaciones de los textos y la música de corridos serían parte valiosa de nuestro conocimiento de la historia regional tanto en la organización social, la lengua utilizada, las costumbres, los valores que rigen y han regido la conducta de sus habitantes, además de su psicología y otras características económicas, sociales y artísticas. A su vez, este conocimiento nos permitiría tener una mejor comprensión del corrido como un género que plasma momentos fundamentales en la historia regional.

Sin embargo, las condiciones para escribir tal historia del corrido no existen en la actualidad. Nuestra realidad es distinta. Las colecciones, archivos y publicaciones regionales, cuando existen, frecuentemente son de difícil acceso y, las más de las veces, carecen de organización y de índices. Los empleados de los archivos generalmente laboran heroicamente con escaso apoyo institucional y sin preparación profesional, recursos, equipo y recintos que les permitan una apropiada conservación de los materiales y el fácil acceso a la documentación a su cargo. Como resultado de esta grave situación el investigador del corrido generalmente se enfrenta a condiciones inhóspitas y ha de seguir sus pesquisas con verdadero empeño— aunque una ciega obstinación siempre es preferible—para lograr rescatar algunos datos del olvido. Los hallazgos son raros y las búsquedas infructuosas son la regla, más que la norma. Sin embargo, llega a suceder que se localice a algún individuo, familia o documento que, sorpresivamente, permita el descubrimiento de una rica mina de información. A base de estos logros se han venido armando una serie de líneas de investigación del corrido que nos permiten vislumbrar la trayectoria de este valioso y versátil género popular que lo mismo atañe a las ciencias sociales que a las humanidades o a las artes.

Por algún tiempo los escasos especialistas del corrido han manejado una serie de preguntas fundamentales que siguen vigentes y que no deben soslayarse en el estudio del corrido: ¿Cuándo, dónde, y cómo surge el género? ¿Desciende acaso del romance español, procede de la epopeya prehispánica o es una creación mestiza que se desarrolla en

alguna región en particular? ¿Qué género o géneros le anteceden o le sirven de contexto? ¿Qué relación tiene con otros géneros como la décima, la valona, la canción narrativa o la canción lírica? ¿Cuáles son sus rasgos más distintivos? ¿Cuál es su definición más apropiada? ¿Quiénes han sido sus autores? ¿Cuándo, en dónde y por quién fueron creados los corridos más importantes en la historia del género? ¿Cuáles son estos corridos importantes y por qué lo son? La lista de interrogantes es interminable y propicia a abrir nuevas áreas de reflexión, debate e investigación.

Todas estas preguntas están interrelacionadas en tal forma que, por ejemplo, si carecemos de una definición del corrido no podremos establecer un corpus representativo de diversas regiones, épocas y temas, lo cual, a su vez, nos impedirá distinguir las características básicas del género y, en tal caso, careceremos del suficiente conocimiento necesario para trazar la posible evolución del corrido, sus etapas más distintivas e importantes, sus rasgos fundamentales, así como su relevancia histórica y su valor artístico, lo cual nos lleva a la paradoja de no poder definir las características fundamentales del género y cómo podríamos reconocer un corrido al escucharlo. Es decir, se trata del dilema de la serpiente que se muerde la cola. Sin embargo, a pesar de lo formidable e inescapable de tal empresa, la situación no es para evadirla pues, como ocurre en todo campo de la cultura, lo importante no estriba en las respuestas que se puedan derivar de tal pesquisa sino que, al cuestionar e intentar responder a preguntas fundamentales, se llega invariablemente al planteamiento de nuevas fuentes de estudio e investigación que a su vez permiten una mayor comprensión del fenómeno, que en este caso representa el testimonio cultural de un pueblo que, por varias generaciones, se ha dado a la tarea de crear y apreciar esa valiosa tradición artística que denominamos el corrido.

Panorama del corrido

Primeros esfuerzos de investigación

Entre los estudios del corrido que hoy podríamos llamar clásicos, sobresale una etapa inicial de estudio que ocurre aproximadamente entre los años de 1925 y 1965, y que consisten en una serie de recolecciones e investigaciones que aún son vigentes para los estudiosos. En 1925 Higinio Vásquez Santa Ana publica *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, antología de textos principalmente del bajío mexicano, que incluye algunos corridos con los nombres de varios de sus autores, varios de ellos del siglo diecinueve. Sin embargo, es hasta 1937, cuando se publica el primer intento por definir el corrido formalmente y señalar

sus características más prominentes. Armand Duvalier define el género como: "poema épico-lírico de aproximadamente veinte a treinta cuartetas octosilábicas que se rigen por seis básicas fórmulas primarias y ocho fórmulas secundarias". Las seis fórmulas propuestas por Duvalier son:

1. Llamada inicial del compositor/intérprete al público
2. Lugar, tiempo, y nombre del protagonista
3. Antecedentes al argumento del protagonista
4. Mensaje
5. Despedida del protagonista
6. Despedida del compositor/intérprete

No todas la fórmulas primarias aparecen necesariamente en cada corrido, Duvalier considera que tres de ellas son indispensables: (2) Lugar, tiempo, y nombre del protagonista, (4) Mensaje y (5) Despedida del protagonista o bien (6) Despedida del compositor-interprete. Asimismo el corrido deberá estar constituido por estrofas de cuatro o seis versos.

Algunos años después, en 1939, Vicente T. Mendoza publica su monumental Romance y corrido, obra que continuará en sucesivos artículos y libros, iniciando una importante corriente de investigación. En 1953 Aurelio Espinoza publica su Romancero nuevomexicano, el cual incluye algunos corridos compuestos en los Estados Unidos. En 1957, Merle E. Simmons termina sus estudios del doctorado y más tarde publicó una revisión de tesis bajo el título de *The Mexican Corrido as a Source for Interpretive Study of Modern Mexico, 1870-1950*, obra que aparece bajo los auspicios de la universidad de Indiana en Bloomington, Indiana. Un año más tarde, en 1958, Américo Paredes publica una versión revisada de su tesis doctoral, *With the pistol in his Hand: A border corrido and its Heroe*, importante obra que ha continuado editándose bajo la editorial de la universidad de Texas, en Austin, Texas. Por su parte, en 1973, Celedonio Serrano Martínez publica *El corrido no deriva del romance español tesis prehispánica del origen del corrido*. Además deberá mencionarse que la bibliografía del corrido incluye numerosos artículos de estudiosos que en sólo una ocasión o esporádicamente han escrito sobre el tema.

El primer desacuerdo: Paredes y Simmons

Un patente desacuerdo en cuanto a los orígenes, la evolución y las características fundamentales del corrido surge en 1963 entre Merle E. Simmons y Américo Paredes. Simmons, catedrático investigador de la Universidad de Indiana, había propuesto en su artículo "The Ancestry of

México's Corridos" rastrear los orígenes del corrido en los inicios mismos de la colonia ya que, opinaba, la presencia del corrido se hace patente desde entonces a lo largo del continente americano. Para apoyar esta hipótesis, antigua y continental, Simmons aduce una serie de ejemplos que sentarían las bases de una tradición corridística. Tal propuesta es rebatida firmemente por Américo Paredes quien en "The Ancestry of Mexico's Corridos: A Matter of Definitions" pone en tela de juicio la existencia de tales ejemplos como la raíz del corrido ya que, afirma: "algunos ejemplos no constituyen en sí una tradición". Para Paredes la existencia de una tradición del corrido solamente se justificaría al ser éste "un corpus íntegro de corridos que, debido al impacto que ejerce en la conciencia del pueblo que lo cultiva, debe su predominio al conformar la manera de vivir o reflejar la idiosincrasia de ese pueblo". A su vez Paredes propone que es en la región fronteriza del sur de Texas y noreste de México donde, de acuerdo a su experiencia personal y, más tarde, basado en sus investigaciones, a partir de la segunda mitad del siglo XIX existen indicios de una continua y sólida tradición de corridos. La hipótesis de Paredes, reciente y regional, ha sido objeto de amplia diseminación, especialmente en los círculos académicos de los Estados Unidos.

No son éstas las dos únicas propuestas sobre los orígenes y evolución del corrido que se han manejado. Vicente T. Mendoza, parcialmente de acuerdo con Paredes, y como éste también adhiriéndose a una perspectiva reciente y regional, destaca que no existen ejemplos que puedan llamarse propiamente corridos anteriores a la segunda mitad del siglo XIX. En cuanto a la antigüedad y difusión geográfica del corrido, Mendoza opina que el género probablemente surge en el centro de México durante la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente, otra hipótesis sobre esta temática es la de Celedonio Serrano Martínez quien en su libro *El corrido mexicano* no deriva del romance español sostiene una tesis antigua y oriunda de acuerdo a la cual las raíces del género deben buscarse en los cantos narrativos pre-hispánicos.

La tradición del corrido en Zacatecas

Las hipótesis sobre los orígenes del corrido deberán ser reexaminadas a la luz de recientes colecciones y estudios y, en particular, de la colección reunida por Cuauhtémoc Esparza Sánchez en los años cincuenta del siglo veinte en el estado de Zacatecas y publicada en 1976 bajo el título de *El corrido zacatecano*. La meticulosa investigación histórica y el trabajo de campo de Esparza Sánchez satisface los requisitos que reclamaba Paredes pues demuestra la existencia en el estado de Zacatecas de una "tradición viva del corrido" que se inicia a principio del siglo die-

cinque y continúa durante la revolución mexicana, con ejemplos de la primera mitad del siglo veinte. Esparza Sánchez no intentaba comprobar la existencia de un extenso corpus del corrido en Zacatecas. Su interés era apoyar su tesis del corrido como documento histórico, hipótesis que anteponía polémicamente ante su maestro Vicente T. Mendoza. Sin embargo, el estado de Zacatecas, posee, efectivamente, un extenso repertorio de corridos, los cuales forman una continua tradición desde principios del siglo diecinueve hasta la actualidad.

La colección Frontera de discos fonográficos

Un importante repertorio es la colección de discos fonográficos comerciales que constituye, indudablemente, la más extensa colección de música popular mexicana. La colección Strachwitz-Frontera incluye numerosas interpretaciones sonoras de corridos que nos permiten recrear la trayectoria del género en México y los Estados Unidos. Uno de los títulos en esta colección es nada menos que "El corrido de Gregorio Cortez", grabado en 1928 cuando Paredes cumplía diez años de edad y escuchaba las historias del héroe tejano de labios de las personas mayores en su círculo familiar. Muchos de los músicos que grabaron en estos discos fonográficos comerciales interpretaban repertorios tradicionales del siglo diecinueve.

La tradición argentina

La importante colección de Olga Fernández Latour, Cantares históricos de la tradición argentina fue publicada en 1960. Si bien esta colección argentina de baladas históricas tradicionales incluye décimas y composiciones de características distintas al corrido contemporáneo, Fernández Latour rescata ejemplos similares en forma y contenido a lo que Paredes exigiría en el corrido tradicional. Al aportar nueva evidencia, Fernández Latour corrobora a la deducción de Merle E. Simmons validando la posible existencia de una tradición de épica popular en el cono sur del continente americano, particularmente en Argentina y Chile. Coincidiendo con el corrido, algunos de estos ejemplos incluyen estrofas de ocho sílabas en rimas abcb y reflejan hechos narrativos heroicos. La representación del gaucho o huacho, vaquero de las pampas, se da en composiciones llamadas corridos, cielitos, y videlas. Estos poemas heroicos, al igual que los corridos de Zacatecas, se apegan al requisito que Paredes antepone a los corridos en cuanto a que constituyen una "tradición viva". Es de interés que algunas de estas composiciones argentinas datan de finales del siglo dieciocho, por lo cual se podría suponer que el corrido tuvo una temprana existencia en el continente americano.

Orígenes

La evidencia a nuestra disposición indica que es primordialmente en el romance español donde se han de buscar los orígenes del corrido. Las similitudes entre el romance y el corrido incluyen: (1) el nombre del género; (2) la lengua española y sus recursos estilísticos; (3) la temática y las convenciones poéticas y narrativas; (4) las alusiones al entorno social (5) los acompañamientos musicales. Sin embargo, esta tesis peninsular no debería interpretarse como una simple continuidad de la tradición hispánica. Si bien existen abundantes ejemplos de la supervivencia del romance en las Américas y de romances que se transforman en corridos, también ocurre que el grueso del repertorio de corridos lo constituyen creaciones regionales de inspiración local. Pareciera como si la tradición del corrido hubiera tomado los materiales básicos del romance y los utilizara en la creación de una tradición basada en hechos inmediatos y con creadores y públicos vernáculos cuyas experiencias y preocupaciones eran ajenos al romancero. Tal suposición no es inconcebible pues el romancero en sí sufre una transformación similar en España al crear un romancero moderno en el que se narran las aventuras de guapos y valentones en contraste con los contextos nobles o cortesanos del romancero viejo.

Un cuadro comparativo de los repertorios del romance y del corrido, bastaría para corroborar la indudable existencia de un nexo familiar, no muy distante, entre los dos géneros. Por ejemplo, a pesar de la marcada distancia histórica, la confrontación entre dos rivales, - como los casos de Fernán González (1550) y el rey, por una parte, y Valente Quintero y Martín Elenes (1923), por la otra—revelan una serie de extraordinarios paralelos. En este caso, tanto el rey como Elenes reprochan a sus subordinados la violación de códigos masculinos y jerárquicos y, al confrontar la rebelión de sus inferiores, esta representación del choque entre dos entidades políticas y sociales sintetiza un desafío que define el carácter de los contendientes. Las semejanzas narrativas, lingüísticas, poéticas y retóricas se deben, indudablemente, a la cercana relación que une a ambos géneros y que, dadas similares condiciones históricas y culturales, reproducirán similares creaciones poéticas:

«Fernan González y el rey»

Allí hablara el buen rey,
su gesto muy demudado:
-Buen conde Fernán González,
mucho, sois desmesurado;

El conde le respondiera,
como aquel que era osado:
-Eso que decís, buen rey,
véolo mal aliñado.
(Alcina Franch v. I p. 92)

«Valente Quintero»

Salió el Mayor para afuera,
bastante muy irritado:
-Valente, tú no eres hombre,
no eres más que ocasionado.-

-Yo no soy ocasionado,
yo soy hombre de valor,
nos daremos de balazos,
si usted gusta, mi Mayor.-
(Mendoza, p. 198)

Tampoco es fortuito encontrar semejanzas entre un episodio del romance del siglo XVI, los «Los siete infantes de Lara» y una escena de «Lucio Vásquez» corrido del siglo XX. Ambos casos reflejan una similar preocupación entre el amor y protección filial—en este caso personificado por la figura materna y el hogar—ante los peligros que acechan a los hijos varones en el mundo externo. La advertencia de la madre representa una importante señal de peligro y, al menospreciarla y actuar en desobediencia, el hijo se expone a una retribución o castigo fatal:

«Los siete infantes de Lara»

Por Dios os ruego, mis hijos,
no salgáis de las posadas,
porque en semejantes fiestas
se urden buenas lanzadas.
(Alcina Franch v. I, p. 118)

«Lucio Vázquez»

Su madre se lo decía
-Cuídate de una traición,
no vayas hijo de mi alma
me lo dice el corazón.
(Ortiz G., p. 32)

A lo largo de diferentes contextos históricos, el corrido logra mantener una serie de rasgos. Esta estabilidad genérica es evidente en textos distantes entre sí. Una somera comparación entre, "Mañanitas de Hidalgo" (1811), de la colección reunida por Cuauhtémoc Esparza Sánchez, y algunos corridos de la revolución mexicana (1910-1920), es decir, con composiciones hechas cien años más tarde lo hace patente. La primera narrativa representa al caudillo de la independencia mexicana, Miguel Hidalgo y Costilla, en su entrada a Guadalupe, Zacatecas, el año de 1811:

"Mañanitas de hidalgo"

A las seis, a Guadalupe,
por la casa de Cifuentes,
llegaron el cura Hidalgo
con su tropa de insurgentes.
(Esparza Sánchez)

"Asalto a la hacienda de san juan"

El día dieciséis de junio
con regocijo y afán
entraron los gutierristas
a la Hacienda de San Juan.
(María y Campos)

En ambos casos se trata de cuartetos, octosilábicos, con rima ABCB y que forman parte de una narrativa local, enmarcando las hazañas de un protagonista representado en términos heroicos, sin dejar de ser circunstancias reales. El narrador se dirige a un público conocedor del contexto aludido, y a quien, por lo tanto, no es necesario informarle sobre la identidad de los personajes mencionados ni de la importancia dramática o histórica de los acontecimientos sucedidos. Ambas estrofas representan a los protagonistas (Hidalgo y sus tropas/gutierristas) en primer plano, arribando decisivamente a la escena donde ocurrirán los hechos.

Asimismo, "Las mañanitas a Hidalgo" coinciden con otro corrido de la época de la revolución mexicana, "La punitiva". Este corrido conmemora las hazañas de Francisco Villa al escapar la persecución del General Pershing a quienes respectivamente se les representa heroicamente y superando a un enemigo ridículo y falto de valor:

"Mañanitas de hidalgo"

¿Qué harán esos gachupines,

mercaderes y mineros,
con Hidalgo y con Iriarte
que son hombres justicieros?
(Esparza Sánchez)

“La punitiva”

¿Qué pensaban los americanos,
que combatir era un baile de carquis?
Con la cara llena de vergüenza
se regresaron de nuevo a su país.
(Paredes)

Ambas estrofas emplean el recurso épico de representar despectivamente al enemigo (en el caso de los enemigos de Hidalgo “gachupines, mercaderes y mineros/americanos”), en contraste con las figuras favorecidas por el narrador y su público: (mexicanos y gente del pueblo), quienes despliegan virtudes de justicia y valentía. Otra convención del corrido consiste en la representación gráfica de aquellos escenarios donde ocurren hechos de importancia narrativa. En el corrido revolucionario conocido como “Derrota de Villa en Celaya”, al igual que en las “Mañanitas a Hidalgo”, se agudiza el suspenso al describir de manera sintética y vívida los preparativos para la batalla:

“Mañanitas de hidalgo”

Hay fogatas en la plaza
y en los cerros guarniciones,
Hidalgo está con Zaldúa
y hay jefes en los mesones.
(Esparza Sánchez)

“Derrota de villa en celaya”

Villa tenía mucha gente
regada por dondequiera,
y en San Luis Potosí estaba
la brigada de Natera.
(Hernández)

Una historia del corrido

Cada día es menos aconsejable la práctica común de investigar o estudiar algún aspecto del corrido desconociendo lo que ya se ha aportado en investigaciones anteriores. Dentro de este espíritu, propongo discutir

“una historia del corrido”. He resistido llamar esta propuesta “la historia del corrido” pues, haciendo eco a John McDowell, creo firmemente que nuestros conceptos en torno a algunas cuestiones fundamentales en el corrido—definición, características, orígenes, evolución y significado artístico e histórico—están íntimamente ligados a los repertorios que discutimos. Por lo tanto, a medida que nuestro corpus del género se amplía, podemos aspirar a una mayor profundidad y precisión en nuestras perspectivas. Es a base de la evidencia a nuestra disposición, finalmente, que debe guiar nuestras discusiones y con estas consideraciones en mente, propongo discutir, sobre la base de la representación temática y el discurso narrativo, las características formales, así como las bases para la composición y la diseminación que actúan como un complejo juego de factores uniendo a la tradición del corrido.

Representación temática

Son cuatro las áreas o modos de representación temática de mayor relieve en los textos del corrido: (1) Los personajes aludidos, (2) Los valores expresados, (3) El tiempo y el lugar indicado y (4) El lenguaje utilizado. Estas áreas o modos, no se encuentran aislados sino que, simultáneamente, se apoyan entre sí. En estas áreas o modos de representación se conjuga la visión del mundo que es propia del corrido y que, produciendo un fuerte impacto sobre las creencias y prácticas de los públicos del género, modelan o conforman el carácter y la idiosincrasia del pueblo que lo cultiva. A su vez, cada una de estas áreas o modos incluye una diversidad de elementos.

Bajo el primer modo se representan a los personajes, quienes pueden incluir protagonistas, aliados, enemigos, testigos, miembros de una comunidad, públicos y narradores (compositores e intérpretes). Un segundo modo está constituido por valores o atributos y estos se dividen en valores y atributos positivos e incluyen bondad, verdad, valor, virtud, amor, lealtad, fuerza, carisma, amabilidad, generosidad, orgullo, humildad, agradecimiento, rectitud, cuidado y capacidad. Los valores negativos incluyen maldad, engaño, cobardía, corrupción, odio, fraude, debilidad, torpeza, crueldad, egoísmo, vergüenza, arrogancia, desagrado, injusticia, maltrato e ineptitud. El tercer modo lo representa el tiempo y lugar (ya sea en la narración misma o durante la interpretación del corrido) y comprende los tiempos o lugares ya sea públicos, privados, oficiales, ordinarios, geográficos, históricos o imaginarios. El cuarto modo representado es el del lenguaje, y éste puede ser poético, formal, informal (coloquial, dialectal) conciso, directo o indirecto, y articulado como monólogo o diálogo.

Personaje

El corrido posee ciertas características que permiten identificarlo como género así como determinar sus significados. Entre estas características quizás la primordial es que en la representación de seres humanos se reflejen las experiencias y expectativas de aquellos públicos adeptos a escuchar el corrido. Es decir, se trata de personajes, cuya representación es creíble en una realidad cotidiana y que, además, hayan participado en acciones que ejerzan un profundo impacto en poblaciones reconocibles. Esto es particularmente reconocible en el caso de los protagonistas, quienes generalmente representan un modelo de conducta bajo circunstancias extraordinarias. Por ejemplo, Francisco I. Madero (1873-1913), líder de la revolución mexicana y considerado como un mártir asesinado por los enemigos del pueblo, es descrito en un corrido popular de la siguiente manera:

Ah qué Madero tan hombre,
le conozco sus acciones:
derecho se fue a la cárcel
a echar fuera las prisiones.
¡Virgen Santa de Guadalupe
lo llene de bendiciones!
(«Nuevo corrido de Madero,» en Hernández 1985a, p. 39-41)

El protagonista, Madero, es un hombre conocido ("le conozco"), por valiente ("tan hombre"), justo y decidido pues libera prisioneros ("derecho se fue a la cárcel/ a echar fuera las prisiones") y, por lo tanto merecedor de bendiciones por parte de la figura religiosa mexicana de mayor popularidad e importancia ("¡Virgen Santa de Guadalupe/ lo llene de bendiciones!")

La representación de los personajes del corrido se hace de manera comparativa pues su conducta y actuación en la narrativa es interdependiente y permite definir sus respectivos papeles ya sea como aliados, enemigos, testigos, miembros de la comunidad, o narradores. Por ejemplo, en la estrofa inicial al corrido conmemorando las hazañas del tejano Gregorio Cortez, se alude a un buen número de personajes y de sus respectivas identidades:

En el condado del Carmen
miren lo que ha sucedido:
murió el Sheriffe Mayor,
quedando Román herido.
(«Gregorio Cortez,» en Strachwitz 1994, p. 25-33)

En primer lugar hablan el narrador—originalmente el compositor y, más tarde, la voz es adoptada en la interpretación—quienes al decir (“miren”) se dirigen a un público compuesto por aliados, testigos, y miembros de la población local. Para el público conocedor basta mencionar al “Sheriffe Mayor” para identificarlo como enemigo, dada su afiliación con las autoridades y su muerte señala la gravedad de la situación que se ha desatado. Finalmente, el narrador alude a Román quien como hermano del protagonista es un aliado y cuyas heridas intensifican el aprieto en el que se encuentra el héroe Gregorio Cortez.

La derrota del protagonista (“Ya agarraron a Cortez”) representa un evento trágico y heroico a la vez pues, al igual que otras figuras del corrido, Cortez muestra una presencia moral (“por la buena sí me llevan”) a pesar del desamparo en que se encuentra (“ya terminó la cuestión”). El sufrimiento de sus seres queridos (“la pobre de su familia”) acentúa la dimensión humana de su trance:

Cuando llegan los sheriffes
Gregorio se presentó:
por la buena sí me llevan
porque de otro modo, no.-
Ya agarraron a Cortez,
ya terminó la cuestión,
la pobre de su familia
la lleva en el corazón.

(«Gregorio Cortez,» en Strachwitz 1994, p. 25-33)

Al mencionar a personajes enemigos sus cualidades negativas pueden describirse en términos humorísticos. Esta estrategia retórica es utilizada frecuentemente por el narrador quien se vale de ironía o sarcasmo para atacar la conducta de sus adversarios. Huir en una batalla y sentir miedo son señales de cobardía en una lucha:

Los de Yurécuaro andaban,
al golpetear la carrera,
que parecían golondrinos
por entre la zacatera.
Los de Yurécuaro andaban
que no hallaban ni qué hacer,
llorando como chiquitos
cuando ya querían correr.

(«Corrido de Yurécuaro y Tanhuato,» en Hernández 1985a, p. 25-28)

Los personajes representados pueden incluir a los narradores mismos, ya sea compositores o intérpretes, como es evidente en el corrido de "Jesús Leal" donde la voz narrativa despide al protagonista Leal ("yo me despido de ti").

Adiós Jesusito Leal,
yo me despido de ti,
estos versos te compuso
una joven de Tepic
(Jesús Leal,» en Hernández 1985a, p. 28-32)

Es digno de mencionarse que, después de identificarse ella misma ("una joven de Tepic"), las palabras de la creadora serán repetidas por los subsecuentes intérpretes-narradores del corrido. En este cambio de la voz narrativa, del compositor al intérprete, suelen ocurrir modificaciones al relato. En "Jesús Leal", por ejemplo, este cambio acentúa el conocimiento que el intérprete da al acto de creación. ("estos versos te compuso/una joven de Tepic"), demostrando, como MacDowell ha anotado acertadamente, la capacidad reflexiva del género.

Es frecuente encontrar variación en la voz narrativa del corrido. Por ejemplo, en "Kiansis" el narrador menciona la presencia de un personaje ("La mujer de Alberto Flores") y procede a recrear el diálogo entre la madre de un vaquero ("¿Qué razón me da de mi hijo?") y el caporal que ha supervisado las labores del hijo ("Señora, yo le diría/pero se pone a llorar"). Después de este intercambio, la voz del intérprete retorna a la narración, dirigiéndose primero al público ("Ya no tengo que cantarles") y dar finalmente término al relato ("aquí termina"):

La mujer de Alberto Flores
le pregunta al caporal:
-Déme razón de mi hijo
que no lo he visto llegar-
-Señora, yo le diría,
pero se pone a llorar,
lo mató un toro frontino
en las trancas de un corral.-
Ya con ésta me despido
por el amor de mi querida.
Ya les canté a mis amigos
los versos de la corrida.
(«Kiansis,» en Paredes 1976, p. 54)

Si bien los protagonistas del corrido son predominantemente figuras masculinas, con características de la cultura mexicana regional, el género no es adverso a la representación de gran diversidad de identidades, siempre y cuando éstas concuerden con las normas del género. Esta flexibilidad en la representación de los personajes explica en gran parte el éxito de "Contrabando y traición", corrido de la década de 1970, a pesar de la aparente anomalía, al representar a una mujer como protagonista, ésta exhibe las características heroicas que acostumbran representar los varones:

Sonaron siete balazos,
Camelia a Emilio mataba;
la policía sólo halló
una pistola tirada,
del dinero y de Camelia
nunca más se supo nada.
(«Contrabando y traición,» en Vélez 1982, p. 68)

En efecto, después de vengarse de la traición de su amante Emilio, Camelia escapa con el dinero y nunca es aprehendida. Las heroínas anteriores a este corrido generalmente representaban modelos negativos por lo cual eran censuradas al violar los códigos de conducta establecidos. Este corrido, por lo tanto, representa un parteaguas en la historia del género ya que además de exaltar la valentía y sentido de justicia de una mujer, Camelia, desaprueba la actitud cobarde e indigna de su pareja, Emilio, justificando su muerte.

Una hembra, si quiere a un hombre
por él puede dar la vida,
pero hay que tener cuidado
si esa hembra se siente herida;
la traición y el contrabando
son cosas incompartidas.
(«Contrabando y traición,» en Vélez 1982, p. 68)

Esta adaptabilidad representativa del género explica en buena medida su formidable capacidad de incorporar a la tradición gran diversidad de ocupaciones, características regionales, afiliaciones políticas e identidades sociales. De hecho, esta versatilidad permite a los corridos incluso representar protagonistas no humanos, tal como sucede con los caballos, siempre que su tratamiento se apegue a sus cánones de he-

roicidad. En el corrido “El potro lobo gateado”, por ejemplo, el caballo juega un papel al nivel del protagonista ranchero.

Montó el charro en su caballo:

-Esa carrera les gano.

Mi caballo es muy violento:

se va venir como rayo,

le va ganar a la yegua.

¡Prepárenle otro caballo!

A las primeras pasturas

el caballo no se vía,

se cubrió de polvadera.

¡Qué caballo tan violento!

Nomás alas le faltaban

para volar por el viento.

(«El potro lobo gateado,» en Hernández 1985a, p. 26-27)

Valores y cualidades

En su representación, los personajes del corrido se adhieren a un código de ética bajo el cual se juzgaban sus acciones en términos ya sea positivos o negativos. Esto es, y como MacDowell (1981) lo señala, el corrido es proposicional. Se trata de un género basado en narrativas ejemplares donde las situaciones conflictivas representadas se resuelven en la derrota o el triunfo de uno de los contrincantes. Si bien los personajes suelen representar un valor o atributo determinado, su conducta también puede exhibir o combinar valores o atributos. Sin embargo, dada la naturaleza heroica de esta tradición, la valentía es una de las características evidentes en los protagonistas. Por ejemplo, en el corrido de “Arnulfo”, el narrador describe las acciones de los adversarios en términos estéticos (“que bonitos son los hombres”), y justicieros (“defendiendo su derecho”) pero es su gran valor ante el desafío (“que se matan pecho a pecho”) lo que les da una dimensión heroica:

¡Que bonitos son los hombres

que se matan pecho a pecho,

cada uno con su pistola,

defendiendo su derecho!

(«Arnulfo,» en Ortiz 1992, p. 28-29)

Los personajes enemigos son objeto de menosprecio por lo cual su representación es necesariamente negativa y sus valores y atributos

contrastan con las virtudes de sus heroicos adversarios. Tal es el trato que recibe Victoriano Huerta, responsable del golpe de estado en contra de la digna figura del presidente revolucionario Francisco I. Madero. En la "Batalla de Zacatecas", se caracteriza a Huerta como un ser vil ("borracho"), deforme ("patas chuecas") además de mostrar su debilidad al perder una batalla ("Zacatecas") tras sufrir una aplastante derrota por su valeroso oponente ("Pancho Villa"):

Ahora sí, borracho Huerta,
harás las patas más chuecas
al saber que Pancho Villa
ha tomado Zacatecas.

(«La toma de Zacatecas,» en Hernández 1985a, p. 68-69)

Como se ha mencionado anteriormente, esta representación negativa puede asumir un cariz satírico tal como ocurre en la representación que en su corrido da el General Inez Chávez García a un aspirante a partidario:

Decía Rafael Espinoza:
-Señor, lo acompañaré.
Y don Inez le decía:
-¿Para qué lo quiero a usted?

(«Corrido de Inez Chávez García,» en Hernández 1985a, p. 112-115)

El público conocedor de los hechos seguramente advertirá el rechazo humillante que recibe Rafael Espinoza por parte de Chávez, quien rehúsa aceptarlo como miembro de sus fuerzas. Los espectadores locales—que conocían a Rafael Espinoza y las razones de tal desdén—debieron de haber disfrutado la escena al comprender su significado. Esta práctica es común entre los narradores, quienes frecuentemente agregan al texto detalles que revelan el contexto del relato y que aclaran el papel y la reputación de los personajes representados.

Dentro de los parámetros tradicionales del género, prácticamente cualquier causa o figura se acopla a la narrativa del corrido. Por ejemplo, los partidarios y admiradores de Francisco Villa le dedican un ciclo de corridos representándolo como un protagonista heroico y sus oponentes, por otra parte, lo describen negativamente, ridiculizándolo. En las estrofas a continuación, le imputan arrogancia ("No te las eches") y lo califican de inepto guerrero recordándole su derrota en Celaya ("las más hechas se van") y mencionan su nombre real (Arango). A los partidarios de Villa se les representan como inofensivos soldados que reconocen

sus lastimosas condiciones (“Ya no semos tan temidos”) quienes dan lástima (“pobrecita gente”) pues luchan con falsas expectativas de victoria (“se les afiguraba”) confundiendo destreza militar con el vicio (“que tomaban a Celaya como tomar aguardiente”):

No te las echas Arango
ni te las vayas a echar,
ni las cuentas tan seguras
que las más hechas se van.
Decían los pobres villistas:
-Ya no semos tan temidos,
por dondequiera rodamos,
parecemos armadillos.
Ya se les afiguraba
a esa pobrecita gente
que tomaban a Celaya
como tomar aguardiente.

(«Derrota de Villa en Celaya,» en Hernández 1985a, p. 79-82)

Tiempo y localidad

Estos dos conceptos, tiempo y localidad, se refieren respectivamente a la cronología y la geografía en los que transcurren los eventos de las narrativas del corrido. Generalmente ambos conceptos reflejan las magnitudes acostumbradas en la vida diaria: “En la ciudad de Linares/serían más o menos/cinco de la tarde” (“Subteniente de Linares” en Ortiz 1992, p. 71-72). Frecuentemente las escenas ofrecen algún punto de referencia: “kilómetro once setenta/carretera nacional” (“Arturo Garza Treviño” en Ortiz 1992, p. 68-69). Para quienes tienen amplia experiencia escuchando corridos algunas breves alusiones son suficientes para recrear una escena. Por ejemplo, en el corrido “San Pedro de los Ruedas”, la descripción de la fiesta anual (“cada año”) es apenas esbozada y, sin embargo, basta para sugerir la algarabía, movimiento y color producidos por un gran número de gente:

Había juego de pelota,
también peleas de gallos;
la gente llegó en camiones
otros a pie y a caballo
pa» celebrar una fiesta
que se festeja cada año.

(«San Pedro de los Rueda, en Ortiz 1992, p. 91)

Las localidades mencionadas en el corrido generalmente incluyen plazas, calles, salones de baile, bares, o campos de batalla. También se mencionan espacios naturales como son caminos, sierras o montes, minas, y campos agrícolas. Menos comunes son los sitios oficiales como iglesias, instalaciones militares u oficinas. Ocasionalmente ocurren eventos en ciertos recintos privados, como es la casa o, aún sin mencionar el lugar, se presenta algún monólogo o diálogo. Las referencias cronológicas son comunes. Generalmente, cualquier mención al tiempo se limita ya sea a la hora, el día o el año cuando el evento ocurre. Al igual que ocurre en otras áreas o modos, los corridos muestran flexibilidad en la ubicación de los hechos. En efecto, tiempo y espacio son elementos importantes en la representación del corrido, en tanto la geografía y la cronología imprimen un sentido de realismo que imprime credibilidad histórica al relato y realza las acciones de los personajes:

En mil novecientos quince,
 Jueves Santo en la mañana,
 salió Villa de Torreón
 a combatir a Celaya.
 («La toma de Celaya,» en Hernández 1985a, p. 69-70)

Lenguaje

Un aspecto lingüístico importante en los corridos es la fidelidad a los patrones dialectales y el apego al habla tradicional. El vocabulario del corrido es distintivamente regional y se apega a las tradiciones rurales mexicanas. Particularmente en los corridos antiguos, es frecuente que los hablantes empleen palabras tales como 'vía' por 'veía', 'ora' por 'ahora', 'suidad' por 'ciudad', 'usté' por 'usted', y 'ahí' y 'haiga' por 'haya'. La pronunciación y modulación de los intérpretes reproduce las tonalidades dialectales locales por lo cual los públicos del corrido reconocen en el relato los valores culturales que prevalecen en sus entornos sociales. Esta información lingüística y cultural es importante. Por ejemplo, en el corrido de "Manuel Lozada", el público se percata tanto del habla usada en esta comunidad trilingüe del norte de México (huichol, cora y español), además de la práctica local asociada con la tambora:

Llegaron a los portales
 gritando en huichol y cora:
 que les dieran aguardiente y
 tocaran la tambora.
 («Corrido de Manuel Lozada,» en Esparza Sánchez 1976, p. 25-28)

Por lo tanto, el público deberá poseer conocimiento de los hábitos lingüísticos locales si ha de comprender y apreciar los matices culturales de la narrativa. En "Filadelfo Robles", por ejemplo, corrido de la "Costa Chica"—región afro-mestiza del estado de Guerrero— se alude tanto a costumbres de origen africano ("sombra pesada") como al vocabulario regional local ("broza"):

Ese Filadelfo Robles
 tenía la sombra pesada;
 él andando con su broza
 ni los perros le ladraban.
 («Filadelfo Robles,» en Aguirre Beltrán 1985, p. 176)

Esta práctica regional también se manifiesta ante la presencia del inglés entre los hablantes de español a lo largo de la frontera de México con los Estados Unidos. En "El Contrabando del paso", los juzgados, el andén de una estación y un carro de ferrocarril sufren de préstamos lingüísticos: 'corte' por 'court', 'dipo' por 'depot', y 'coche' por 'coach':

Nos sacaron de la corte
 a las ocho de la noche,
 nos llevaron para el dipo,
 nos montaron en un coche.
 («El Contrabando del Paso,» in Strachwitz 1994, p. 100-104)

Si bien el corrido refleja una percepción cotidiana del mundo, su lenguaje está sujeto a ritmos poéticos. Esta forma literaria, generalmente de cuartetas octosílabas en que la rima coincide en los versos pares, coincide con la copla:

A-ño-de-mil-no-ve-cien-tos, A 8
 Muy-pre-sen-te-ten-go-yo, B 8
 Que en-un-ba-rrío-de-Sal-ti-llo, C 8
 Ro-si-ta-Al-ví-rez-mu-río B 8
 («Rosita Álvarez,» in Ortiz 1992, p. 29-30)

Sin embargo algunos corridos tienen seis o siete sílabas; aunque con menos frecuencia:

A-gus-tín-ba-ja-ba, A 6
 ba-ja-ba y-su-bí-a, B 6

él-per-dío-la-vi-da C 6
por-Ma-rí-a-Gar-cí-a B 6
(«Agustín Jaime,» in Ortiz 1992, p. 31)

Los esquemas rítmicos pueden mostrar cierta variación. Algunos compositores utilizan rimas que coinciden tanto en los versos pares, como en los impares, pero aún en estas variaciones a la norma hay una tendencia a observar los patrones tradicionales. Por ejemplo, en “Pistoleros famosos”, se agregan dos versos a la cuarteta, aunque la primera (A) y la tercera (A) riman, con el sexto verso (B) siguiendo la rima acostumbrada al coincidir el segundo verso (B) con el cuarto (B) verso:

Por-las-már-ge-nes-del-Rí-o, A 8
De-Rey-no-sa has-ta-La-re-do, B 8
se a-ca-ba-ron-los-ban-di-dos, A 8
se a-ca-ba-rondos-pa-ter-os; B 8
y a-si- sees-tán-a-ca-ban-do C 8
a-to-dos-los-pis-to-le-ros B 8

Si bien los ejemplos arriba mencionados mantienen regularidad métrica, la irregularidad es frecuente. Las variaciones más comunes se encuentran en los corridos antiguos cuya difusión oral posibilita la creación de variantes. En comparación, los corridos contemporáneos, que se transmiten generalmente por medios electrónicos así como con métodos modernos de producción y comunicación, tienden a mantener una única versión narrativa textual así como una métrica regular. Dentro de esta tendencia poética de los corridos modernos debe mencionarse la influencia a las convenciones lingüísticas: en los corridos con menos frecuencia aparecen giros regionales adoptando el español standard difundido por los medios comerciales de comunicación: radio, cine, y televisión. Es decir, que en esta transformación el corrido ha dejado un mundo oral o tradicional por el de la cultura popular.

V.2. Horacio Franco y la ambigüedad del intérprete en la música culta

Diana Brenscheidt Genannt Jost

Universidad de Sonora

La musicología, ante todo en sus perspectiva histórica, teórica y estética, se ha enfocado por mucho tiempo en las obras musicales, entendiéndolas como ejemplo del avances de estilos y técnicas de composición (Dahlhaus 2003). La figura individual del intérprete ha sido retomada desde hace poco tiempo en la investigación, sobre todo por las repercusiones que en ella han tenido los estudios del performance, particularmente a partir de la década de los noventa. Ello ha abierto la posibilidad de reconocer la música, no sólo como un texto sino como una situación social en la que participan varios agentes (véase Small 1998; Madrid 2009, Cook 2013). Sin embargo, dentro de la musicología, primordialmente cuando ésta se enfoca en temas de música clásica occidental, encontramos por un lado una clara separación entre la investigación teórica e histórica acerca de la música (la cual se preocupa primordialmente por el compositor y su obra) y, por el otro la práctica musical misma (enseñada tradicionalmente en los conservatorios y cultivada en el mundo musical fuera de las universidades). Dentro del aula, en las clases de historia y teoría de la música, se sigue incluyendo al intérprete sólo tangencialmente, en forma de grabaciones, muchas veces anónimas, para acompañar el análisis de una partitura escrita (Barolsky et al. 2012, 78). Como destaca correctamente David Wright, parecieran existir “dos tipos de historias que tratan acerca de la misma cultura musical, una enfocada en los compositores y otra en torno a los intérpretes y sus audiencias” (Wright 2012, 173).¹

Aunque -o quizá debido a que- no son suficientes las fuentes acerca de la Edad Antigua y la música clásica en Occidente, estamos convencidos de que la composición, en algún momento del pasado, como aún en

1) Esta, como las subsecuentes traducciones del inglés al español son realizadas por mi persona.

la actualidad, ha tenido y sigue teniendo sus raíces en la misma práctica musical. Así como las primeras notaciones medievales europeas, las neumas, tenían su inicio en una práctica litúrgica-musical desarrollada a partir de los acentos gramaticales (Hoppin 2000, 71ff), suponemos, como sugiere Roger Scruton, que se debe “percibir la composición como nacida de la anotación de música” (Scruton 2009, 439); es decir, se basa en una práctica musical viva y social en que concurren varios agentes, entre ellos instrumentalistas, cantantes y oyentes. Sin embargo, y como ha sido constatado posteriormente, durante mucho tiempo en la cultura occidental, la escritura (o notación musical) ha sido privilegiada, de tal manera que nos encontramos ahora en una situación paradójica, en la que “tendemos a perder de vista el hecho de que los signos escritos deben su vida a la cosa que se describe”; en nuestro caso, la música interpretada.

Los mismos intérpretes, en un concierto de música clásica occidental, parecen ser invisibles o, como lo describe Scruton, “desaparecen detrás de su traje ritual”, siendo comúnmente ropa formal de color negro. Al menos en un concierto de música instrumental, por ejemplo en una sinfonía, considerada como la forma musical ejemplar de un estilo absoluto o abstracto, misma que no hace ninguna referencia a una idea extramusical, encontramos la tendencia de que “la audiencia se siente inmóvil y expectante, envuelta en un silencio atemorizador y enfocada no sólo en quien ejecuta, sino en la música que hace uso de ellos” (Scruton 2009, 439-440).

En el contexto de las diversas culturas musicales en América Latina, hemos decidido dar un enfoque al presente trabajo, considerando lo que Aurelio Tello propone como intérprete, inserto en el contexto de una separación de la cultura musical oral con otra que denomina “cultural musical escrita”. Ésta última es anotada en partituras y, en el caso de obras compuestas en las varias regiones latinoamericanas, se encuentra “emparentada con la tradición musical europea manifiesta desde la llegada de los misioneros evangelizadores del siglo XVI [...] hasta la vinculación con las modernas tendencias de composición contemporáneas” (Tello 2013, 200). No obstante, la influencia traída por los cánones de la cultura musical escrita europea obviamente no se restringe a una transferencia de técnicas y estilos compositivos, sino que se extiende al mercado global de la música clásica occidental presente en múltiples direcciones, con lo que atestiguamos que dichos cánones se mantienen vigentes en muchas partes del mundo, incluyendo la región latinoamericana, llevando consigo distintas ideas estéticas así como reglas sociales de interpretación musical europea.²

2) Encontramos en ese sentido, en muchos intérpretes latinoamericanos, un perfil doble como intérpretes de los respectivos cánones de música europea, que se extienden a su

Basándonos entonces primeramente en la figura del intérprete, tal como es percibida por la historia de la música occidental y su respetiva fundamentación, nos preguntamos ¿cómo se explica que el intérprete, a pesar de ser éste la entidad más comprometida en el proceso de ejecución, aparentemente desaparece en un concierto sinfónico o instrumental? Revisando comentarios de historiadores, teóricos y compositores en torno al lugar del intérprete musical, buscamos elaborar una explicación empleando ejemplos que contraponen esa perspectiva en que su función y percepción se encuentran desvalorizadas.

En una segunda parte se revisa en la presente contribución las huellas que los estudios del performance han dejado en la investigación musical, específicamente en lo referente a la figura del intérprete, proponiendo a partir de lo anterior, un acercamiento que reconozca en el intérprete su rol activo en el fenómeno de la ejecución musical, abriendo la puerta a un entendimiento de la música como un proceso social y cultural en el cual participan distintos agentes.

En la parte final, aplicaremos las perspectivas presentados previamente, empenado para ello un ejemplo, siendo éste el caso del flautista mexicano Horacio Franco. Se pretende de este modo rescatar comentarios que nos ayuden a entender su perspectiva como intérprete frente a la obra musical, así como ante el público mexicano e internacional.

¿Esclavitud de la práctica o agente activo?: El rol del intérprete y la música culta occidental

Revisando fuentes de la historia de la música occidental, encontramos varias pistas que nos indican el origen de la invisibilidad adjudicada al intérprete, así como del lugar secundario que se le adjudica. Ya desde la Antigüedad Clásica en Grecia, la práctica musical habría tenido muy poco reconocimiento entre filósofos. Según Platón, el arte, y específicamente la música, era considerada como un "objeto de placer sensible", con lo que le otorgaba un valor negativo. De acuerdo con esa perspectiva, Sócrates, en diálogo con Calicles dice despreciar el acto de tocar la flauta: "¿No te parece, Calicles, que es algo así, que persigue solamente nuestro placer y no tiene en cuenta ninguna otra cosa?" (Fubini 2002, 63). Lo que los pensadores antiguos apreciaron en el contexto de la música fue, en este sentido, la supuesta relación entre la armonía musical y el orden del universo, justificado con la presunción de que ambos se basaban en números. La armonía musical, los intervalos y relaciones rítmicas, se entendían como un reflejo de "la armonía universal de las esferas y de los as-

instrumento como al repertorio de obras latinoamericanas.

tros" (Fubini 2002, 53), una música abstracta que no requiere intérprete y, como se dieron cuenta también los pensadores antiguos, ni se escucha. Esa concepción platónica de música como un ideal abstracto del cual la notación y la interpretación podrían ser solamente un reflejo imperfecto, tuvo fuertes repercusiones, las cuales se manifestaron todavía en la Edad Media, por ejemplo en el pensamiento de San Agustín (Hentschel 2002, IX), y sobreviven hasta la actualidad (Cook 2013, 8ff).

También Boecio, quien se considera protagonista del cambio que conduce de la Antigüedad a la Edad Media, mantuvo una actitud de desprecio a la figura del intérprete, defendiendo en correspondencia la "superioridad de la razón frente al oído y de la teoría frente a la práctica" (Otaola González 2000, 46), ideas que han sido influyentes y fueron también citadas posteriormente por varios autores, alcanzando incluso el Renacimiento. Su sistematización del ámbito de la música en tres partes se basa también en antiguas ideas: la música mundana (equivalente a la música de las esferas), la música humana (el reflejo de la música mundana en el cuerpo y en el alma) y la música de los instrumentos. Esta última, que se refiere a la práctica musical de su tiempo, es claramente la menos valorizada. Exlama Boecio: "¡Cuánto más elevada es la ciencia de la música por cuanto atañe al conocimiento teórico, si se la compara con la actuación práctica!" Llega por ello a la conclusión que el verdadero músico es "el que ha adquirido la ciencia del canto asimilada racionalmente, sin experimentar la esclavitud de la práctica" (Fubini 2002, 95, 96); una declaración que a partir de esta época, y por largo tiempo, formará programa en lo que respecta a la relación entre práctica musical e investigación teórica.

El pensamiento musical renacentista, inspirado fuertemente por la recuperación de la norma clásica y el Humanismo, retoma las ideas músico-teóricas básicas antiguas, donde San Agustín y Boecio ocuparon un lugar predominante. Por consiguiente, autores y teóricos renacentistas como el español Juan Bermudo, artífice de la *Declaración de los instrumentos musicales* (1555), conserva la sistematización boeciana entre música mundana, música humana y música instrumental, siendo ésta la última, de acuerdo con Boecio, "la música sonora, real y concreta, producida por instrumentos o por la voz humana". Según Bermudo, el verdadero músico sigue siendo el teórico, no el intérprete: "Aquel es dicho músico [sic], que tiene saber para specular las proporciones musicales, los modos, y generos [sic] de musica [sic]. El que depriende a tañer sin arte, no puede ser dicho músico pues no tiene la ciencia musical: la qual no esta en la facilidad de los dedos, ni en la voz entonada: sino en el ánima." (Otaola González 2000, 80, 84)

Sin embargo, y en contraposición a la desvalorización del intérprete, nace, con el creciente perfeccionamiento de los instrumentos en el Renacimiento, la figura del intérprete-especialista, siendo en varios casos un agente más universal o completo: el músico que compone, ejecuta y a veces, también teoriza sobre la música. Gioseffo Zarlino, organista, compositor y teórico musical, representa uno de los ejemplos más conocidos. Une la teoría de la música con la práctica como nos indica su declaración: "la música tomada en su perfección última reúne estas dos partes [*musica theorica* y *musica pratica*] tan estrechamente unidas que no se puede separar una de otra" (Atlas 2009, 635).

La estrecha relación del compositor con el ejecutante o intérprete sigue siendo de importancia también en el Barroco; uno de los personajes más famosos es probablemente Johann Sebastian Bach. Como indica Bruce Haynes, "llegar a ser un compositor no era nada especial, solo una parte del proceso de producir música" (Haynes 2007, 4). De tal manera se sigue desarrollando el virtuosismo instrumental, en paralelo con el perfeccionamiento de los instrumentos, incluyendo además el requerimiento exigido al intérprete de improvisar o componer de manera espontánea. Como las fuentes corroboran respecto a épocas anteriores, el Barroco representa un punto culminante para el intérprete-especialista, no solamente en relación con ciertos requerimientos de su técnica instrumental sino respecto a sus habilidades para improvisar (o componer de instante), dentro de ciertas reglas musicales. En este sentido, Haynes afirma también que "antes del surgimiento del Romanticismo, improvisación y composición eran actividades comunes para cada músico" (Haynes 2007, 4). En ese orden de ideas, el intérprete no solamente necesitaba las habilidades técnicas sino que también debía participar de manera activa en el proceso de creación musical. Además, muchas composiciones por ese entonces fueron escritas para intérpretes distintos en situaciones sociales específicas. De tal manera, la música fue hecha para una persona específica; es decir, teniendo en mente un ejecutante con habilidades (y debilidades) particulares, aspectos que terminarán influenciando el proceso de composición. Ese procedimiento seguía siendo común también en el período Clásico; como se comprueba, entre otros, en los casos de Mozart y Haydn (Dunsby 2001, 371; Goehr 2007, 196).

La importancia del ejecutante se refleja también en el ámbito de la interpretación en tanto que se vincula también con los afectos o sentimientos. Ya desde el Renacimiento tardío, época en la cual se ubica también la obra de Monteverdi, se encuentran referencias a intérpretes y ensambles musicales, los cuales reflejan la preocupación de los compo-

sitores con su interpretación singular. Cuando por ejemplo Monteverdi publicó su segundo libro de madrigales, ya había viajado a la ciudad de Ferrara, donde oyó un nuevo estilo de canto asociado con un conjunto de intérpretes profesionales femeninas, el *Concerto delle donne* (Concierto de las mujeres). El teórico Vincenzo Giustiniani describió el canto de ese conjunto de la siguiente manera:

Aquellas damas rivalizaban entre sí [...] en el trazado de pasajes exquisitos [...]. Moderaban sus voces, sonoras o suaves, pesadas o ligeras, según las exigencias de la pieza que cantaran; ora lentamente, tomando aliento a veces con una delicada aspiración, ora cantando largos pasajes *legato* o *staccato*, ora giros, ora saltos, ora con largos trinos, ora con breves, o de nuevo con dulces pasajes continuos suavemente cantados y de los que uno a veces oía inesperadamente la respuesta del eco. Acompañaban la música y el sentimiento con expresiones faciales, miradas y gestos apropiados [...]. Y las palabras las pronunciaban con tal claridad, que uno podía oír hasta la última sílaba de cada palabra." (citado en Forney y Machlis 2011, 117)

Comentarios como este reflejan el importante rol del intérprete que por entonces predominaba, ya sea en la formación de nuevos estilos musicales o en su poder sobre el éxito o fracaso de transmitir - hasta de manera corporal - ideas musicales a un público. No es de esta manera extraño que los tratados barrocos sobre la doctrina de los afectos, por ejemplo *Das neu-eröffnete Orchester* (La orquesta recientemente inaugurada, 1713) de Johann Mattheson, se dedicaban ante todo a los instrumentalistas o cantantes, siendo ellos el medio existente entre el compositor y el oyente.

El poder del intérprete en el proceso compositivo-interpretativo es confirmado también a mediados del siglo XVIII por Johann Sebastian Bach - al tiempo que ello ratifica también la autoridad de la obra. Al ser cuestionado acerca de lo que él consideraba que era una buena interpretación musical, respondió que ésta consistía en "[l]a habilidad a través del canto o del acto de ejecutar, de hacer consciente al oído del verdadero contenido y afecto de una composición". Hablando del intérprete y de la composición a la que daba vida, añadía que "cualquier parte puede ser alterada tan radicalmente, modificando su interpretación, que apenas será reconocible" (Dunsby 2001, 346).

Aunque sabemos que durante el período Clásico, el compositor-intérprete todavía era reconocido por su habilidad de "componer" (o improvisar) de manera espontánea durante una situación de concierto (Goehr 2007, 189), esa espontaneidad, así como la estrecha relación en-

tre composición e interpretación, cambiará durante en el Romanticismo.³ El incremento en la edición de partituras musicales, junto con el crecimiento de conciertos públicos presentados por orquestas cada vez más grandes en el siglo XVIII (Downs 1998, 28), nos dan la idea de que la obra musical misma se independiza en relación con su autor – el compositor-intérprete-, dándole más libertad al ejecutante (presentando la obra en ausencia del compositor), pero también restringiéndolo por ser dependiente de la partitura escrita (sin tener la comunicación musical directa con quien compone). Ese será también el momento en que dará inicio la exitosa trayectoria de la figura del director de orquesta, cuya posición, con el paso de los años, llegará a ser tan mitificada como la del propio compositor, llegándose incluso a confundir el uno con el otro.

Como explica Lydia Goehr de manera puntual, en el cambio del siglo que lleva del XVIII al XIX, la figura del compositor, como también el concepto mismo de obra musical, alcanzará un nuevo significado, lo cual influirá de manera directa en el rol de los intérpretes. Ese cambio dependerá mucho de la liberación del compositor de sus limitaciones sociales, es decir, un creciente número de compositores-músicos ya no trabajarán directamente para la Iglesia o la aristocracia sino que se ganarán la vida como artistas independientes. La concepción romántica de la música como un lenguaje privilegiado, el arte más elevado entre todos (Fubini 2002, 259-¿), abrió también la puerta a la descripción del artista (y ante todo del compositor), como genio, y su obra fue vista en consecuencia como producto de una inspiración genial (Shiner 2004). En el contexto del espiritualismo romántico, los compositores fueron no raramente admirados como ingenios superlativos; específicamente Ludwig van Beethoven, quien fue reconocido como el “arquetipo del compositor romántico” (Goehr 2007, 247).⁴ La mistificación y creciente valorización de la figura del compositor en el Romanticismo tuvo su efecto también en los intérpretes. Compositor e intérprete se entendían ahora más bien como dos figuras completamente distintas, así como lo fueron antes el teórico y el músico-intérprete (práctico). El compositor, el genio individual, el verdadero artista, tuvo todo el poder sobre la obra musical en sus manos, siendo ahora una obra escrita, fija, casi sagrada, que ya había logrado alcanzar su forma ideal. El instrumentalista o cantante,

3) Excepciones son, por ejemplo, el compositor e intérprete Franz Liszt así como Clara Schumann. Véase Woodring Goertzen, Valerie. 2004. “Preparando el escenario: los preludios de Clara Schumann”. En *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, editado por Bruno Nettle y Melinda Russell, 227-248. Madrid: Akal.

4) Acerca del culto a Beethoven véase también Goehr 2007, 208.

en comparación, necesitaba todas las habilidades técnicas para poder realizar la mejor interpretación de esa obra magistral, traduciendo fielmente las intenciones del compositor; es decir, sin introducir ningún cambio estético o musical de su parte. Esas concepciones, formadas a partir de 1800, han sido el fundamento de la discusión acerca de la 'autenticidad' de una interpretación musical; autenticidad referente a la idea de que una interpretación debe que ser lo más fiel posible a las intenciones originales de su compositor (autor), como también al contexto histórico-musical de su época.⁵ Además, las concepciones románticas del compositor visto como genio y de su obra entendida como obra de arte autónoma (sin necesidad de recurrir a ningún tema o ninguna función extra-musical para poder valer por sí misma), ha permeado en las salas de concierto modernos. Como describe Goehr, las interpretaciones musicales "tuvieron que ser separadas completamente de toda actividad extra-musical. Fue con esas ideas en mente que las salas de concierto empezaron de ser construidas como monumentos e instituciones dedicadas a la interpretación de obras musicales". Eso exigía también cierto comportamiento por parte del nuevo público: "Como a los intérpretes y directores de orquesta, se requirió también al público estar literalmente y metafóricamente silencioso, con el fin de que la verdad o belleza misma de la obra pudiera ser escuchada" (Goehr 2007, 236). Con el enfoque en la obra musical como símbolo de belleza y verdad, presentada en una situación de concierto restringido en muchos sentidos (silencio, luz, vestuario, etc.), el intérprete parece en efecto ser el esclavo que Boecio describió en el siglo VI.

Siguiendo con este desarrollo histórico es importante preguntar qué ha pasado con el intérprete durante el siglo XX, ante todo tras la aparición de nuevos estilos de composición. Existen varias formas de responder a esta pregunta. Un ejemplo ilustrativo puede ser el comentario emitido por el compositor austriaco Arnold Schönberg, inventor de la dodecafonía, y por consiguiente del serialismo musical, corriente influyente a partir de la década de los veinte del siglo pasado. Schönberg parece haber dicho en cierto momento, "que el intérprete era 'totalmente innecesario a excepción de que su interpretación hace la música entendible para un público tan desafortunado que no era lo suficientemente capaz de leerla en la versión impresa" (Cook 2013, 8). Aunque existen fuentes que confirman que el mismo Schönberg, con el paso de los años cambio su opinión despectiva en torno a los intérpretes (Feist

5) En torno a la autenticidad en la interpretación musical, véase, por ejemplo, Kivy, Peter. 1995. *Authenticities. Philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell University Press.

2011, 157), sus comentarios representan un ejemplo de la supuesta 'autoridad de la partitura', que ha sido fundamento de mucha composición, interpretación e investigación musical en el siglo XX. Por otra parte, la técnica compositora del serialismo integral, aplicando los principios de la serie a todos los parámetros musicales, ha sido criticada por restringir la creatividad del compositor (Fubini 2002, 431), quien pierde a tal grado el control de la obra, que ésta se desarrolla (hasta cierto punto) sin él y tiene su realización más perfecta en la partitura escrita. La partitura, de nuevo, tiene que ser descifrada por el intérprete. Dice Bernard D. Sherman: "a mediados del siglo XX la notación del compositor está controlando la ejecución del instrumentalista en un grado nunca igualado en otras artes performativas (como el teatro y la danza)" (Sherman 1998, s.p.). Eso muestra al mismo tiempo el papel que exige la música contemporánea, o más generalmente la interpretación contemporánea de música culta occidental por parte del intérprete. Como resume Edward T. Cone al momento de explicar la función del pianista en la interpretación: "El intérprete, con el fin de producir más que una respuesta idiosincrática, debe remitir a una combinación de análisis técnico sonoro y conocimiento musicológico relevante" (Cone 1995, 242). Referente a la música contemporánea serialista, la cual desafía al intérprete con su notación precisa, esos requerimientos han dificultado la interpretación musical (véase Royo Abenia 2006; Heaton 2012), resultando también en la formación de ensambles distintos, a veces por parte de los mismos compositores, para la interpretación de música contemporánea.

La idea articulada por Schönberg, de que el intérprete sería innecesario, al menos para el conocedor de música, tropieza a mediados del siglo XX con otras concepciones de la función de la composición, conocidas bajo el término de indeterminación. Compositores como John Cage y después Karlheinz Stockhausen -en un primer momento representante del serialismo integral-, introdujeron elementos de azar en las composiciones, lo que resultó en una forma musical abierta, dando al intérprete más libertad dentro del proceso de interpretación -aunque bajo restricciones prescritas por el mismo compositor-. El instrumentalista o cantante pudo así, por ejemplo, escoger libremente entre diferentes opciones para seguir la interpretación o interpretar la obra a partir de unas indicaciones escritas en forma de texto.⁶ Como afirma Velia Nieto,

6) Según Velia Nieto, el primer compositor que introduce el concepto de indeterminación o del azar en la composición en el siglo XX fue el compositor estadounidense Henry Cowell, seguido por su alumno John Cage. A partir de la década de los 50, varios compositores, ante todo estadounidenses, han compuesto música usando el concepto de indeterminación. Más tarde están seguidos por compositores europeos

ahora el compositor “comparte algunas funciones del proceso creativo con el intérprete”, resultando en un nuevo papel del mismo. Resume Nieto: “A estar llamado por el compositor a seleccionar y a decidir [...] el intérprete rebasa la función tradicional de ser solo la mano que ejecuta y deviene un nuevo artesano. Su función: moldear y cerrar, a cada versión, un universo musical más extenso y menos definido previamente que el de antes.” (Nieto 2008, 193) Sin embargo, como nos revela la cita de Nieto, la figura dominante sigue siendo el compositor, el creador de la obra musical y el verdadero artista, mientras que el intérprete se percibe como el nuevo artesano, destacando entonces por sus habilidades técnicas musicales, no por su genio creativo.

Ante este trasfondo de menosprecio acerca del rol del intérprete en la música culta occidental, nos preguntamos, ¿cómo perciben y quizá confrontan o aceptan los intérpretes mismos esa situación? Como herramienta teórico y metodológica, introducimos entonces, antes de presentar y analizar un ejemplo específico de un intérprete latinoamericano, primero las propuestas introducidas desde finales del siglo XX por los estudios del performance a la música, propuestas que abren la puerta a un mejor reconocimiento del intérprete en la historia de la música culta occidental.

Los estudios del performance y el intérprete

Frente al rígido esquema propuesto por pensadores y compositores de la música occidental, así como por una gran parte de musicólogos hasta nuestros días, se encuentra desde los años noventa del siglo XX, una influencia fuerte por parte de los estudios del performance. Ésta se ha manifestado en tendencias de recepción e investigación reconociendo una y otra vez el poder del intérprete, el cual a veces ya ha destacado, como hemos puesto de manifiesto en el recorrido que hemos hecho por la historia de la música occidental. Como rama teórica, los estudios del performance fraguaron por primera vez a mediados del siglo XX en la filosofía del lenguaje y la Lingüística, específicamente con la obra de Ervin Goffmann y J.L. Austin. Este último, en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), usa el concepto de los ‘enunciados performativos’ para nombrar oraciones que se refieren a “la utilización del lenguaje para hacer algo, más que decir algo: como un acto de inauguración, la emisión de un veredicto o la realización de una promesa” (Sánchez-Prieto, 2013, 2). El signo lingüístico está ubicado así en su vida social, en su contexto, haciendo

como Iannis Xenakis, Luciano Berio, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen así como por compositores latinoamericanos, por ejemplo el mexicano Julio Estrada (véase Nieto 2008, 193ff).

del acto de hablar una manera de actuar más que de solamente informar. Esas ideas de la filosofía del lenguaje se asociaron poco después con el teatro y la Antropología, como se muestra respectivamente en el trabajo de Richard Schechner y Victor Turner, tendiendo a una aplicación más rigurosa a la vida pública, entendida bajo el término de 'performance social'. Es exactamente esa relación entre los enunciados o actos performativos, y su significado dentro de la vida social de una cultura, lo que puede ser de uso para el análisis de la interpretación musical, las presentaciones escénicas y sus contextos performativos (véase Brenscheidt 2015). En el ámbito de la investigación musicológica específicamente, autores como Nikolas Cook, Christopher Small, Alejandro Madrid, Philipp Auslander (y otros más) retomaron esas ideas con la finalidad de destacar una nueva concepción de la obra musical como un proceso social y cultural en el cual participan los varios actores presentes, desde el compositor y el intérprete hasta el público y el crítico o musicólogo. Como destaca Nikolas Cook, deconstruyendo la oposición común entre lo musical y lo extra-musical, así como lo musical y lo social, "la música misma es una dimensión intrínseca de la sociedad" y en ese contexto específicamente el performance musical es "una actividad social paradigmática, y sus efectos y significado descienden en gran parte de esa dimensión social" (Cook 2013, 249). ¿Pero cómo influye esa tendencia referente al rol del intérprete en específico? ¿Y cómo podemos aplicar las propuestas de los estudios del performance al análisis del rol del intérprete?

El punto de partida para una nueva perspectiva desde los estudios del performance, que sea inclusiva en cuanto a la función del intérprete, se encuentra como hemos mencionado anteriormente, en la apertura acerca de lo que se entiende como música. La historia de la música moderna, influida por el culto romántico al genio artístico y a la originalidad de la obra, define tradicionalmente la música a partir de sus obras escritas⁷, plasmadas dentro de una partitura y siguiendo una lógica interna musical. En ese sentido, Carl Dahlhaus entiende la historia de la música como una "historia original de la obra de arte autónoma, individual, irreplicable, basada en sí misma y existente por sí misma" la cual encuentra su equivalente en la "historia de la composición o de las técnicas musicales" (Dahlhaus 2003, 20). Si la historia de la música, misma que parte de una concepción originada en el Romanticismo alemán, brinda reconocimiento a ciertos actores, -y ello solamente de manera restringida-, retoma al compositor como origen o punto de "creación de obras" (*poesis*) (Dahlhaus 2003, 13).

7) Lo que Taruskin denomina "la tradición literaria de la música occidental" (Taruskin 2005, XXIII).

La definición de música y del enfoque de la historia de la música expresada por Dahlhaus, prevalece por mucho tiempo dentro de la investigación musicológica, llegando a ser criticada de manera fundamental. Richard Taruskin, por ejemplo, crítico decidido de la obra de Dahlhaus, se contrapone a la definición de música como arte autónomo, haciendo referencia al concepto de "art world" (o mundo artístico), del sociólogo del arte Howard Becker. Éste último entiende el mundo artístico como "el ensamble de los agentes y relaciones sociales necesarios para producir una obra de arte" (Taruskin 2005, XXVIII). Esa propuesta tiene obviamente su impacto en la definición de lo que es una obra de arte o de quién participa en su creación: "toda obra artística, como toda actividad humana, involucra la actividad en conjunto de un número de personas muchas veces grande, por medio de cuya cooperación la obra de arte que veamos o escuchamos llega eventualmente a ser y continua" (Becker citado en Taruskin 2005, XXIX). Esa perspectiva socio-cultural de la música, afirmada por Taruskin en base a Becker, ha sido formulada anteriormente por musicólogos interesados en o influidos por, los estudios del performance. Específicamente, los estudios del performance han sido responsables de introducir cambios de perspectiva dentro de la musicología; ello con el fin, no solamente de otorgar reconocimiento a los varios participantes activos de un proceso musical (intérprete, compositor, público, oyente, etc.), sino en el sentido de ubicar cada proceso musical dentro de una cultura específica, relacionada con distintas reglas sociales y universos ideológicos. Lo anterior ha posibilitado, por una parte, el crecimiento de la investigación en el ámbito de la historia de la interpretación musical, lo que ha resultado en un mejor conocimiento de la historicidad de una obra musical y su interpretación.⁸ Por otra parte, enfocándonos ahora más en la dimensión de la performatividad (atendiendo a su definición por la filosofía del lenguaje y la Antropología Social), los estudios del performance han hecho posible una variedad de estudios que investigan procesos musicales en sus distintas situaciones socioculturales; es decir, que centran su atención a la variedad de actores (ante todo, aunque no reduciéndolos exclusivamente a intérpretes, compositores y oyentes), los cuales participan conjuntamente en dichos procesos. Alejandro Madrid rechaza en ese sentido el enfoque en la historia de música como historia de las obras musicales autónomas, con el fin de reemplazarla por una perspectiva de la música como acción social. Explica:

8) Un ejemplo es el debate sobre la interpretación histórica adecuada de música antigua (medieval hasta barroca) (véase Haynes 2007).

lo que define a los estudios de performance en la música [...es] su interés en una cuestión simple y básica: qué es lo que la música hace en lugar de qué es la música. En otras palabras, una perspectiva desde los estudios de performance a la música se interesaría en lo que la música es sólo en tanto le ayudara a responder qué es lo que hace, mas nunca como el objetivo final de la investigación. En pocas palabras, [...] la quintaesencia de los estudios de performance en la música es cuestionarse qué pasa cuando la música sucede. (Madrid 2009, s.p.)

La musicología, desde la perspectiva de los estudios del performance, define entonces la música en referencia a los procesos sociales y culturales dentro de los cuales la música encuentra realización. Ese planteamiento abre la puerta para dar reconocimiento a los distintos actores que participan en esa acción social: desde el compositor hasta el intérprete, pero también el público así como el crítico o el musicólogo, todos aquellos que reflexionan respecto a la música. Como lo describe Nikolas Cook:

"composers provide a highly worked out, and often hermeneutically suggestive, framework; performers add the specific sonorous content that conditions listeners' experiences, even to the extent of eliciting their emotional responses. What in the world of listeners - and also of critics and musicologists, who after all are listeners too - we call musical works are the product of this process of collaboration between composers and performers, and indeed critics and musicologists." (Cook 2013, 236)

Cook destaca con lo anterior el aspecto social, la negociación entre los varios agentes del proceso o de la experiencia que denominamos música, dando un enfoque especial a la interpretación de música, medio por el cual la obra musical entra -como destaca Cook en referencia a Robert Martin (Martin 1993)-, al mundo de los oyentes del cual los críticos, teóricos y musicólogos también forman parte. Esa experiencia del oyente, Cook la ubica en la actividad de los intérpretes, los cuales "negocian los detalles finos de su performance", detalles que "son ampliamente responsables de la calidad y el carácter expresivo de la música, tal como lo experimentan las audiencias" (Cook 2013, 235).

Un reconocimiento específico del intérprete se encuentra también en los trabajos de Philip Auslander. En su artículo entitulado "Musical Personae", Auslander hace una observación importante referente al concepto de performance o de la interpretación musical, la cual en

tendencia se entiende todavía como la interpretación de una obra. Con la finalidad de destacar la actividad de los actores y su presencia corporal en el proceso musical, Auslander relaciona el performance musical, no necesariamente con la obra (el texto) sino con la persona del intérprete (o posiblemente del compositor); es decir, con una identidad en lugar de hacerlo con un texto (Auslander 2006, 101). De este modo, Auslander da énfasis especial al músico o al intérprete (o posiblemente al compositor), entendiéndolo como agente social, el cual presenta cierta identidad en un ámbito social, en este caso el mundo musical. Inspirado por las ciencias del teatro, Auslander utiliza el concepto de *persona* para referirse a "una identidad como ejecutor que está construida a través del acto del performance, o más típicamente a través de sucesivos actos de performance" (Cook 2013, 325). Auslander aplica ese concepto no solamente a una estrella de pop o de rock, sino también al músico clásico, haciéndolo extensivo hasta "los relativamente anónimos miembros de una orquesta sinfónica", siendo "la oscuridad de los músicos, en este caso, una característica definitoria de la persona que ellos representan performativamente en esos dominios discursivos" (Auslander 2006, 102).

El recorrido efectuado con autores tales como Taruskin, Madrid, Cook y Auslander, todos ellos representantes de una perspectiva influida por los nuevos debates acerca de los estudios culturales y específicamente los estudios del performance en la música, ayuda por lo tanto, no solamente de definir la música como un proceso social que incluye varios actores, sino además, nos puede servir como un lente teórico que permite otorgar reconocimiento específico al intérprete y ubicarlo como agente activo en el mundo musical, visto aquí predominantemente respecto a la música culta occidental. Eso se verá a continuación, haciendo referencia a un caso que muestra un intérprete específico, proveniente de la cultura musical mexicana, el cual tiene presencia en el ámbito internacional de la música culta (occidental). Frente a la tendencia dominante de despreciar al intérprete, documentada predominantemente en la tradición musical occidental y su pensamiento, difundida todavía recientemente a nivel internacional, así como filtrada por el lente teórico de los estudios del performance en la música, nos preguntamos: ¿Cómo perciben los intérpretes mismos su rol respecto a la interpretación de música culta (occidental)? ¿Qué posibilidades ve un intérprete de influir en el proceso musical? ¿Cómo lo percibe en este caso particular un intérprete latinoamericano, especialmente mexicano, activo en el ámbito de esa tradición y cultural musical?

Un intérprete mexicano: el flautista Horacio Franco

Calificado como “uno de los mejores flautistas de pico del mundo” por el rotativo nacional *El Universal*, en nota del 20 de marzo de 2014, el músico mexicano Horacio Franco (1963-) es egresado del Conservatorio Nacional de Música así como del Sweelinck Conservatorium de Amsterdam. Hoy en día cuenta con una trayectoria como intérprete en México y a nivel internacional que sobrepasa los 35 años de duración. Como flautista de música barroca, Franco se ha especializado particularmente en la obra de Bach, siendo un caso significativo en varios sentidos: por sus habilidades y reconocimiento como instrumentista, así como por ser un ejecutante poco convencional, tal como lo describe el periódico *El País*, en nota publicada en 2013 (Corona 2013). En su libro intitulado *Visiones Sonoras*, Roberto García Bonilla presenta diversas entrevistas, mismas que realiza a diferentes intérpretes, compositores y hasta críticos, incluyendo a investigadores y directores de orquesta. Una de ella la dedica a Horacio Franco, misma en que realiza preguntas acerca de interpretación escénica y sobre su concepción del rol del intérprete frente a la obra musical y su concepto sobre el compositor.

A primera vista, Horacio Franco confirma obviamente la importancia de la obra como texto, un texto escrito por el compositor a la cual el intérprete se tiene que subordinar. Aunque brinda atención al público como receptor de la interpretación, Franco expresa de manera decidida el concepto de la obra musical como arte autónomo y como producto originado por un compositor cuyo mensaje original se tiene que traducir fielmente al público. Al respecto señala:

“El público para mi es lo más importante, porque uno está transmitiendo el mensaje del compositor; el intérprete sólo es el portavoz que cuando tiene clara la idea que el autor quiere transmitir, no está mintiendo, pero para poder vomitar esta idea, se necesita mucha madurez y una gran experiencia. [...] Interpretar, en realidad, es reinterpretar fielmente la idea del compositor y expresarla en sonidos.” (García Bonilla 2001, 316)

El comentario de Franco deja entrever simultáneamente, un rol diferenciado en ese proceso de transmisión del que da cuenta: su experiencia como músico, la cual se basa en sus habilidades técnico-musicales, así como también, indicando por la idea de madurez, su experiencia técnico-mental, algo que es exigido por la obra misma. Confirma que es la fiabilidad a la partitura lo que conlleva crucial importancia - aunque ello, bajo ciertas condiciones, no puede ser comprobado tan fácilmente por el oyente:

“en la música contemporánea [...], como nadie conoce la obra, no hay esquemas formales armónico-melódicos reconocibles que puedan denotar si el instrumentista toca bien o mal. [...] Pero debo aclarar, es la música, y no los intérpretes, la que tiene la última palabra. Cuando en una interpretación la idea no es comprendida, cualquiera que sea su época, la música simplemente se esfuma. Peor aún es cuando el intérprete se basa, más que en la idea musical, en lo que dicen otros intérpretes o en lo que dicen los tratadistas o los libros sobre las maneras de tocar.” (García Bonilla 2001, 317)

Según Horacio Franco, el poder de la transmisión queda entonces en el intérprete; sin embargo, el intérprete se debe basar únicamente en la idea original del compositor, sin dejarse confundir por otros ‘especialistas’; la comunicación va en ese sentido directamente de la obra del compositor al intérprete y desde ahí al público.

Aunque Franco reconoce y acepta la autoridad de la obra como creación original y autónoma, fijada textualmente por el compositor en la partitura, es en el ámbito de la música contemporánea, como ya hemos mencionado, en dónde él rompe con esa autoridad. Cuando el entrevistador le pregunta sobre la cercanía que tiene con obras contemporáneas, a diferencia de su compromiso con la música barroca, el flautista explica: “La música contemporánea la disfruto más de acuerdo con mi estado de ánimo; con esta música reacciono de una manera más amplia que con la música barroca, pues ésta no permite salirse de ciertos patrones. En cambio en la música contemporánea se puede fantasear libremente sin dejar de respetar lo que el compositor exige, y eso es muy estimulante.” (García Bonilla 320) Es la idea de “fantasear” la que atrae aquí al intérprete, indicando cierto grado de participación y libertad por su parte. Esa misma idea es retomada por Bonilla directamente en la entrevista, para preguntarle al flautista sobre los límites que ello conlleva como intérprete. Ante lo cual contesta Franco:

“Depende de la obra y de la idea del compositor; cuando se trata de una gran idea como Bach, cualquier intérprete - desde Leonhardt hasta el estudiante del cuaderno de Ana Magdalena Bach - tiene que arrodillarse y pedir perdón por tocar su música, que es muy intelectual y sabia. Por otra parte, hay obras contemporáneas que dan margen, no para fantasear necesariamente, pero sí para modificar ciertas cosas luego de hablar con el compositor. Hay obras que se prestan maravillosamente, como Ícaro de Ana Lara; hay otras que no lo permiten, como la obra de Juan Fernando Durán, *El resplandor de lo vacío*, también escrita para mí. Cada obra se

debe ver individualmente porque cada una es un universo; en ocasiones son muy ricos, y a veces no están idiomáticamente bien hechos, aunque como idea estén bien. También sucede que hay partituras muy bien escritas para la flauta, pero que no funcionan en lo absoluto como música.” (García Bonilla 2001, 320)

Es en este comentario donde el intérprete expresa la ambigüedad de su rol frente a la obra y el compositor. En tanto que se trata de las “obras importantes que han perdurado en la cultura musical del presente” (Dahlhaus 2003, 11), las obras de compositores-genios del pasado, ampliamente reconocidos como parte del canon de la música occidental, inspiran en Franco una toma de posición más bien pasiva, que le permite aceptar la genialidad y originalidad del compositor y su obra, captados ambos en la partitura, lo cual exige de su persona una representación exacta del contenido. En contraste, en lo referente a la música contemporánea, específicamente ante las obras compuestas para su persona, el intérprete toma aparentemente un rol activo, participando de manera directa en el proceso de composición, hasta proponer cambios y tomando incluso la libertad de criticar el trabajo y las habilidades de los compositores. Franco, en el comentario anteriormente descrito, indica además el límite al concepto de obra como texto, cuando señala que ciertas partituras, aunque formalmente bien hechas, al final no ‘funcionan’ como música cuando son ejecutadas (frente a un público).

Su posible influencia en la obra musical, que incluye de hecho la interpretación de piezas clásicas, se revela sobremedida cuando es entrevistado acerca de la teatralidad de sus presentaciones:

“Yo creo que la música debe tener vida propia; no se puede tocar la música - ya sea del siglo XVI, XVIII o XX - dentro de una cápsula de absoluta antisepsia y de puritarismo que llegue a desvincular la obra que estás interpretando. Entre los principios interpretativos fundamentales, hay que identificarse con las ideas del compositor. Una vez que se tiene un control técnico de la obra, el intérprete - como artista - tiene la obligación de involucrarse espiritualmente con la obra que está tocando, traducir fielmente, pero sin perder su individualidad. [...] No se puede tocar una obra contemporánea muy expresionista como lo hace en la orquesta sinfónica el último violín; así no se va a convencer a nadie. Aunque es necesario poner límites, un músico no es un robot. Yo no busco más teatralidad que la teatralidad que la música pueda ofrecer en la misma interpretación.” (García Bonilla 2001, 322-323)

Como refleja dicho comentario, aunque de forma cuidadosa, Franco sugiere que como intérprete que está muy consciente de su función en el escenario; de la necesidad de convencer e impresionar al público, aunque se dice preocupado al mismo tiempo de justificarlo con la idea misma de la obra. Interrogado posteriormente, acerca de si entiende sus interpretaciones como representaciones a la manera de un actor, el flautista no confirma ni rechaza directamente dicha suposición, en tanto que prefiere citar al director de teatro Ludwik Margules, para retomar la comparación con un actor, afirmando: "Pues también el músico tiene la obligación de compenetrarse con la obra que está representando y desea en el momento." (García Bonilla 2001, 323)

Horacio Franco, siendo uno de los músicos mexicanos más famosos en el país (como lo es también internacionalmente), se le conoce por ser un intérprete destacado y único dentro del mundo de la música culta occidental y latinoamericana. La preocupación con su imagen pública o, en términos de Auslander, su *persona* musical, se refleja también en la presentación que realiza en su página de internet:

"Con su inusual imagen de estrella pop ha captado público joven y de todas las clases sociales del país. Desea cambiar la forma de percibir la música y los conciertos clásicos haciéndolos más atractivos para todo el público, en especial a los jóvenes, ofreciendo su arte a todos los sectores de la sociedad, tocando en foros donde a gente de 'de a pie' lo pueda escuchar, lo que lo ha convertido en uno de los artistas de música clásica más versátiles de su tiempo."⁹

Lo anterior se ve confirmado también por el periodista Nicolás Alvarado, quien afirma: "Horacio es alguien que tiene una concepción muy teatral de la puesta en escena, y muy teatral de la ropa, pero por otra parte también lo apareja un poco al mundo del rock y del pop. Es decir, a veces uno ve, ahora se dice: este no parece un músico de música culta, parece un rock star o parece un pop star. Eso sin duda llama muchísimo la atención." ("Historias Engarzadas: Horacio Franco" 2015)

Con la intención aparente de llegar a un público más amplio, compuesto por todas las clases sociales y edades, Horacio Franco rompe entonces con ciertos códigos de la música culta occidental, entre otras cosas con la vestimenta. Construye su persona musical en el transcurso de los varios performances que realiza. Critica claramente la tradición del

9) Véase: www.horaciofranco.com

vestuario de la música culta occidental –el uso de ropa formal en negro para hombres– por no ser lo suficientemente actual. En una entrevista con Mónica Garza para *Azteca Trece* afirma:

“la cuestión de la música clásica como tal, como una disciplina, se formó a partir de dar conciertos en el siglo XIX. Es ridículo y es realmente casi anacrónico que los músicos que se dedican a dar ese tipo de música en salas de concierto, y que ya no tanto en salas de concierto sino se van a las plazas públicas, se van a otros lugares, se sigan vistiendo como en el siglo XIX. Es más bien sentirte identificado con un tipo de ropa que te queda, nada más.” (“Historias engarzadas: Horacio Franco” 2015)

La preocupación por su imagen, por su persona musical, se refleja también en el la cooperación con el diseñador de vestuario Vincent Agostinos. Además, durante la entrevista televisiva, Arturo Plancarte, de la compañía Marketing Cultural, el cual también apoya a Franco en la selección de vestimenta, confirma que ésta se escoje también adecuándola al espacio en el cual se presenta, un aspecto confirmado dentro de la transmisión, con fotografías del flautista en varios escenarios (“Historias engarzadas: Horacio Franco” 2015). Eso significaría que las decisiones de vestimenta no se toman en referencia a la obra musical en sí o su época, sino en congruencia con el lugar del concierto.

Como indican todos esos comentarios, Horacio Franco no solamente tiene control de su imagen visual en la escena y en los medios de comunicación sino además no tiene interés de “desaparecer detrás de su traje negro formal”. Fuera de los colores y estampados llamativos de sus camisas, es su cuerpo entrenado o “cuerpo escultor”, como lo denomina Mónica Garza (“Historias engarzadas: Horacio Franco” 2015), junto con el uso de blusas y pantalones ajustados, y descubriendo la parte superior del cuerpo, mismo que está decorado con tatuajes, lo que subraya su libertad y conciencia corporal. Horacio Franco es entonces un intérprete con una presencia física muy acentuada en el escenario, misma que para un espectador tradicional pudiera significar distraerse o hasta colisionar en sentido estético, con el carácter sacral de la obra musical que presenta.¹⁰

La contrucción de su persona musical empieza entonces, como lo describe Cook en referencia al pianista Michelangeli, mucho antes de que él comience a tocar su primera nota (Cook 2013, 326); en ese sen-

10) Su presentación con imágenes semidesnudos en la revista gay *Boys and Toys* de Tito Vasconcelos, subraya esa presencia corporal así como su rol como activista gay (véase Espinoza 2008, s.p.).

tido, la persona musical de Franco es una construcción consciente e influida por muchos aspectos que yacen fuera de la obra musical autónoma.

Conclusión: el rol del intérprete en la música culta desde una perspectiva internacional

Actualmente, en una situación de concierto de música culta (occidental), se sigue cultivando comúnmente, no sólo la preferencia por un canon de obras musicales clásicas y románticas, sino también—y eso no solamente en la cultura occidental sino también en varias partes del mundo—, se reproducen las mismas prácticas sociales y costumbres de interpretación y recepción surgidas a partir de esas épocas. Debido a que el mercado global de música clásica occidental se ha expandido en múltiples direcciones, llevando sus estándares de interpretación a todas partes del mundo (véase, por ejemplo, Yang 2014),¹¹ las mismas prácticas de interpretación, provenientes del Romanticismo europeo, se han difundido a un ámbito más internacional, llegando incluso también a América Latina. No obstante su actualidad, la ejecución musical del intérprete conserva reglas del comportamiento social surgido en Europa durante el XIX y presupone que predomina el hecho, de que el intérprete continúa siendo, aunque haga un trabajo ciertamente activo, una figura más bien pasiva en el proceso composicional-musical del mundo de la música en nuestros días. Un ejemplo de lo anterior es la crítica del guitarrista inglés Derek Bailey, fallecido en 2005, relativa al entrenamiento común de instrumentalistas en los conservatorios:

“Una razón por la cual el entrenamiento instrumental estándar produce no-improvisadores (y no precisamente produce violinistas, pianistas y violoncelistas, etc.; sino específicamente no-improvisadores, músicos que se muestran incapaces de emprender una improvisación), es que no solamente se enseña como tocar un instrumento, se enseña que la creación de la música es una actividad separada de tocar ese instrumento. Aprender cómo crear música implica una carrera totalmente separada de tocar un instrumento.” (Haynes 2007, 3)

11) Referente a la diseminación de la música clásica occidental en el mundo, específicamente en el continente asiático, el cual por mucho tiempo ha venido cultivando sus propias tradiciones musicales y performativas, véase Yayoi Uno Everett y Frederick Lau. 2004. *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press; y Sheila Melvin y Jindong Cai. 2004. *Rhapsody in Red. How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora.

Interpretar en ese sentido, significaría realizar una actividad dirigida a la reproducción de notas, dinámicas e ideas musicales lo más fieles posible a las intenciones del compositor –un trabajo que exigiera del intérprete conocimiento técnico, histórico, estético y hasta cultural.

Sin embargo, nos preguntamos ¿no es a caso la gran fama y popularidad de intérpretes internacionales (tanto del pasado como de nuestros días), producto de que a veces debieron romper con las reglas no escritas del vestuario, del estilo performativo o del movimiento corporal establecidos en la tradición clásica de la música occidental? ¿No es ello un argumento válido en contra de la invisibilidad del ejecutante, impuesta en parte por el rigor disciplinario de la musicología y del pensamiento estético musical?

El ejemplo del flautista mexicano Horacio Franco nos pone a reflexionar en torno al supuesto rol pasivo y a la invisibilidad del intérprete ante la obra musical escrita, y nos indica la compleja ambigüedad de su función.¹² ¿Podemos decir entonces con justicia que la interpretación musical es ante todo una actividad de reproducción de notas? ¿O casos como el de Horacio Franco, y demás ejecutantes con reconocimiento mundial, nos indican que el intérprete tiene ya dentro del universo musical un lugar reconocido y que la musicología no lo había percibido sino hasta hace muy poco? Otras opiniones, como por ejemplo la del violoncelista mexicano Carlos Prieto, subraya obviamente el innegable rol del intérprete – y la discrepancia entre la fieltad al compositor y a la obra, entendida como texto fijo, y la propia toma de decisiones referente a dicho texto. A eso se refiere Prieto cuando define al intérprete señalando que “es el eslabón entre la obra y el público que la va a escuchar sin olvidar que la obra es del compositor. Yo nunca exagero el papel del intérprete, pero cuando la obra sale del compositor, adquiere un *momentum* propio y cada vez que la toca voy introduciendo cosas nuevas de mi propia carga emocional al interpretarla.” (García Bonilla 2001, 312)

12) Otros posibles ejemplos del ámbito de la música culta occidental del siglo pasado se encuentran en el famoso pianista Glenn Gould, cuya posición corporal frente al piano, así como su manera de murmurar partes de las melodías cuestionaba la tradición performativa de la música clásica occidental y al mismo tiempo constituía parte integral de su fama. Otro ejemplo reciente en el ámbito de la música contemporánea lo representa la soprano canadiense Barbara Hannigan, cuyo vestuario y ‘performance’ en el escenario de las salas de concierto rompe con lo prescrito por la formalidad acostumbrada y hasta pone en duda la separación entre cantante y director de orquesta, cultivada desde principios del siglo XIX por la misma tradición musical. Véase, por ejemplo, Hannigan con el London Symphony Orchestra, bajo la dirección de Sir Simon Rattle, interpretando *El gran macabro* del compositor György Ligeti (15 de enero de 2015) presentado por MezzoliveHD. Acceso 19 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=vmCmrZfybPQ>.

Otra pregunta, volviendo nuevamente al caso de Horacio Franco, nos lleva al tema del contexto cultural de su interpretación. Franco mismo destaca finalmente su decisión consciente de regresar a México, después de realizar sus estudios musicales en Europa, debido a que por entonces había una ausencia de estudios formales en flauta dulce en México ("Historias engarzadas: Horacio Franco" 2015). Carlos Prieto menciona también diferencias culturales entre América Latina y Europa, en lo referente a la interpretación musical, aunque descalifica la situación en latinoamérica cuando afirma: "En el nivel interpretativo creo que todavía hay un gran camino para recorrer porque, con algunas excepciones, el nivel de la educación musical en México y en América Latina no es comparable con el que existe en Estados Unidos, Japón o Europa. Por eso mucho de los mejores intérpretes de Latinoamérica se tienen que formar en Estados Unidos o en Europa, y algunas veces se quedan ahí." (García Bonilla 2001, 312) Sin embargo, nos podemos preguntar también ¿qué posibilidades se abren para un intérprete de música culta en otras partes del mundo, fuera de Europa? ¿Son la presentación y recepción de los intérpretes, así como las reglas y costumbres sociales alrededor de los conciertos de verdad las mismas internacionalmente? ¿O hay quizá diferencia en la aceptación del intérprete como agente activo de un proceso musical, en las varias culturas musicales globales, referentes a la interpretación de la música clásica occidental?

El trabajo de Lydia Goehr, al cuestionar el carácter esencial de la obra musical y mostrar el aspecto normativo de su práctica en conciertos, así como también todos los trabajos musicológicos inspirados por los estudios de la cultura y del performance, han abierto la puerta para reconocer que "en tiempos o lugares diferentes, o en relación con diferentes géneros, la música, en mayor o menor grado, puede concordar con el concepto regulativo" (Cook 2013, 22). Es decir, la presión del intérprete de seguir ciertas reglas de comportamiento en el escenario, indicados por la tradición culta occidental, quizá no aplica de la misma manera en todas las culturas musicales y en referencia a todas las obras musicales o, posiblemente, es influida por otros aspectos sociales y culturales así como otros discursos ideológicos que predominan.¹³ Sara Gross Ceballos, preocupada por la pedagogía musical, destaca en consecuencia, cómo cada concierto musical refleja o confirma distintas ideologías, de las cuales los futuros intérpretes no son conscientes: "Para los estudian-

13)

Un ejemplo interesante puede ser el uso de ropa tradicional mexicana por los instrumentalistas de la Orquesta Sinfónica de Xalapa durante todo el mes de septiembre, tanto en la interpretación de música mexicana como también de música clásica occidental.

tes, el considerar el poder que tiene una ejecución sobre la comprensión del significado, tanto musical como cultural por parte del oyente es un reto que los confronta. Escuchan generalmente por estilo, técnica e interpretación musical, sin darse cuenta de las ideologías que probablemente han influido cada decisión sobre el performance.” (Barolsky et al. 2012, 84).

Cómo lo describió (y lamentó profundamente) Eugene Ormandy, director de orquesta de mediados del siglo pasado, en referencia a la brecha existente entre la musicología, el compositor y el gusto de la audiencia por intérpretes individuales: “Para el público, la música siempre ha dependido del intérprete. Nunca demasiado en el trasfondo, su posición actual en el ámbito de la organización de conciertos está enfatizada de tal manera que oculta al compositor mismo. Sin embargo, ¿quién lo ordena? ¿Qué, aparte del instinto innato y el buen gusto podría imponerle límites sobre aquello que como interprete no debe traspasar? [...] pues, ¿de qué otra manera se puede, después de la muerte del compositor, traducir los deseos del compositor en sonidos?” (Ormandy 1942, 8)

El intérprete, entonces, como lo afirma finalmente Roger Scruton, “inevitablemente deja su huella en lo que escuchamos” (Scruton 2009, 440) y - quiero añadir - en lo que vemos, y quizá tiene un poder mucho más grande en el mundo musical, algo que la musicología ha podido recientemente dejar al descubierto, siendo ello presente tanto en Europa como en América Latina.

Bibliografía

1. Atlas, Allan W. 2009. *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal.
2. Auslander, Philip. 2006. “Musical Personae”. *The Drama Review* 50 (1): 100-119.
3. Barolsky, Daniel, Sara Gross Ceballos, Rebecca Plack y Steven M. Whiting. 2012. “Roundtable: Performance as a Master Narrative in Music History”, *Journal of Music History Pedagogy* 3 (1): 77-102.
4. Brenscheidt genannt Jost, Diana. 2015. “La presencia del intérprete, los estudios del performance y la interpretación musical”. En *Una visión interdisciplinaria del arte*, editado por Cynthia Lizette Hurtado Espinosa, Rebeca Isadora Lozano Castro, Leonel De Gunther Delgado y Urbano Rolando Mazariegos Maldonado, 7-16. Hermosillo: Universidad de Sonora. DOI: 10.13140/RG.2.1.3534.6961
5. Cone, Edward T. 2005. “The pianist as critic”. En *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, editado por John Rink, 241-253. Cambridge: Cambridge University Press.

6. Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the score. Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
7. Corona, Sonia. 2013. "El flautista que fue más allá de la partitura". *El País*, 12 de Abril. Acceso 19 de diciembre de 2016. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/13/actualidad/1365820597_645942.html
8. Dahlhaus, Carl. 2003. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Traducido por Nélida Machain. Barcelona: Gedisa.
9. Downs, Philip G. 1998. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal. Dunsby, Jonathan. 2001. "Performance". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, editado por Stanley Sadie, 346-349. Oxford: Oxford University Press.
10. Espinosa, Pablo. 2008. "Hago música como una celebración de la vida, dice Horacio Franco".
11. *La Jornada*, 2 de Abril. Acceso 19 de diciembre de 2016. <http://www.jornada.unam.mx/2008/04/02/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>.
12. Feist, Sabine. 2011. *Schönberg's New World. The American Years*. New York: Oxford University Press.
13. Fubini, Enrico. 2002. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
14. Forney, Kristine y Joseph Machlis. 2011. *Disfrutar de la música*. Madrid: Akal.
15. García Bonilla, Roberto. 2001. *Visiones Sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*. México: Siglo XXI.
16. Goehr, Lydia. 2007. *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press.
17. Haynes, Bruce. 2007. *The end of early music. A period performer's history of music*. Oxford: Oxford University Press.
18. Heaton, Roger. 2012. "Contemporary performance practice and tradition". *Music Performance Research* 5: 96-104.
19. Hentschel, Frank. 2002. "Augustinus und die Musik". En *Aurelius Augustinus. De música. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*. Traducción y comentarios por Frank Hentschel, Hamburgo: Felix Meiner.
20. Hoppin, Richard H. 2000. *La música medieval*. Madrid: Akal. "Historias engarzadas: Horacio Franco". 13 de noviembre de 2015. *Azteca trece*. Acceso 19 de diciembre de 2016. <http://www.aztecatrece.com/HistoriasEngarzadas/videos/capitulos/historias-engarzadas--horacio-franco/291827>.

21. Ormandy, Eugene. 1942. *The History of Music in Performance. The art of musical interpretation from the Renaissance to our day*. New York: Norton.
22. Royo Abenia, Alberto. 2006. "El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra", *LEEME (Lista Electrónica Europea de Música en la Educación)* 17: 1-22.
23. Madrid, Alejandro L. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Revista Transcultural de Música* 13: sin paginación.
24. Martin, Robert 1993. "Musical Works in the World of Performers and Listeners". En *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, editado por Michael Krausz, 119-127. Oxford: Oxford University Press
25. Nieto, Velia. 2008. "La forma abierta en la música del siglo XX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92: 191-203.
26. Otaola González, Paloma. 2000. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Edition Reichenberger.
27. Scruton, Roger. 2009. *The aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press.
28. Sherman, Bernard D. 1998. "Authenticity in Musical Performance". En *The Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 1., editado por Michael J. Kelly. New York: Oxford University Press. Recuperado en: <http://www.bsherman.net/encyclopedia.html> (última consulta: 19 de diciembre de 2016).
29. Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
30. Small, Christopher. 1998. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
31. Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music vol. 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
32. Tello, Aurelio. 2013. "Introducción." En *La música en los siglos XIX y XX. Segunda Parte: Siglo XX*, editado por Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 197-210. México: Conaculta.
33. Wright, David. 2012. "Music and Musical Performance: historie in disjunction?" En *The Cambridge History of Musical Performance*, editado por Colin Lawson y Robin Stowell, 169-206. Cambridge: Cambridge University Press.
34. Yang, Mina. 2014. *Planet Beethoven. Classical music at the turn of the millennium*. Middletown: Wesleyan University Press.

Apartado VI

Consideraciones y proposiciones

VI.1. La relevancia de las Relaciones Internacionales en el Siglo XXI: cultura, arte y conciencia

Lorena Jiménez Quiñones

Universidad Iberoamericana-León

*Las excusas no figuran en el arte,
pues en el arte no cuentan las intenciones:
el artista tiene que escuchar en todo momento a
su instinto, por lo que el arte es lo más real que existe,
la escuela más austera de la vida y el verdadero Juicio Final.*

Marcel Proust

El deseo del hombre por comprender la naturaleza, causalidad y configuración del mundo físico y social ha construido un cuerpo sustancial de conocimiento en torno a diversos fenómenos. Al momento de realizar una revisión histórica de los avances científico-tecnológicos que posibilitan nuestra comprensión del comportamiento de la materia y de las leyes que guían el universo, concluimos que hemos recorrido un largo camino desde la simple y curiosa contemplación de las estrellas. Sin embargo, parece que el camino de las ciencias sociales y las humanidades ha sido mucho más atropellado.

Para comprobar hipótesis en torno a la ineficacia de diversas políticas públicas, la permanencia de esquemas de inequidad, así como la falta de cooperación a nivel internacional para reducir la pobreza y hacer frente al cambio climático, no requerimos de aparatos costosos y sofisticados como el *Gran Colisionador de Hadrones*, basta con salir a las calles y prestar atención a la realidad innegable que nos rodea.

El relativo fracaso de la cooperación internacional se evidenció en la falta de cumplimiento de los *Objetivos del Milenio* por parte de los Estados miembro de Naciones Unidas, lo cual puso de manifiesto que, como sociedad internacional, hemos sido incapaces de lograr una estructura política, social y económica que parta de un esquema de inclusión y equidad. Los objetivos, lejos de representar una realidad cercana, parecen cada vez más una utopía irrealizable. Además, no solo hemos priorizado un modelo económico que ha demostrado década tras dé-

cada que produce un amplio grado de inequidad -tal como denuncia Thomas Picketty en su obra *El Capitalismo en el Siglo XXI*¹- sino que también hemos colapsado el precario equilibrio ecológico del cual depende la vida en nuestro planeta. En este sentido, podríamos argumentar que las Relaciones Internacionales tienen una demanda apremiante por contestar preguntas a respuestas cada vez más complejas y urgentes. Sin embargo, en el ámbito de la política exterior continúa reinando el silencio y la incertidumbre; esto aunado a un resurgimiento de tácticas políticas que no distan mucho de aquellas que caracterizaron al fascismo de los años treinta del siglo pasado.

Antes de entrar en un análisis detallado sobre la relevancia de las Relaciones Internacionales en el Siglo XXI y la importancia del intercambio cultural como mecanismo para promover la cooperación internacional, quisiera hacer una breve genealogía del desarrollo de la disciplina para que el lector pueda comprender la naturaleza de la génesis de la misma. De igual manera, considero que es importante enfatizar que la distinción de las Relaciones Internacionales con respecto a la Ciencia Política o a la Historia, no es reconocida en todos los campos académicos, particularmente en el estadounidense². En este sentido, las Relaciones Internacionales han tenido que justificar una y otra vez que existe un campo de estudio legítimo y autónomo del estudio del poder y de la sistematización del estudio del pasado.

El objeto de estudio de las Relaciones Internacionales

La delimitación de un objeto de estudio es una condición necesaria para el desarrollo epistémico y práctico de cualquier disciplina. No podemos desarrollar un cuerpo de conocimiento si no partimos de una identificación ontológica concreta. En términos simples, no podemos estudiar aquello que no reconocemos como una realidad diferenciada que debe ser abordada bajo un estudio sistematizado. En el caso particular de las Relaciones Internacionales, el reto radica en reconocer que existe un ámbito de procesos, interacciones y relaciones dialécticas entre entida-

-
- 1) El Capitalismo en el Siglo XXI es un estudio sistematizado de las consecuencias que ha tenido el capitalismo neoliberal en el incremento en la desigualdad de ingresos y riquezas. De igual manera, la concentración de la riqueza ha generado un déficit democrático amplio que se evidencia en la preminencia de instituciones económicas internacionales (Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional) sobre actores políticos, minando la soberanía de los estados.
 - 2) Los programas de estudio en Estados Unidos consideran a las Relaciones Internacionales como un campo especializado de las Ciencias Políticas. Esto se debe principalmente a que la academia estadounidense no reconoce un objeto de estudio autónomo de las Relaciones Internacionales.

des y actores que van más allá de la lógica del Estado. David Sarquís establece de manera precisa y atinada que “en el proceso de construcción social, el influjo de interacción que se establece originalmente entre entidades políticamente autónomas, crea un nuevo ámbito; una dimensión cualitativamente diferenciada de la realidad social y una nueva dinámica de acción entre los seres humanos.”³

Al establecer que la interacción entre diversos actores a nivel internacional genera una *dimensión diferenciada*, podemos argumentar que existe un sistema autónomo con una estructura, funciones, comportamiento y evolución propios, que nombramos *el sistema internacional*⁴.

La delimitación de las Relaciones Internacionales como la disciplina encargada del estudio del *sistema internacional*, nos permite identificar la causalidad y efectos de las variaciones históricas de la política internacional. Mientras que a principios del Siglo XX la política global se estructuraba bajo una lógica imperialista-la cual implicaba una serie de premisas que potencializan el conflicto internacional- en los años cincuenta más bien se construía bajo un orden y estructura bipolar, el cual predefinía la interpretación ideológica de diversos sucesos, incluyendo el desarrollo armamentista. Por lo tanto, argumento que el análisis del sistema internacional varía de acuerdo al contexto espacio-temporal en el cual se inscriben diversos fenómenos. Por lo tanto, podríamos concebir al campo de la política internacional como un espacio en el cual diversos jugadores mueven fichas de un ajedrez simbólico, donde construyen y reconstruyen un espacio de comunicación y acción del ámbito social, económico y político, a nivel internacional.

Debido a que las variables que modifican al sistema internacional parten de naturalezas diversas, la comprensión del objeto de estudio implica necesariamente un abordaje interdisciplinario.

Es bastante común encontrar alusiones a autores clásicos y contemporáneos de diversas disciplinas en los textos principales de Relaciones Internacionales⁵. Por lo tanto, considero que la complejidad del

3) David J. Sarquís, *Relaciones Internacionales: una perspectiva sistémica*, (México: Tecnológico de Monterrey y Porrúa, 2005), 14.

4) *Ibidem*

5) Los textos fundacionales de las Relaciones Internacionales retoman las premisas de la filosofía política y económica, dentro de las que destacan alusiones a la obra de Hobbes, Maquiavelo, Tucídides, Kant y Adam Smith, por mencionar algunos. En los textos contemporáneos generalmente encontramos híbridos entre el campo de la sociología, la psicología y la economía; destacando la sociología interpretativa de Max Weber, la teoría de la acción comunicativa de Habermas, y la teoría de la estructuración de Anthony Giddens.

estudio del campo internacional radica en poner a dialogar ámbitos de conocimiento, es decir, generar métodos y teorías eclécticas.

Sin embargo, la disciplina ha frenado la utilidad y fertilidad de sus argumentos debido a que se ha estancado en debates infructíferos sobre la caracterización de la política internacional y, en ocasiones, ha priorizado el estudio de las relaciones entre actores bajo una lógica meramente estatista, la cual predomina en los enfoques prevalecientes de las Relaciones Internacionales: el *neorrealismo* y el *neoliberalismo institucional*.

Cooperación internacional: neorrealismo y neoliberalismo

La caracterización del sistema internacional como un sistema anárquico, es decir, un sistema que carece de un gobierno global (central) que coaccione a los Estados -característica del neorrealismo- es bastante atractiva. Las categorías de análisis en torno a la distribución de capacidades de los estados son útiles para explicar fenómenos referentes a la proclividad al conflicto del sistema internacional; sin embargo, su uso indiscriminado como herramientas de estudio puede derivar en análisis tautológicos. Esto fue particularmente evidente cuando la academia fue incapaz de prever el colapso, relativamente pacífico, de la Unión Soviética.

Debido a que el neorrealismo no contempla variables de corte interpretativo y tampoco la importancia de la interdependencia económica, no fue capaz de brindar una explicación atinada al fin de un conflicto que en apariencia terminaría con un enfrentamiento nuclear.

Desde un enfoque neorrealista, el ámbito de la cooperación internacional está sujeta a una lógica de *ganancias relativas*, ya que la interacción entre los estados está inscrita en un juego de suma cero, en el que la ganancia de un país es necesariamente la pérdida de otro⁶. Por lo tanto, la cooperación se ve reducida a un sistema de alianzas militares que pretenden equilibrar la distribución de las capacidades del sistema.

Por otro lado, la contraparte de la teoría realista, el neoliberalismo institucional, caracteriza al sistema internacional como un sistema anárquico en el cual los actores tratan de alcanzar metas bajo un esquema racional partiendo de un análisis del costo/beneficio de las transacciones que pretenden realizar. Mientras que el realismo se concentra en las *ganancias relativas*, el liberalismo se concentra en las *ganancias absolutas*, es decir, en mecanismos que logran la maximización de recursos

6) Thomas Legler, Arturo Santa Cruz, Laura Zamudio. *Introducción a las Relaciones Internacionales: América Latina y la Política Global*. (México: Oxford University Press, 2013), 15.

para alcanzar un objetivo. El espíritu liberal pretende condensar la multiplicidad de metas de diversos grupos sociales al poner a la *sociedad* como el telón de fondo en el que se entreteteje el ámbito de la política internacional.

Quizás uno de los aspectos más interesantes que la perspectiva liberal ha brindado a las Relaciones Internacionales es la caracterización del sistema internacional bajo un esquema de *interdependencia compleja*. Debido a que el intercambio de bienes y servicios entre países ha aumentado drásticamente gracias a las diversas olas de liberalización del comercio y al actual sistema de comunicación, el *neoliberalismo institucional* estipula que el esquema tradicional de la guerra y el conflicto son altamente costosos para los Estados, por lo que prioriza el campo de la cooperación internacional. En este sentido, el *institucionalismo neoliberal* estipula que existen mecanismos de *poder suave*⁷ a partir de los cuales un Estado puede persuadir a otro para actuar de acuerdo a sus intereses. Por lo tanto, el ámbito de la cooperación no es necesariamente un campo políticamente neutro, por el contrario, los Estados cooperan para aumentar sus beneficios, ser eficientes y reducir costos.

Sería ingenuo rechazar la postura liberal sobre la importancia de las fuerzas económicas que estructuran y definen el sistema internacional. La colonización del ámbito económico en el ámbito político es evidente; basta con reconocer la importancia del mercado financiero y su capacidad para poner en entre dicho la seguridad colectiva de diversos actores y Estados, como fue el caso de la crisis del 2008. Sin embargo, el liberalismo deja de lado aspectos interpretativos en los cuales predomina la incontinencia en el sistema internacional. Sí, la economía está en todos lados, las premisas neoliberales están inscritas en el *bodily hexis* contemporáneo, pero las variables económicas no pueden dar cuenta de la importancia de la creatividad humana, reduciendo nuestra humanidad a un mero mecanismo de información del mercado, como lo plantea el neoliberalismo⁸.

Resulta obvio reconocer que el mundo cambia, los problemas a los que se enfrentó la generación de los *baby boomers*, quienes pedían

7) El término de poder suave fue acuñado por el Joseph Nye, profesor de Harvard y asistente de la Secretaría de Defensa en el gobierno de Bill Clinton. Es uno de los conceptos emblemáticos de las Relaciones Internacionales, el cual refiere a "la habilidad de moldear las preferencias de otros actores" (Nye, 2004, 5).

8) El sistema económico neoliberal plantea que el mercado es un mecanismo para conocer las preferencias y gustos de las sociedades, por lo cual es el mecanismo idóneo para recabar información sobre la misma. El esquema neoliberal plantea que la falla de la centralización de la economía radica en una falsa arrogancia sobre los deseos de consumo de la sociedad.

a gritos la reducción del papel del Estado en el ámbito privado, distan bastante de aquellos de la denominada generación de los *millennials*, jóvenes que se enfrentan a problemas de coyuntura internacional tales como el cambio climático, la falta de reconocimiento a las minorías y la lucha por el matrimonio igualitario.

Al contrastar la primera plana de un diario de los setentas con una del año pasado (2016), podemos identificar un fenómeno paradójico: los problemas mutan y al mismo tiempo se mantienen.

Entonces, preguntarnos por qué el camino de la cooperación internacional ha resultado ser tan atropellado, no es en absoluto ocioso o teóricamente irrelevante; por el contrario, quizás la simplicidad de la pregunta nos lleve a recorrer laberintos imbricados donde, eventualmente, encontraremos pequeños vistazos de luz que nos ayuden a comprender por qué continúan existiendo amplias contradicciones en los esquemas de cooperación actuales.

El “giro ideacional” en las Relaciones Internacionales

Considero que uno de los aportes más novedosos y fructíferos que han emergido en el campo de las Relaciones internacionales, y que precisamente podría posibilitar la construcción de un camino favorable para comprender las variables que limitan o fomentan el ámbito de la cooperación internacional, es el constructivismo. Como todo enfoque teórico metodológico tiene puntos ciegos y puede caer en un alto grado de abstracción que, en ocasiones, resulta ininteligible y en apariencia irrelevante para la construcción de políticas públicas transnacionales e inclusivas. Sin embargo, su importancia subyace en el énfasis que pone en el ámbito de la cultura y de la identidad para comprender el carácter del sistema internacional contemporáneo. Para Finnemore y Sikkink “el enfoque constructivista se concentra en el rol de las ideas, las normas, el conocimiento y la cultura, enfatizando el papel de la colectividad o “intersubjetividad” de ideas y entendimientos tácitos de la vida social”⁹.

El enfoque constructivista retoma fundamentos y premisas clave de la sociología interpretativa y de la filosofía política para establecer que existen un sin fin de acuerdos interpretativos predeterminados que guían la conducta de los actores en el sistema internacional. En particular, retoma el método hermenéutico planteado por Max Weber para establecer que “son precisamente las normas, en tanto estructura social, las que en buena medida posibilitan y hacen inteligible el significado

9) Martha Finnemore y Katherine Sikkink. “Taking stock: The Constructivist Research Program in International Relations and Comparative Politics,” *Annual Review of Political Science* 4 (2001): 391-416.

de la acción. Más aún, las normas tienen efectos constitutivos sobre los actores (sobre su identidad e intereses) y, de manera recursiva, sobre la estructura misma.”¹⁰

Al reconocer la dualidad de las normas internacionales, el constructivismo logra una síntesis adecuada del binomio agencia-estructura, que caracteriza a los aportes teórico-metodológicos contemporáneos de la sociología, la antropología, la historia, entre otros.

El lenguaje normativo permite generar un vínculo entre discurso y práctica que está ausente en los enfoques tradicionales de las Relaciones Internacionales. Es precisamente en esta correlación que el ámbito de la cultura adquiere relevancia debido a que representa un campo de síntesis de los elementos intersubjetivos que caracterizan al sistema internacional como uno más proclive al conflicto o a la cooperación. Siguiendo esta línea, Alexander Wendt establece que las amenazas a la seguridad internacional no son dadas *a priori*, sino más bien dependen de la manera en la que son interpretadas¹¹. De esta manera, el enfoque logra explicar de forma adecuada los grandes cambios de paradigma en materia política, social o económica, al identificarlos como un impasse del proceso de repetición y legitimación del referente interpretativo de una estructura social (norma internacional).

Retomar la variable “cultura” ha resultado bastante incómodo para un campo de estudio que hace solo algunos años se caracterizaba por la construcción de análisis prospectivos a partir de modelos matemáticos basados en la teoría de juegos. Aún así, la variable ha logrado una bienvenida favorable precisamente porque logra poner de manifiesto que varios líderes de estado y medios de comunicación juegan con alusiones a esquemas culturales que identifican como amenazas a la seguridad internacional.

En diversas ocasiones, la simplicidad con la se retoma el factor “cultura” lejos de promover la cooperación internacional, se convierte en un semillero de pantallas con las cuales se justifican invasiones y se solidifican prejuicios¹².

10) Arturo Santa Cruz. *El Constructivismo y las Relaciones Internacionales*. (México: Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2009), 16.

11) Alexander Wendt. “La Anarquía es lo que los estados hacen de ella. La construcción social de la política del poder”. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*. GERI-UAM. (marzo, 2005) 1-47.

12) A lo largo de la administración de George W. Bush, la Secretaría de Defensa y el jefe de Estado, utilizaron un discurso retórico y generalizador del mundo árabe para justificar la invasión a Iraq. Acuñaron frases como *axis of evil* y *rogue states* que construyeron un prejuicio infundado en torno a la cultura árabe y a la religión musulmana.

Sin embargo, no todo ha sido negativo, el reconocimiento de la diferenciación de las conciencias colectivas inscritas en el sistema internacional, ha logrado que diversos grupos y minorías puedan construir plataformas en las cuales demandan una representación política adecuada.

El sistema internacional se convierte de esta manera en un espacio en donde varios micro cosmos interpretativos impulsan luchas localizadas que traspasan las fronteras. Para que una demanda acceda el ámbito internacional, los grupos sociales utilizan plataformas de organización que han sido denominadas por las teóricas constructivistas, Martha Finnemore y Katherine Sikkink, como *Redes Transnacionales de Defensa* (TAN por sus siglas en inglés).

Las TAN "incluyen a aquellos actores relevantes que trabajan alguna cuestión en el ámbito internacional, que están unidos por valores compartidos, un discurso común e intercambios densos de información y servicios."¹³

A través de diversas estrategias, dentro de las cuales destacan las *políticas simbólicas* y *políticas de información*¹⁴, las TAN son capaces de movilizar recursos humanos y materiales para lograr modificaciones en el aparato normativo del sistema internacional.

Resulta interesante destacar que varias de las estrategias que han utilizado las TAN están ampliamente vinculadas con el arte. Ejemplo de lo anterior es el papel que han tenido diversos documentales para denunciar el deterioro del medio ambiente y la extinción de diversas especies¹⁵.

Por lo tanto, existe un vínculo profundo entre el proceso de *difusión normativa* y las manifestaciones artísticas, específicamente en la

13) Margaret E. Keck y Katherine Sikkink. *Activists Beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics* (Nueva York: Cornell University Press, 1998).

14) Estas estrategias hacen referencia a la importancia del intercambio de información entre diversos actores que trabajan una problemática a nivel internacional. El intercambio de información, así como el reconocimiento de la legitimidad de la misma, impulsa el grado de resonancia de las demandas del activismo transnacional a nivel internacional. Paralelamente, construyen símbolos alrededor de la problemática para generar adeptos a la causa. Ejemplo de esto es la difusión de imágenes en torno a un conflicto o problemática internacional, o bien, la denuncia por parte de los medios de comunicación de esquemas de inequidad e injusticia, a partir de la difusión inmediata de imágenes, videos y estadísticas.

15) La importancia del documental *An Inconvenient Truth*, dirigido por Davis Guggenheim, el cual pone en manifiesto las implicaciones sociales y económicas del calentamiento global, ha funcionado como plataforma de difusión de diversos activistas y como mecanismo para promover la educación ambiental. Esto se debe principalmente a que el documental presenta datos estadísticos de manera visualmente agradable para diversas audiencias.

fase de *emergencia normativa*¹⁶, la cual estipula que diversos actores en el sistema internacional movilizan recursos simbólicos para promover la adopción de nuevos aparatos normativos que mejoren la situación de grupos sociales que no son representados de manera adecuada por sus propios gobiernos.

Al no existir una respuesta adecuada por parte del aparato gubernamental de algún estado, las movilizaciones sociales reconocen potenciales mecanismos de apoyo en el ámbito internacional, transnacionalizando sus demandas. La transnacionalización de movimientos sociales siembra mecanismos para la cooperación internacional al generar redes de apoyo que utilizan plataformas visuales para difundir las demandas de grupos localizados; una imagen habla más que mil palabras.

La creatividad de las redes de defensa logra despertar la conciencia internacional en torno a problemáticas sociales, económicas y políticas, que de otra manera morirían arrumbadas en el olvido, jamás penetrando nuestra conciencia. De esta manera, las manifestaciones artísticas se convierten en un campo de acción política y social que no debería de estar relegada al ámbito accesorio del activismo transnacional.

La importancia del arte en las Relaciones Internacionales

Los mecanismos y plataformas para eficientar la resonancia de nuevas iniciativas normativas se han amplificado de manera sorpresiva bajo el actual esquema de las tecnologías de la información. No es poco común encontrar imágenes en las redes sociales que aluden al reconocimiento del sufrimiento humano en diversos lugares del mundo. Sin embargo, al reflexionar sobre los mecanismos de protesta que han estado presentes a lo largo de la historia de la humanidad, sin duda, el arte es la expresión política más radical con la que contamos.

Los graffities de Banksy; los párrados de *El Señor Presidente* de Miguel Ángel de Asturias; los trazos de los murales de Diego Rivera y Siqueiros, y la melancolía de los Nocturnos de Chopin, logran capturar un elemento ininteligible de la experiencia humana, logrando conmover masas y generando canales para la empatía. El arte nos da un acceso directo al sentir cultural de los submundos interpretativos del sistema internacional. De esta manera, el análisis de las manifestaciones artísticas

16) Finnemore y Sikkink proponen un modelo denominado "Ciclo de vida de la norma", para dar cuenta de los diversos actores y variables que juegan un papel importante en la construcción de una norma a nivel internacional. El modelo estipula tres etapas: emergencia, difusión e interiorización. La primera etapa correlaciona el papel activo de la sociedad civil y de las Redes Transnacionales de Defensa para presionar a la comunidad internacional para reconocer una problemática y proceder a establecer mecanismos que logren mitigar los efectos de la misma.

le brinda a las Relaciones Internacionales campos en los cuales puede reflexionar sobre la construcción de espacios sociales; la importancia de la construcción de la memoria histórica; la relevancia de los museos como cuerpos que albergan el espíritu y el trauma del mito nacional; los objetos sagrados de la ideología política del Estado; así como los aciertos y desaciertos del devinir histórico de los pueblos.

Considero que debido a que las manifestaciones artísticas nos permiten acceder a la *psyche colectiva* de los estados-nación, la estructuración y estudio de la política exterior y de las relaciones multilaterales de diversos actores del sistema internacional, debe nutrirse de un conocimiento profundo de las narrativas culturales tejidas en el ámbito artístico.

En diversas ocasiones, logramos comprender la cosmovisión de una región cuando nos sumergimos en su creación literaria, en su música, en sus grandes pintores, escultores y dramaturgos. Es posible comprender elementos del impacto de las dictaduras militares en América Latina al leer diversas obras del *Boom Latinoamericano*; de igual manera, podemos identificar el esquema aspiracional del narcotráfico en los *narcocorridos* y la *narco cultura*, así como sentir la desesperanza del periodo entre guerras a través de las vanguardias. Por lo tanto, el arte representa una síntesis histórica del devenir de los pueblos, de la consolidación del Estado-nación y de las narrativas que rodean a la construcción histórica de la geopolítica contemporánea.

Siguiendo esta línea, Dino Korca, presidente del Instituto para la Cultura de la Unión Europea, menciona que "nos encontramos en un momento crucial, en la refinación de la globalización; de París a Nueva York, y a lo largo del mundo, la gente está ansiosa y demanda ideas innovadoras, así como las contribuciones que el arte y la cultura pueden brindar al desarrollo económico, a la educación, al fortalecimiento de la democracia y de la sociedad civil. El arte abre nuestra imaginación, desarrolla una mente crítica y nos ayuda a comprender y aceptar nuestras diferencias. Aunque el impacto del arte y la cultura no puede ser cuantificado de manera simple, la falta del intercambio artístico, deja un vacío irreparable"¹⁷.

Bajo el actual esquema de globalización, la producción artística ha adquirido valores mutables, etéreos y, en ocasiones, pareciera que carece de un amplio grado de significación. Existen múltiples críticas a las manifestaciones artísticas contemporáneas como un campo que se ha

17) European Union National Institutes for Culture, "The Role of Arts and Culture in International Relations and Diplomacy: AU & US Perspectives" EUNIC, <http://www.eunic-online.eu/?q=content/role-arts-and-culture-international-relations-and-diplomacy-eu-us-perspectives>

vaciado de contenido, al privilegiar la abstracción y el elitismo característico del ambiente artístico. Sin embargo, considero que quizás el arte es el último recurso que tenemos para resguardar los sucesos interconectados que dan vida a una multiplicidad de historias en las que podemos encontrar cierta poesía en el caos imperante del sistema internacional contemporáneo.

Quizás una exhibición artística errante no regrese a los 43 estudiantes de la Escuela Rural Normal de Ayotzinapa, pero la exposición *Huellas de la Memoria* ha logrado sensibilizar a un sin número de estudiantes de nuestro país frente a un caso que solo puede ser decrito como la materialización de la represión del Estado mexicano. Seguramente, la exposición en la *Galería Apexart* de Nueva York no logre aliviar la angustia de aquellas familias que se preguntan si su padre, hijo o esposo, logró cruzar la frontera con Estados Unidos a salvo. No, seguramente no.

Las variables del sistema internacional seguirán mutando, habrá preguntas sin respuestas y un gran porcentaje de la población seguirá durmiendo con hambre; pero el arte lo visibiliza, lo nombra y lo denuncia. Es por esto, que las Relaciones Internacionales deben expandir su mirada crítica y retomar elementos no tradicionales para la comprensión de diferentes mecanismos que podrían expandir el ámbito de la cooperación internacional.

Conclusiones

Los horizontes culturales de las diversas regiones que forman parte del sistema internacional han traspasado las fronteras gracias a la globalización y al fenómeno migratorio. La cultura viaja con nosotros y genera paisajes de abundantes intertextualidades e idiosincrasias. Entonces, cabe preguntarnos: ¿qué le tendrá que decir el ámbito de la expresión artística a las Relaciones Internacionales? Y ¿Cuál es la disposición de la disciplina para escuchar?

En el breve recuento del desarrollo epistemológico predominante de la disciplina enfatizo que usualmente se retoman variables políticas o económicas para comprender los mecanismos a través de los cuales se ejerce poder en el sistema internacional. De esta manera, el campo de la política internacional adquiere una caracterización homogénea que se materializa en los temas de agenda de los estados más importantes del sistema, destacando la de Estados Unidos, Alemania y China.

Si bien los enfoques tradicionales de las Relaciones Internacionales nos sirven para generar análisis en torno a las amenazas clásicas a la paz internacional, no son suficientemente creativas para capturar el espectro micro social del campo internacional.

Los pequeños detalles que rodean a la construcción de una narrativa histórica –sus personajes y paisajes– no están inscritos de manera evidente en las variables macro estructurales del sistema internacional y sin embargo, podríamos argumentar que la política internacional se teje precisamente ahí: en la experiencia humana de una época; en las modas que aparecen y desaparecen; en las canciones que se tocaron en la radio durante meses.

Entonces, el proyecto de vincular de manera adecuada el ámbito del intercambio cultural con el de las Relaciones Internacionales, no es en absoluto forzado o rebuscado; por el contrario, está implícito en los estudios sobre diplomacia y cooperación para el desarrollo. Lo que falta, es más bien recuperar los específicos del proceso: las historias de la gente, de sus municipios, pueblos, vecindades, etc., y correlacionarlos con la estructuración de redes de interpretación transnacionales y con el proceso de subjetivación de la cultura.

Concluyo citando a Hannah Arendt¹⁸ para comprender la función del arte en la vida humana:

Debido a su permanencia, las obras de arte son las que mayor valor tienen de todas las cosas tangibles; su durabilidad es casi incorrupta a los efectos corrosivos de los procesos naturales, debido a que no están sujetas al uso de las criaturas vivientes. Por lo tanto, su durabilidad es de un orden superior a aquél en el que las cosas son ante todo necesidades y adquieren así su existencia; el arte puede adquirir permanencia a lo largo de las épocas. En ningún otro lugar aparece la durabilidad del mundo de las cosas con tal pureza y claridad, en ningún lugar esta cosa-mundo se revela a sí misma tan espectacularmente como el mundo no mortal de los seres mortales. Es como si la estabilidad terrena se volviera transparente en la permanencia del arte, para que la premonición de la inmortalidad, no la inmortalidad del alma o de la vida, sino de algo inmortal logrado por manos mortales, se vuelve tangible para brillar y ser visto, para sonar y ser escuchado, para hablar y ser leído.

Referencias

1. Arendt, Hannah. 2005. *La Condición Humana*. España: Paidós Ibérica.
2. EUNIC. Ver European Union National Institutes for Culture. The
3. Role of Arts and Culture in International Relations and Diplomacy: EU & US Perspectives. <http://www.eunic-online.eu/?q=content/>

18) Hannah Arendt, *La Condición Humana*, (España: Paidós Ibérica, 2005).

- role-arts-and-culture-international-relations-and-diplomacy-eu-us-perspectives (consultada el 20 de marzo de 2017).
4. Finnemore, Martha y Sikkink, Katherine. 1998. International Norm Dynamics and Political Change. *International Organization*. 52 (otoño): 887- 917.
 5. Finnemore, Martha y Sikkink, Katherine. 2001. Taking Stock: The Constructivist Research Program in International Relations and Comparative Politics. *Annual Review of Political Science* 4: 391 - 416.
 6. Keck, Margaret y Sikkink, Katherine. *Activists Beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics*. Nueva York: Cornell University Press.
 7. Legler, Thomas, Santa Cruz, Arturo y Zamudio, Laura. 2013. *Introducción a las Relaciones Internacionales: América Latina y la Política Global*. México: Oxford University Press.
 8. Nye, Joseph. 1990. Soft Power. *Foreign Policy*. 80 (otoño): 153-171.
 9. Picketty, Thomas. 2014. *El Capitalismo en el Siglo XXI*. México: Fondo de Cultura Económica.
 10. Santa Cruz, Arturo. 2009. *El Constructivismo y las Relaciones Internacionales*. México: Centro de Investigación y Docencia Económicas.
 11. Sarquís, David. 2005. *Relaciones Internacionales: una perspectiva sistémica*. México: Tecnológico de Monterrey y Porrúa, 2005.
 12. Wendt, Alexander. 2005. La anarquía es lo que los estados hacen de ella: la construcción social de la política global. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*. GERI - UAM. (marzo): 1-47.

VI.2. Diplomacia y cultura mexicana

Luis Omar Montoya Arias

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt Nivel 1

Resumen

Sabida es la relevancia cultural de México en el mundo. La mexicana, es una cultura universal. La explicación al expansionismo cultural mexicano está en su diplomacia. La popularidad de la cultura mexicana no puede ser interpretada sin atender el proyecto diplomático emprendido en el siglo XIX, y continuado en el XX, como lo detallaremos en las siguientes páginas. El expansionismo cultural mexicano, es, ante todo, un proyecto diplomático pos independentista.

Palabras clave

Diplomacia, México, Tratados, Música, Cultura

Summary

It is known the cultural relevance of Mexico in the world. The Mexican is a universal culture. The explanation for Mexican cultural expansionism lies in its diplomacy. The popularity of Mexican culture can not be interpreted without attention to the diplomatic project undertaken in the nineteenth century, and continued in the twentieth, as we will detail in the following pages. Mexican cultural expansionism is, above all, a post-independence diplomatic project.

Keywords

Diplomacy, Mexico, Treaties, Music, Culture

Introducción

Conocemos la afición de Hugo Chávez por la música ranchera. En septiembre del 2012, Vicente Fernández fue condecorado con la Orden de

los Libertadores de Venezuela, hecho que demuestra la trascendencia existencial que México detenta en Latinoamérica. En marzo del 2013, durante los servicios funerarios en honor al mismo Chávez, Pablo Montero -cantante mexicano de rancheras- despidió al militar venezolano entonando El Rey de José Alfredo Jiménez Sandoval. **Estamos al tanto de la influencia que la Revolución mexicana generó en los movimientos obreros-sindicales de Colombia, y también de la presencia de la lucha libre mexicana en Bolivia. El nacionalismo mexicano sigue vigente y expandiéndose por el mundo.**

La injerencia cultural de México en Sudáfrica, se hizo sentir con fuerza, a partir de 1967, año en que Pedro Rodríguez -piloto mexicano de Fórmula 1- ganó el Gran Premio de Sudáfrica. En Uruguay el cariño también **es grande**. Charrúas y mexicanos están unidos por la dictadura militar (1973-1985) y por el terremoto de 1985. Es una historia de reciprocidad. Cuando los uruguayos padecieron la dictadura, México se convirtió en su hogar; luego, en 1985, mientras el país **azteca sufría** los estragos del terremoto, decenas de familias uruguayas adoptaron **a niños huérfanos mexicanos**. No olvidemos que Amado Nervo, poeta mexicano nacido el 27 de agosto de 1870 en Tepic, Nayarit, murió en Montevideo, Uruguay, en 1919.

En Alemania, el gusto por Lila Downs, Panteón Rococó, El Gran Silencio y Los de Abajo, es notorio. La música norteña mexicana (acordeón y bajo sexto) no es bien recibida en el país **germano por estar** asociada con la música folclórica alemana -tachada de conservadora y nacionalista-. Recordemos que acordeones y armónicas fueron los instrumentos favoritos de los nazis durante sus horas de ocio. A pesar de todo, la folclórica es el mercado musical **más importante de Alemania**. Esto nos recuerda que la ausencia de un fenómeno también es un problema de investigación social. Podemos estudiar el auge de la música norteña mexicana en Holanda y su inexistencia en Alemania. Como lo he demostrado en otros escritos, las músicas populares mexicanas están asociadas, en países como Chile y Argentina, con la derecha, con el conservadurismo y con las dictaduras militares. Para miles de personas, las músicas populares mexicanas son promotoras de machismo, alcoholismo, violencia sexual y narcotráfico.

El presente artículo de investigación, tiene que ver con la historia diplomática mexicana, con el expansionismo cultural azteca y con su peso en el sistema internacional. Hablamos de la diplomacia mexicana y su relación con la identidad. Es un breve recorrido por la política exterior de México. Es un texto que invita al estudio de los estereotipos, tan en boga en las ciencias sociales actuales.

Hasta antes de Vicente Fox Quezada, quien asumió el poder en el año 2000, México era reconocido, mundialmente, por su política exterior apegada al respeto de las soberanías y a la proyección global de la identidad mexicana. Hablando de diplomacia, las bases de México como nación de avanzada, están en 1930 con la Doctrina Estrada o Doctrina Mexicana.¹ Este liderazgo diplomático inició su declive con Vicente Fox y mostró una crisis absoluta con Enrique Peña Nieto. Los gobiernos mexicanos del 2000, en adelante, han ignorado la tradición diplomática mexicana y pisoteado la historia. Tanto Fox como Peña Nieto, están, ni duda cabe, en los primeros lugares de los presidentes mexicanos más analfabetos de la historia. Personajes con nula formación académica.

Brasil

El primer antecedente diplomático entre México y Brasil, tuvo lugar en 1822, gracias a la iniciativa de Antonio Goncalves da Crus, representante del reino de Brasil en Washington. En junio de 1831, México nombró a Juan de Dios Cañedo ministro plenipotenciario en el Imperio de Brasil. El objetivo era incentivar la creación de una Asamblea General Americana, liderada por México y Brasil. El 25 de mayo del mismo año, Brasil nombró a Joao Baptista de Queirós representante ante el gobierno de México. Brasil anhelaba la firma de un tratado comercial que le permitiera exportar café a México. Los intentos no fructificaron porque Cañedo enfermó en Lima -sede de la delegación mexicana en Sudamérica- y Queirós fue cesado por el gobierno brasileño. Siendo presidente de México, Antonio López de Santa Anna (1834), Duarte da Ponte Riveiro -representante del Imperio del Brasil- presentó credenciales en la nación azteca (Huerta, 1994, p.18).

Brasil fue declarado República el 15 de noviembre de 1889. México, ya con Porfirio Díaz al frente del ejecutivo, reconoció a Brasil y nombró, el 13 de junio de 1890, a Juan Sánchez Azcona como ministro plenipotenciario en Argentina y Brasil. Aunque hubo intenciones de firmar un tratado comercial con Brasil, éste no se concretó porque "el Brasil produce y exporta café, cacao, hule y maderas; artículos que también México regala al mundo" (Huerta, p.26).

En octubre de 1901 aconteció la Segunda Conferencia Panamericana en la Ciudad de México. Luego, el 24 de julio de 1906, se celebró la Tercera Conferencia Panamericana en Río de Janeiro, con una nutrida

1) El 14 de febrero de 1967, México promovió la creación, firma y ejecución del Tratado para la Proscripción de Armas Nucleares en América Latina y el Caribe, conocido como Tratado Tlatelolco. Prueba del liderazgo diplomático de la nación mexicana durante el siglo XX.

presencia mexicana (Huerta, p.28). En 1915 Venustiano Carranza eligió a Isidro Fabela como ministro en Brasil. Fue en enero de 1922 cuando las representaciones diplomáticas de México y Brasil, se convirtieron en embajadas. Álvaro Torre Díaz fue el primer embajador mexicano en Brasil y Raúl Regis de Oliveira el primer embajador brasileño en México. "La creación de las embajadas sirvió como preámbulo para la participación de México en la celebración de las fiestas del Centenario de la Independencia del Brasil, en 1922" (Huerta, p.33).

Siendo Álvaro Obregón presidente de México, José Vasconcelos emprendió un viaje de cuatro meses por Brasil, Uruguay, Argentina, Chile y Estados Unidos. Durante las semanas que Vasconcelos permaneció en el país amazónico, visitó Río de Janeiro, Minas, Santos, Bello Horizonte y Juiz de Fore (Cárdenas, 1982, p.92). El 16 de septiembre de 1922, tuvo lugar una ceremonia en la que Vasconcelos, líder de la delegación mexicana, entregó al gobierno brasileño, una réplica en bronce de la estatua de Cuauhtémoc. José Vasconcelos narró lo sucedido:

En vísperas de embarcarme para Río de Janeiro, Brasil, Pansi me informó que estaba vaciada una réplica de la estatua de Cuauhtémoc del Paseo de la Reforma y que ese sería el obsequio de México al Centenario de la hermana República de Brasil. No tuve, pues, elección en la materia, ni opuse consideraciones que por otra parte habrían resultado inútiles. Me chocó, desde el principio, que el vaciado que estaba en camino del Brasil lo hubiese hecho la casa neoyorquina de Tiffany, la misma que grabó las medallas conmemorativas, cinco de oro macizo, distribuidas por Pansi como sigue: una para el Presidente de México, otra para el Presidente de Brasil, otra para el Embajador de Brasil en México, una más para Pansi y otra para mí. De la misma medalla en bronce se me dieron varias docenas que repartí en Río de Janeiro entre diplomáticos y delegados. Mi propia medalla de oro la vendí en Buenos Aires, Argentina, en un apuro (Vasconcelos, 1979, p.102).

La delegación mexicana estaba integrada por José Vasconcelos (Embajador Especial y Secretario de Educación Pública de México), Alfonso de Rosenzweig Díaz (consejero), Julio Torri (primer secretario), Pablo Campos (segundo secretario), Roberto Montenegro (agregado civil), Manuel Pérez Treviño (agregado militar y Jefe del Estado Mayor), dos capitanes del Estado Mayor Presidencial, Francisco González (agregado militar de la embajada permanente), el Subdirector de la Escuela Naval de Veracruz, oficialidad y marinería del cañonero Bravo, el Comandante del cañonero Bravo, 160 plazas del Colegio Militar, el Subdirector

del Colegio Militar de México, grupo de aviadores con sus aparatos, el Coahuila -barco de la Marina Mercante-, la Orquesta Típica Torre Blanca (35 plazas), la Banda del Estado Mayor General (75 plazas), Carlos Pelli- cer (poeta), Pedro Henríquez Ureña (intelectual), Montenegro (pintor), bailarinas vestidas de tehuanas, chinas poblanas y la cantante de ópera, Fanny Anitúa (Huerta, p.34).

Fanny Anitúa radicaba en Jalisco (nació en Durango), estado de México al que Vasconcelos profesó un amor incondicional. Así se expresó el oaxaqueño de esta provincia del Occidente mexicano:

Es Jalisco la más bien lograda provincia de México. La raza es allá más pura que en Puebla. El tipo es alto y gallardo de origen andaluz; las mujeres de ojos negros, cintura flexible y tez fina clara llena de suavidad, seducen por la finura de los rasgos y el andar suelto, garboso. Las mujeres bailadoras del país son de Jalisco, también los mejores charros y las buenas naranjas. Numerosa población de raza blanca prosperó desde los días de la Colonia, en tanto que el Bajío se ha dejado penetrar sangre indígena. En nuestra costa oriental tenemos regiones densamente hispánicas (Campeche y Veracruz), pero el clima ha destruido el vigor de la raza y los indios, los negros, se han mezclado a la savia de Europa. Puebla es tipo del mestizaje; de ingenio sutil, pero disimulado y débil. Oaxaca fue una colonia de castellanos paulatinamente absorbida, desplazada por los indios que habitan las serranías circundantes. Oaxaca fue y ya no es. Pero Jalisco y la costa de Occidente, representan una reserva de hispanidad que se ha hecho autóctona. No recuerdan su origen pero les sale espontáneo en los cantares y en el ritmo de las danzas, en la gentileza y la bondad del trato. Y entre toda esa región de olvidada castellanidad, Guadalajara es la reina. Su cielo de un azul pálido, despejado, descubre una planicie ondulada un poco amarillenta, manchada a trechos con arboledas escasas, circundada de remotas cordilleras, poblada de aldeas. Hacia el sur el terreno se parte en una barranca que es asombro de la geología y diversión del viajero. Se solaza el ánimo contemplando en descenso, desde una meseta de mil metros sobre el mar, nivel a que se asienta Guadalajara, hasta el arroyo de la quebrada profunda ornada de follajes y plantas de todos los climas. Abundan en la comarca las huertas que producen frutos de tierra templada, peras, duraznos y fresas. De Tepic y su zona tórrida llevan al mercado de Guadalajara unas pitahayas que son algo de lo mejor que hay en el mundo. Y en los portales de la ciudad, las aguas frescas de fresa prensada y de naranjas y de horchata son famosas. Y los helados son de arrayán y de almendra. En la plaza principal de Guadalajara los naranjos recuerdan cada vez que se cubren de azahares, que es andaluza la raza, que la creó. De Guadala-

jara extrajimos el talento para las labores femeniles, la cocina, el dibujo, el canto, la danza y lo llevamos a las escuelas de la capital. Jalisco brinda la semilla de cultura que hace falta en el resto del país. Todas las clases unidas por el sueño de un México que empiece a realizar la promesa tanto tiempo demorado. En Guadalajara también se crean coros folklóricos de centenares de niños. Campanas, cohetes y bandas militares de resonantes latones avivan el júbilo de la población. Su vocalización perfecta permite entender cada verso, cada palabra del cantar. Su boca no hace gesto de tesitura de esos que afean a las cantantes que produce Nueva York, y el timbre remueve las fibras profundas del sentimiento mexicano (Vasconcelos, 1979, p.160).

Los conceptos vertidos por Vasconcelos eran compartidos por la élite intelectual-diplomática mexicana de la época. El hecho explicaría, al menos parcialmente, porqué durante el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río, el Bajío-Occidente y sus creaciones culturales, se consolidaron como lo "típico mexicano". Pensemos en el mariachi (invención de Occidente) y en el charro (invención del Bajío) como símbolos del nacionalismo mexicano revolucionario.

Es de notar que durante la época abordada por el presente artículo, los diplomáticos mexicanos eran intelectuales y escritores. José Vasconcelos y Alfonso Reyes fueron, quizás, los **más destacados**. Vasconcelos es símbolo de la UNAM y Reyes de la UANL. Había un proyecto de nación sustentado en la educación y en sus intelectuales. El viaje de creaciones culturales mexicanas como el mariachi, la ranchera, la historia prehispánica y el modelo educativo de Vasconcelos, tuvo éxito porque fue un proyecto ideado y liderado por el Estado.

Con motivo del Centenario de la Independencia brasileña, la delegación mexicana participó en el Congreso Internacional de Historia de América y en el Congreso Internacional de Americanistas. A raíz de **éstos** se acordó escribir la historia nacional de los **países que integran** Latinoamérica. Epitacio da Silva Pessoa, presidente de Brasil, y Álvaro Obregón, presidente de México, formalizaron el inicio de una nueva etapa en la historia de las relaciones diplomáticas **México-Brasil** (Huerta, 1994, p.35). La música *sertaneja* en Brasil y la *bossa nova* en México, son muestras fehacientes de los intercambios culturales que existen entre ambas naciones.

Tratados internacionales del siglo XIX

En 1822 Simón Bolívar invitó a los gobiernos de México, Perú, Chile y Buenos Aires a formar una confederación. Convocó al nombramiento de

plenipotenciarios para una reunión en Panamá. La Asamblea de Panamá tuvo lugar el 22 de junio de 1826. Por México asistió, José Domínguez, Regente del Tribunal de Justicia del Estado de Guanajuato. Chile, Brasil y Buenos Aires, no participaron de la reunión (Vázquez, 2010, p.86). “El 15 de julio de 1826, Centro América, Colombia, Perú y México, celebraron un Tratado de Unión, Liga y Confederación perpetua con objeto de sostener en común la soberanía e independencia contra toda dominación extranjera” (Vázquez, p.87).

Antes, el 3 de octubre de 1823, Lucas Alamán y Miguel Santa María firmaron el Tratado de Unión, Liga y Confederación Perpetua entre México y Colombia (Vázquez, p.80). **Éste es el primer tratado internacional que México formalizó**, una vez lograda su independencia. Fue Lucas Alamán, personaje clave en la concreción de tratados durante el siglo XIX. Promovió la materialización de tratados de amistad y comercio con naciones latinoamericanas “porque somos familia, porque los americanos debemos mantenernos unidos para defender nuestra independencia y libertad, y porque debemos fomentar el comercio y los mutuos intereses” (Vázquez, p.88). “Alamán tenía el deseo de promover la educación y el progreso entre México, Centro América y Sudamérica” (Vázquez, 93). Soñó con “enganchar marinos chilenos en la marina mercante y de guerra mexicana” (Vázquez, p. 94). Lucas Alamán es un personaje que debe ser reinterpretado por la historia.

Artículos a destacar del tratado México-Colombia:

1. La República de Colombia y la Nación Mexicana, se unen, ligan y confederan desde ahora para siempre en paz y guerra, para sostener con su influjo y fuerzas marítimas y terrestres, en cuanto permitan las circunstancias, su independencia de la nación española y de cualquier otra dominación extranjera y asegurar después de reconocida aquella, su mutua prosperidad, la mejor armonía y buena correspondencia, así entre los pueblos, súbditos y ciudadanos de ambos Estados, como con las demás potencias con quienes deben entrar en relación.
2. La República de Colombia y la Nación Mexicana se prometen por tanto y contraen espontáneamente, un pacto perpetuo de alianza íntima y amistad firme y constante para su defensa común, obligándose a socorrerse mutuamente y a rechazar en común todo ataque o invasión que pueda amenazar la seguridad de su independencia y libertad, su bien recíproco y general y su tranquilidad interior, de ambos gobiernos legítimamente establecidos.
3. A fin de concurrir a los objetos indicados en el artículo anterior, las

partes contratantes se comprometen a auxiliarse recíprocamente con el número de fuerzas terrestres que se acuerden por convenios particulares, según lo exijan las circunstancias y mientras dure la necesidad.

4. La marina nacional de ambas partes, cualquiera que sea, estará dispuesta al cumplimiento.
5. En los casos repentinos de mutuo auxilio, ambas partes podrán obrar hostilmente con sus fuerzas disponibles en los territorios de la dependencia de una u otra, siempre que las circunstancias del momento no den lugar a ponerse de acuerdo ambos gobiernos. Pero la parte que así obrase deberá cumplir y hacer cumplir los estatutos, ordenanzas y leyes del Estado respectivo en cuanto lo permitan las mismas circunstancias y hacer respetar y obedecer su gobierno. Los gastos que se hubiesen impedido en estas operaciones, se liquidarán por convenios separados y se abonarán un año después de la conclusión de la presente guerra.
6. Ambas partes contratantes se obligan a prestar cuantos auxilios estén a su alcance a los bajeles de guerra y mercantes que llegaren a los puertos de su pertenencia, por causa de avería o cualquier otro motivo, y como tal podrán carenarse, repararse, hacer víveres, armarse, aumentar su armamento y sus tripulaciones, hasta el estado de poder continuar sus viajes o cruceros a expensas del Estado o particulares a quienes corresponda.
7. A fin de cortar los abusos escandalosos que puedan causar en alta mar los corsarios armados por cuenta de los particulares, en perjuicio del comercio nacional y el de los neutrales, convienen ambas partes en hacer extensiva la jurisdicción de sus juzgados o cortes marítimas a los corsarios que navegan bajo el pabellón de una y otra, y sus presas indistintamente, siempre que no puedan navegar fácilmente hasta los puertos de su procedencia o que haya indicio de haber cometido excesos contra el comercio de las naciones neutrales, con quienes ambos Estados desean cultivar la mejor armonía y buena inteligencia.
8. Ambas partes garantizan mutuamente la integridad de sus territorios en el mismo pie en que se hallaban antes de la presente guerra, reconociendo igualmente por partes integrantes de una y otra nación todas las provincias que aunque gobernadas anteriormente por autoridad del todo independiente de la de los antiguos virreinos de México y Nueva Granada, se haya convenido o se conviniere de un modo legítimo en formar un solo cuerpo de nación.
9. La demarcación especificada de todas y cada una de las partes que

- componen la integridad expresada en el artículo precedente, se hará por expresa declaración y mutuo reconocimiento de ambas partes, luego que el próximo Congreso constituyente mexicano, haya decretado La Constitución de la Nación.
10. Ambas partes se obligan a interponer sus buenos oficios con los gobiernos de los demás Estados de América antes española, para entrar en este pacto de unión, liga y confederación.
 11. Siendo el Istmo de Panamá una parte integrante de Colombia y el punto más adecuado para aquella augusta reunión, esta República se compromete a prestar a los plenipotenciarios que compongan la asamblea de los estados americanos, todos los auxilios que demanda la hospitalidad entre pueblos hermanos y el carácter sagrado e inviolable de sus personas.
 12. Para asegurar y perpetuar del mejor modo posible, la buena amistad y correspondencia entre la Nación Colombiana y Mexicana, cooperando mutuamente al fomento de su agricultura, comercio y marina, los súbditos ciudadanos de ambas partes tendrán libre entrada y salida en sus puertos y territorios disfrutando las producciones y buques de una y otra nación.
 13. Las producciones territoriales de uno y otro país introducidas por sus puertos en buques, gozarán de la rebaja de un dos y medio por ciento sobre los derechos de importación que deben adeudar por las leyes vigentes en dichos puertos o debieron adeudar en lo sucesivo las producciones extranjeras de igual clase, importada en los mismos buques nacionales.
 14. Las producciones o artefactos extranjeros importados en buques mexicanos o colombianos, gozarán de la misma rebaja que en cada país esté acordado.
 15. Las producciones indígenas de cada nación, importadas en buques nacionales y procedentes de sus puertos, gozarán de un cinco por ciento de rebaja sobre los derechos que las mismas debieron adeudar, con arreglo a las leyes generales.
 16. Hecho en la Ciudad de México, a 3 de octubre de 1823. Firmado por Miguel Santa María (Colombia) y Lucas Alamán (México) (Vázquez, p. 2013).

En 1829 hubo un proyecto para que México entrara en relación estrecha con Haití. Era una estrategia de protección contra la agresión española que se avecinaba. Vicente Rocafuerte, Ministro en Gran Bretaña, pensaba que la mejor forma de contrarrestar la embestida española era sumando fuerzas con Colombia y Haití (Vázquez, p.84). La intención era

montar un ejército de 60 000 hombres: México aportaría 32 750, Colombia 15 250, Centro América 6 750 y Perú 5 250 (Vázquez, p. 88).

El 26 de enero de 1831, el vicepresidente de México, Anastasio Bustamante, nombró a Miguel Ramos Arizpe plenipotenciario para negociar un tratado de amistad y comercio con Chile. El 7 de marzo de 1831 quedó listo el tratado. Un mes después fue autorizado (Vázquez, p. 89). El Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre los Estados Unidos Mexicanos y la República de Chile, fue firmado por Miguel Ramos Arizpe y Joaquín Campino, en representación de México y Chile, respectivamente. "El gobierno de los Estados Unidos Mexicanos por una parte, y el de la República de Chile por la otra, deseando confinar y estrechar los sentimientos de fraternidad que entre ambas Repúblicas han existido siempre, por la identidad de su origen, idioma, costumbres e intereses; establecen reglas seguras para la conservación y el fomento de sus relaciones comerciales" (AHMT, 1831). Artículos a destacar:

1. Las partes contratantes declaran que los mexicanos y los chilenos, desde su entrada al territorio de la una o la otra República, gozarán de la consideración, derechos y garantías, que por las leyes de uno y otro país gozaron en ellas, los que han obtenido carta de naturaleza, con tan solo acreditar al país a que pertenecen, están en posesión y goce de naturalizados, nativos o ciudadanos de él. Podrán obtener carta de ciudadanía.
2. Los naturales de ambas Repúblicas gozarán de la una y de la otra, en las que actualmente se permite, o en adelante se permitiere entrar a los súbditos y ciudadanos de la nación más favorecida. Podrán permanecer y residir en cualquier lugar de las mencionadas Repúblicas, y ocuparse libre y seguramente en la industria, profesión, giro u oficio que más les convenga, arreglándose a las leyes de cada país para sus naturales respectivos.
3. Podrán disponer de su propiedad, de cualquiera clase o denominación que sea, por testamento, donación o contrato, y suceder igualmente por testamento, abintestato.
4. Los naturales de ambas Repúblicas que navegan en buques, casi mercantes, como de guerra o paquetes, se prestarán mutuamente, en altamar y en sus costas, todo género de auxilio, en virtud de la amistad que existe entre ambos países, y podrán dirigirse, arribar, anclar, y permanecer en todos los puertos de uno y de otro territorio, expresamente habilitados para el comercio por sus respectivos gobiernos, y hacer víveres y reponerse de toda avería, hasta ponerse en estado de continuar sus viajes.

5. Los desertores de los buques de guerra, mercantes o paquetes, serán aprehendidos y devueltos inmediatamente por las autoridades de los lugares en que se encontrasen, bien entendido que a la entrega debe proceder la reclamación del comandante o capitán del buque respectivo. Podrán ser deportados en prisiones públicas, hasta que se verifique la entrega en forma, pero este depósito no podrá pasar del término de ocho días.
6. No se pagarán otros ni más altos derechos en los puertos mexicanos por la importancia o exportación de cualquier mercancía en buques chilenos, sino los que se paguen, o en adelante se pagaron en los mismos puertos de México por los buques de la nación más favorecida. Ni en los puertos de Chile se pagarán otras, ni más altos derechos por la importación o exportación de cualquier mercancía en buques mexicanos, sino los mismos que en dichos puertos de Chile paguen, o en adelante pagarán los buques de la nación más favorecida.
7. Las partes contratadas se comprometen solemnemente a que las negociaciones que pueden entablarse entre la corte de Madrid y cualquiera de ellas con el objeto de asegurar la independencia y la paz, incluyan y comprendan los intereses a este respecto, tanto de México, como de Chile. Y se comprometen también a influir con las otras Repúblicas de América, antes sujetas a la dominación española, para que en su caso, obren de la misma manera.
8. El tratado estará vigente del 7 de marzo de 1831, al 7 de marzo de 1841.

En términos inmejorables, las relaciones con Perú, existen desde 1822 (Vázquez, 93). "Ecuador se encontraba en circunstancias favorables al ocupar la presidencia Vicente Rocafuerte en 1836, quien dirigió una sentida carta en la que afirmaba que, como era mexicano de corazón, deseaba establecer relaciones íntimas con México. El tratado firmado con Ecuador habló de la unidad hispanoamericana y de la celebración de la Gran Asamblea General Americana. El documento fue firmado el 21 de junio de 1838 y se ratificó en 1840 por ambos congresos" (Vázquez, p.98).

Estereotipos

Los tratados firmados con Colombia en 1823 y con Chile en 1831, brindaron certeza jurídica a los intercambios militares y comerciales acontecidos entre México y América Latina, durante la primera mitad del siglo XIX. Además de armas, circularon personas, tradiciones, canciones, le-

yendas, cuentos, albures e instrumentos musicales. Los tratados internacionales demuestran que el flujo cultural de lo mexicano hacia diferentes partes de mundo, tuvo lugar desde el siglo XIX. La diplomacia es fundamental para explicar la vigencia global cultural mexicana actual.

La construcción del Estado-Nación mexicano tiene su origen en el siglo XIX. La firma de tratados internacionales forma parte de este proceso histórico. El intercambio cultural que ha incentivado la diplomacia desde el siglo XIX, nos lleva a un fenómeno social de trascendencia: los estereotipos. Éstos también son mercancía y cada vez que se firma un tratado comercial, migran junto a las carnes, las computadoras, las telas y las frutas. Si pensamos en América Latina, nos haremos conscientes que todas sus naciones exportan estereotipos: Brasil y el samba, México y el mariachi, Argentina y el tango, Chile y la cueca, Colombia y el vallenato, Puerto Rico y la salsa, Guatemala y la marimba. Estas referencias son construcciones-representaciones de imaginarios que en la historia llamamos: estereotipos.

El campo de estudio cuenta con académicos de importancia. Para el caso mexicano, William Beezley es el investigador más importante sobre los estereotipos en el siglo XIX. Ricardo Pérez Montfort es el más relevante para el siglo XX. Con el apoyo de sus investigaciones, construiremos los párrafos siguientes. Los estereotipos que México exportó durante el siglo XIX, son ajenos a los comercializados en el siglo XX por el cine. En pleno siglo XXI, los mexicanos somos definidos a partir de estereotipos que exaltan debilidades.

De acuerdo con Beezley, lo mexicano durante el siglo XIX, tenía que ver con valores comunitarios, mercancías, escritores, artesanos y actores (Beezley, 2008, p.13). Fueron los consejeros de Napoleón III quienes acuñaron el concepto de América Latina. En su proyecto expansionista identificaron a México como la "piedra angular de América" (Beezley, p.17). En 1862 ordenaron su invasión. Desde el siglo XIX, México era considerado el corazón de Latinoamérica. La influencia cultural mexicana en América Latina tiene sus raíces en el siglo XIX, según William Beezley.

Para construir la identidad mexicana del siglo XIX, se imprimieron almanaques, imágenes religiosas y letras de corridos que Simón Blanco vendía en las ferias de San Juan de los Lagos, el Bajío y Saltillo (Beezley, p.41). Se apeló a la pintura con artistas como José María Velasco. La identidad mexicana también tuvo que ver con la definición de fronteras políticas y físicas, problema atendido y resuelto por el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911), gracias a sus compañías de topógrafos militares (Beezley, p.41). Lo religioso no podía faltar: "el día de San Hipólito, 19 de agosto, permanecía en el calendario como la celebración de

la conquista de Tenochtitlan, y los colores del banderín de la ciudad desplegado en ese día, fueron adoptados también como los de la bandera nacional. Al honrar a San Hipólito paseando su estandarte de la catedral al ayuntamiento, se ponían énfasis en la continuidad de la estrecha relación entre la Iglesia y el Estado” (Beezley, p.76). Beezley ahonda en el proceso histórico-nacional del siglo XIX:

Una imagen masculina más positiva era la del Valiente, que hacía alarde de su origen regional y de su fuerza, como el Valiente de Guanajuato. Posada produjo al Valiente del Bajío. Se destacaba su carácter rural, la actividad varonil y los roles masculino. El valiente retaba con pullas y blandronadas. Sus fanfarronadas indicaban un origen de clase baja, marcando la diferencia respecto al valiente español, el hidalgo. El Valiente del Bajío hacía alarde de poder dominar a los jugadores de billar de las grandes ciudades porque usaba su machete a manera de taco. Juraba con palabrotas que podía beber más que cualquiera, mientras trincaba a grandes sorbos un litro de tequila y doce tarros de cerveza. Advertía que, cuando venía al pueblo a una boda, podía raptar a la novia y se jactaba de tener ojos de águila y la fuerza para someter toros. Las imágenes de la lotería y las hojas sueltas con estereotipos groseros y corridos, servían para enseñar normas de buen comportamiento y actividades socialmente aceptables. Corridos y poemas aparecían en las hojas sueltas como décimas, estrofas de diez versos que a menudo se usaban en poemas religiosos. A finales del siglo XIX, para muchos pueblerinos, el ferrocarril representaba una amenaza, pues significaba la pérdida de la tierra, al tiempo que la locomotora era el símbolo más poderoso de la modernización. El corrido, los dibujos y las calaveras repetían ese temor, mientras que los juegos de lotería mostraban al ferrocarril como positivo. Los titiriteros competían con otras formas de entretenimiento. Las ferias religiosas podían incluir ascensiones en globo, organilleros, acordeonistas, exhibiciones de monos y osos, rifas de alimentos preparados o de accesorios domésticos, dispositivos ópticos que mostraban escenas de importación histórica y países remotos, y espectáculos de carnaval como La Compañía de Reptiles Ponzosñosos; también circos, compañías de teatro y ópera. Desfilaban intérpretes musicales, pelusos de gallos, carruseles, pastorelas, acróbatas, magos, animales salvajes y científicos. Sucedió en la Ciudad de México, Dolores Hidalgo, San Luis Potosí y Colima (Beezley, p.67).

Durante el siglo XIX, la identidad mexicana estuvo ligada a los títeres. La compañía más importante nació en Huamantla, Tlaxcala con Antonio Rosete (italiano) y María de la Luz Aranda (mexicana). En 1850

formaron la Compañía Rosete Aranda. Trabajaron en Palacio Nacional para Antonio López de Santa Ana, Benito Juárez y Porfirio Díaz (Beezley, p.141). Otra importante compañía de títeres fue la creada por el Gracioso Enano Flores de Irapuato, Guanajuato, fundada en 1881. La Carpa de Oro de Don Heleno tenía una ruta que comenzaba en Sombrerete, Zacatecas y culminaba en Irapuato, Guanajuato, México. Esta compañía viajaba con una orquesta típica y ofrecía números como Lucas Pérez de Guanajuato, La pelea de galos, La corrida de toros, El circo y El pastelero (Beezley, p. 182).

En el siglo XIX, lo mexicano tenía que ver con las corridas de toros, con las peleas de gallos, con la guitarra y con los títeres (Beezley, p.133). Los títeres copiaron, por ejemplo, la vestimenta usada por las orquestas típicas porfirianas, antecedente -en imagen e instrumentación- del mariachi nacionalista con trompeta de la primera mitad del siglo XX. Fue gracias a los carnavales porfirianos que el vestido de tehuana oaxaqueño se erigió como tradicional mexicano durante el siglo XIX (Beezley, p.146). Del siglo XIX proviene la fama de Celaya, Guanajuato como productor nacional de pastas dulces. En la misma centuria se enmarca la popularidad del apodo "chato", tan vigente en nuestros días (Beezley, p.158). Los mexicanos de entonces se hablaban de vale, cuate, camarada, compinche y aparcerero (Beezley, p.148). Sí, el famoso "parcero" colombiano del siglo XXI, tiene raíces coloniales en la América española y su uso fue generalizado en México, durante el siglo XIX. Propongo entender el nacionalismo mexicano como un proceso socio histórico inacabado -y en permanente construcción- iniciado en el siglo XIX.

Ricardo Pérez Montfort señala que la Canción Mexicana se inaugura en 1901 con Perjura de Miguel Lerdo de Tejada, nacido en Morelia, Michoacán. La Canción Mexicana tiene sus orígenes en el siglo XIX, asumió una función política durante el Porfiriato y su cuna fue el Bajío (Pérez, 2003, p. 105). En 1913 -en pleno régimen de Victoriano Huerta-, Manuel M. Ponce editó A la orilla de un palmar y El abandonado, dos creaciones del Bajío mexicano. "Manuel M. Ponce fue punta de lanza del nacionalismo musical mexicano del siglo XX" (Pérez, p. 109).

Rubén M. Campos concuerda con Pérez Montfort: "los núcleos musicales productores de buen gusto son el Bajío, el sur de Oaxaca y Yucatán" (Campos, 1930, p.149). "Pueblos pequeños de Guanajuato, lindantes con comunidades de Jalisco y Michoacán, son las fuentes donde brotaron las melodías mexicanas" (Campos, 1930, p.171). Durante el Maximato (1928-1934) el nacionalismo mexicano comenzó a definir sus estereotipos; ahí inició el empoderamiento del Bajío, el charro, la china poblana, el mariachi y el jarabe tapatío (Pérez, p. 121). Una década an-

tes, se compuso en el Bajío, Viva México, canción que gozó de popularidad internacional:

Las palanquetas son de Pachuca
las longanizas son de Toluca
pa buenas fresas está Irapuato
y para pípilas es Guanajuato (Pérez, p. 129).

Conclusiones

Queda claro que muchos estereotipos asociados con la mexicanidad del siglo XX, en realidad tienen su origen en el siglo XIX. La firma de tratados comerciales responde a marcos sociales donde los procesos culturales son inherentes. Al estudiar los tratados internacionales es fundamental considerar la suma de factores históricos en el momento de su firma. Los tratados involucran las preocupaciones políticas, económicas y culturales de la época en que fueron redactados, firmados y ejecutados. Es interesante que los dos primeros tratados internacionales que México firmó, tuvieron lugar con Colombia (1823) y Chile (1831). Chile y Colombia están llenos de festivales de música mexicana, gozan de la presencia de editoriales mexicanas como el Fondo de Cultura Económica e incluso tienen centros culturales como el Gabriel García Márquez en Bogotá y el Frida Kahlo en Santiago. ¿Casualidad? No lo creo. Chile y Colombia son los hijos mayores de México. Las dos naciones se han esmerado tanto en incorporar lo mexicano como parte de su cotidianeidad que estar en sus pueblos y festividades es como caminar por sus homólogas mexicanas. Latinoamérica es una extensión cultural de México y los tratados internacionales firmados en el siglo XIX, son fundamentales para comprender este fenómeno expansionista en pleno siglo XXI. Latinoamérica sin México es, honestamente, inconcebible e incomprensible.

Fuentes consultadas

1. Archivo Municipal de Tepatlán de Morelos, Jalisco. (1831). C4/ Exp.3-f2: 1 de octubre.
2. Beezley, William. (2008). La identidad nacional mexicana. Ciudad de México, México: El Colegio de la Frontera Norte.
3. Campos, Rubén. (1930). El folklore musical de las ciudades. Ciudad de México, México: SEP.
4. Cárdenas Noriega, Joaquín. (1982). José Vasconcelos. Guía y profeta. Ciudad de México, México: PAC.
5. Huerta Serrano, Guadalupe. (1994). Relaciones diplomáticas México-Brasil (1822-1959). Ciudad de México, México: Archivo

- Histórico Diplomático Mexicano.
6. Pérez Montfort, Ricardo (2003). Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ciudad de México, México: CIESAS.
 7. Vázquez, Josefina. (2010). México y el mundo, Tomo II. Ciudad de México, México: El Colegio de México.
 8. Vasconcelos, José. (1979). El desastre. Ciudad de México, México: JUS.
 9. Quintanilla, Lourdes. (2003). El nacionalismo de Lucas Alamán. Guanajuato: Ediciones la rana
 10. Lajous Vargas, Roberta. (2013). Las relaciones Exteriores de México (1821-200). Ciudad de México. El colegio de México.
 11. Hernández Chávez, Alicia. (2015). La política internacional. Ciudad de México, Colegio de México.

VI.3. Estética de la violencia mexicana

Pedro Pacheco López

El Colegio de la Frontera Norte

En este texto quiero describir las particularidades de dos conciertos de música nortea mexicana, uno en Los Ángeles, California y el otro en Tijuana, Baja California. El objetivo es reflexionar cómo influye la frontera norte en la experiencia estética, particularmente, en la forma diferenciada de *percibir* los narcocorridos en cada uno de los eventos.

Hablar de percepción nos pone en el campo semántico de la *estética*, cuya etimología original, *aistesis*, significa literalmente *sensación*, *percepción sensible*¹, por lo que se puede considerar como el estudio de la condición de *estesis*, entendida como la sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto, al contexto en el que está inmerso². La *estética*, desde éste punto de vista, aunque sí incluye lo bello y lo artístico, también puede ser una experiencia de lo *feo*, *trágico*, *grotesco*, *cómico*, *monstruoso*, *gracioso*. Lo artístico por su parte, no se reduce ni se agota en lo estético, sino en un conjunto de valores develados en la obra, religiosos, morales, nacionales, sociales, es decir en arte es relacional y se construye de elementos *extraestéticos*³.

Lo que propongo explicar es que la influencia de la frontera en la forma de *percibir el corrido* está dada porque el proceso de *estesis* se inserta en un conjunto de relaciones sociales diferenciadas, que imprimen diferentes significados *extraestéticos*. Que cabe destacar, tampoco son tan distintos, porque a ambos lado se constituye como una música

1) Sánchez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. México D.F. Grijalbo, 2002, p. 27.

2) Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México, Conaculta, Siglo XXI, 2006, p. 15

3) Sánchez, *ibid*, p. 54.

maldita, molesta para ciertas personas, indeseables o detestable, ficcionalizadas como música popular o arte menor.

El concepto de frontera puede considerarse como esa línea imaginaria que trazamos sobre la orografía, que en resumen, representa los límites de un estado nación y de otro.

“En ella confluyen varios tiempos y espacios, sus coordenadas se sitúan a niveles geopolíticos e históricos diferentes, por lo que puede considerarse como un espacio diatópico; pero también tiene puntos de adyacencia, confluencias de horizontes en puntos determinados de la historia, por lo que también son espacios sintópicos”⁴.

La frontera sur de Estados Unidos, delimitada bajo una forma expansionista de *rellenado de espacios vacíos*, es el límite entre dos Naciones con fuerzas asimétricas en el que confluyen espacios como Tijuana-San Diego con desarrollos históricos particulares.

Las fronteras no son espacios neutros, sino que podemos concebirlos con

“una doble función: como clasificadoras y como filtros de valor, esto quiere decir que los intercambios entre fronteras son desiguales y primero funcionan como clasificación de identidades nacionales, étnicas, o clase, y segundo, como filtro y transformación de las posiciones y relaciones económicas”⁵.

En ese sentido, no me refiero tanto a que el corrido sufra transformaciones cruzando la frontera, sino que se trasforman los marcos de significación extraestéticos que circundan la percepción. Mientras que en Los Ángeles articula sin duda, referentes de autoadscripción a la mexicanidad, en Tijuana la articulación va más orientada a referentes sobre la violencia urbana y en particular simpatía por el Cartel Arellano Félix.

La articulación entra la estética y la frontera viene dada en el sentido de que el corrido es una forma de percibir el mundo investido de un carácter étnico-nacional de lo mexicano, que claro, no reluce estando en México, puesto que la percepción del mundo que implica el corrido,

4) Zuñiga, Víctor. “Elementos teóricos sobre la noción de frontera. (Reflexiones en torno a la tesis de Michel Foucher) en : Frontera Norte, Vol. 5 No. 9, México, El Colef, 1993, pp. 143,144

5) Kearney, Michael. “La doble misión de las fronteras como clasificadores y como filtros de valor” en: *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*, Velasco (coord.) México, El Colef Porrúa, 2008, p. 90

no es fenómeno general, por el contrario, es un tipo de identidad cultural cuyo núcleo de sentido está dado por el *saber percibir* la música al que me gusta llamar *melómano*: individuos o grupos aislados que tienen una disposición cognitiva de detonar procesos de identificación a partir de tener un gusto musical exacerbado.

El concierto, la fiesta, el ritual, es un campo de observación idóneo puesto que pone en juego dispositivos cognitivos que densifican la percepción, en primer lugar porque implica una ruptura con la percepción ordinaria. "Los desbordamientos y los excesos de todas clases, la solemnidad de los ritos, la severidad previa de las restricciones, contribuyen igualmente a hacer del ambiente de la fiesta un mundo de excepción"⁶

"En realidad, con frecuencia se considera la fiesta como el reino mismo de lo sagrado. Un día consagrado a lo divino, dedicado al reposo, al regocijo...Es la época de la transmisión de los mitos y de los ritos, en que los espíritus se aparecen a los novicios y los inician... En la vida ordinaria, lo sagrado se manifiesta casi exclusivamente por medio de prohibiciones. Se define como lo *reservado*, lo *separado*; se le pone fuera del uso común, protegido por prohibiciones destinadas a evitar todo ataque contra el orden del mundo... pero el período sagrado de la vida social es precisamente aquél en que las reglas se suspenden"⁷.

Siendo más específicos, un ritual musical puede considerarse muy importante en la articulación de los procesos de estesis con los constitutivos de la identidad cultural, pues:

"es un mecanismo particular de cada cultura, que desencadena estados de trance y extásis colectivos...mediante el desarrollo de patrones acústicos que evocan a menudos fuentes arquetípicas o míticas...acervos de representaciones simbólicas provenientes de los tiempos más antiguos... o la realización simbólica de los mitos"⁸

Partiendo de estas consideraciones, me inclino a pensar que las diferencias en la forma de percibir el narcocorrido pueden verse amplificadas en el evento festivo, las representaciones al pasado, así como

6) Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México, FCE, 1984, p. 112.

7) *Ibid*, pp. 112, 113.

8) Olmos, Miguel. "Musica, trance y curacion, el caso del Noroestede Mexico" en: *Las vias del Noroeste III, en prensa*. Bonfiglioli (coord.). México. 2002, pp. 1-4.

las figuras míticas pueden tener variaciones, y aquí describiré respuestas dancísticas diferenciadas a la hora de escuchar narcocorridos en dos eventos de música norteña. La fiesta no debe olvidarse, tiene una función de renovación, de renacimiento, constituye una abertura en el tiempo, es un regreso al caos, que asume la función de regenerar el mundo real⁹.

Intentado el establecimiento de un punto articulador entre observar diferencias estéticas en la forma de percibir el narcocorrido en la frontera a través de la descripción de dos bailes de música norteña no queda más que hacer el intento de corroborar la hipótesis.

Panorama mínimo del narcocorrido, porque si hay diferencias, es porque hay algo en común que los hace ser lo mismo y no otra cosa diferente

El corrido suele definirse como género lírico, más que género musical, donde se narran historias de la cotidianidad de los pueblos, de personajes políticos o bandoleros que tocan intensamente la sensibilidad social. Es una expresión popular mexicana, producto del mestizaje cultural, con influencias de las figuras trágicas o heroicas de la jácara y el romance español, que confluyen con elementos del nacionalismo mexicano y particularmente la región norteña¹⁰ El corrido del narco propiamente, cuya aparición data de la década de 1930¹¹, es una expresión de la cultura popular que se ha encargado de enunciar cotidianidades del proceso político de prohibicionismo de drogas, y aunque durante las décadas de los cuarentas, cincuentas y sesentas, tiene una producción fluctuante con líricas que oscilan entre el desprecio y la admiración, es durante la década de 1970, que el corrido del narcotráfico toma una presencia social relevante, justo en la génesis de la militarización permanente y la enunciación del narco como un problema de seguridad internacional.

Aparecen éxitos comerciales como contrabando y traición de 1972, pero se perfila una ruptura con las formas tradicionales del corrido: el contenido histórico se diluye y se agregan ciertas dosis de ro-

9) Caillois, *ibid*, p. 115.

10) Olmos, Miguel. "El corrido de narcotráfico y la música popular en el noroeste de México" en: *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, México, Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002.

11) Ramírez, J. "En torno al primer narcocorrido : Arqueología del cancionero de las drogas." en: *A Contracorriente*, Raleigh, North Carolina State University, vol. 7, núm. 3, 2010, pp. 82-99.

manticismo. Valenzuela¹² y Olmos¹³ identifican en ésta década de 1970 la disyunción del corrido tradicional hacia la música popularesca es decir, “aquellas manifestaciones que han dejado de regirse por la iniciativa de la tradición oral y que son generadas de alguna manera por la proliferación imaginaria como parte integral del fenómeno mediático”¹⁴. Para la década de los ochentas se hablaba directamente de las acciones del narco, con claves, nombres y situaciones, que no aparecían en los canales de comunicación hegemónicos, los cuales empezaron a considerar al corrido un recurso apologético del tráfico de drogas y de su violencia,

“se desvanece por completo en los corridos de narcotraficantes el sociograma del valiente para dar lugar a la tematización directa del contrabando de narcóticos... narran crudamente muertes, masacres y desgracias, aunque en algunas ocasiones asumen también el tono y la modalidad de los “homenajes” post-mortem”¹⁵.

En éste panorama “la centralidad de los narcocorridos se ha convertido en el eje disuasivo de los gobiernos para aparentar energía y contundencia contra el narcotráfico, aun cuando tal medida no ha tenido repercusión significativa”¹⁶. En 1987 el entonces Gobernador de Sinaloa Francisco Labastida, lanza la primera medida de censura contra el narcocorrido, prohibiendo su transmisión en el espectro radiofónico y televisivo del estado, legislación que se ha replicado en Baja California, Chihuahua, Coahuila, Michoacán, y posteriormente a nivel federal¹⁷.

La permanencia y éxito de difusión de éste género lírico musical evidencia un proceso de volición por mantener, tocar y retocar las canciones que se observa en los apadrinamientos entre grupos, herencias de nombres, en la transmisión y reinención de sonidos, en las peticiones del público, e incluso en las estadísticas comerciales. Entre las ex-

12) Valenzuela, J. *Jefe de jefes. Corrido y narcocultura en México*, Tijuana, El Colef, 2014, p. 46

13) Olmos, *ibid.*

14) *Ibid.*

15) Heau y Giménez. “La representación social de la violencia en la trova popular mexicana” en: *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, núm. 4, pp. 627-659. UNAM, México, 2004, p. 651.

16) Valenzuela, José. *Impecable y diamantina. P.S. Demcoracia adulterada y proyecto nacional*. COLEF, 2009, p. 363.

17) Astorga, Miguel. “Corrido y censura” en: *Region y sociedad*, Vol XVII, No. 35. COLSON. México, 2005.

presiones más recientes del narcocorrido, el *Movimiento Alterado* ha llamado la atención de medios y academia por su peculiar indolencia lírica, la cual hace su aparición en el periodo del 2006-2012, en esta trama, Sayak Valencia nos ofrece el concepto de sujetos endriagos como aquellos que hacen de la violencia extrema una forma de vida, de socialización y de cultura¹⁸. Podríamos decir que las representaciones del llamado movimiento alterado se insertan dentro del *capitalismo gore*:

“Un paisaje económico, sociopolítico, simbólico y cultural...referido al derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la espectacularización de la muerte¹⁹”

Sin embargo, el movimiento alterado es sólo un cuerpo de artistas vinculado a Sinaloa y el Sur de Estados Unidos, en contraste, en la ciudad de Tijuana actualmente existen varias agrupaciones musicales que se caracterizan por la producción de corridos que se expresan simpatía y fidelidad al Cártel de Tijuana o Cártel de los Arellano Félix (CAF), en general, éstas bandas desdeñan el movimiento alterado primero por una objeción nacional de producir su música del otro lado, y segundo, porque hay una construcción imaginaria muy fuerte sobre la disputa entre el CAF y el Cártel de Sinaloa (CDS), el Movimiento Alterado por su parte, construye un imaginario sobre lo sinaloense, por lo que los cantantes, músicos y melómanos de Tijuana construyen figuras discursivas de alteridad en un proceso relacional.

Una de las riquezas del corrido, es la plasticidad con la que se moldea a las estructuras musicales de la amplia gama de géneros nortños, así, es virtualmente imposible asistir a un concierto donde se toque corrido exclusivamente, incluso los más férreos exponentes dan lugar o dan el gusto a los asistentes, de interpretar baladas románticas o de desamor, canciones festivas o solemnes, y ritmos para bailar y cantar, estilos sierrños, con tambora y tuba, cumbias o chotis. En este espectro, los eventos de corridos en vivo suelen ser una gran fiesta para embriagarse, bailar, cantar y buscar romances fugaces. La prioridad en uno y otro ámbito está muchas veces influenciado por el lugar concreto en el que se realice el concierto, pues lo mismo se puede tocar en un bar, en un antro pequeño, en un restaurante, que en una sala de conciertos, un teatro o un estadio.

18) Valencia, Sayak. “Capitalismo gore: juventud, subjetividad capitalística y precariedad económica. En: *Tropes juveniles. Culturas e identidades transfronterizas*. COLEF, México, 2014, p. 440.

19) *Ibid*, pp. 421, 422

Estética y prestigio

Si bien ya caractericé el ritual musical como fenómeno de excepción vinculado a la renovación del cosmos, la noción debe ser enunciada con cuidado dado que el planteamiento está orientado a describir procesos de sociedades tradicionales con cosmogonías milenarias en los que el conjunto total de la sociedad se involucra en la fiesta. Esto sin embargo, no exige que la fiesta constituya un proceso de renovación espiritual o de estructuras simbólicas, de hecho, si es que renueva algo, renovaría el cosmos musical del corrido. Lo que pasa es que el narcocorrido, siendo una invención cultural con menos de un siglo, nacida en un contexto de modernidad tiene referencias de menor aliento, pero no por ello menos significativas, para los amantes del corrido, el conocimiento y la realidad musical constituye un mundo de representaciones con estructuras de significación, percepción y jerarquización que son la cristalización de una forma particular de percepción de la realidad.

En ese sentido, la estética se vincula al prestigio en el sentido de que dicha percepción de la realidad, cristalizada en el *saber percibir el corrido*, se constituye como proceso de identificación de lo mexicano por un lado y de lo criminal por el otro.

La *identidad* se entiende como un sistema de clasificación social en el que imputamos características semantizadas de pertenencia, adscripción y proscripción, en procesos intersubjetivos siempre relacionales en los que se construyen *otredades*, en el reconocimiento de las diferencias culturales con otros, y al mismo tiempo, *alteridades*, como la dimensión dialéctica de la identidad en la cual nos definimos a través del otro. Son conjuntos de rasgos ideológicos y etnocéntricos en lo que el otro se presenta como incomprensible, sin sentido y hasta detestable, es por eso que la alteridad es una fuente de conflicto identitario.

En ese sentido, la fiesta podría considerarse renovación de la identidad cultural, pero si nos ceñimos al carácter relacional de la identidad, podríamos hacer una derivación a considerar los conciertos como sistemas ritualoides, en el sentido turneriano, de procedimientos para transitar de un estatus social a otro, todo rito de paso tiene tres fases: 1: separación, del sujeto de su estatus actual en la estructura, 2: *communitas*, que es un espacio liminal en el que el sujeto no tiene ningún estatus, y 3: la integración, que es cuando el sujeto se reinserta en la estructura con un estatus social nuevo²⁰. De igual forma, aunque el rito de paso se aprehende con mayor claridad en sociedades tradicionales, también es posible encontrarlo en las sociedades modernas, aunque se presenta como

20) Turner, Victor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus, España, 1988, p. 101.

un proceso *liminoide*, el cual tiene forma o características de *liminalidad*, pero que sin embargo, nunca logra trascender como un cambio de estatus, salvo en casos excepcionales.

Estética del horror

La fiesta, paralelamente que renueva la identidad cultural, reafirma un conjunto de relaciones sociales de prestigio y asimetría, por lo que el conjunto de fiestas cotidianas puede considerarse como *ritualoide*, concepto extensión de lo liminoide, aludiendo a que aunque es cierto que el corrido y la música norteña se generan dentro de las lógicas mercantiles y aparentan un estado de no trascendencia social, una observación densa nos revela que los músicos y melómanos crean y recrean estructuras de prestigio de larga duración, y siendo la música, el elemento central de esta manifestación identitaria, los conciertos en vivo suelen ser escenarios privilegiados para la dramatización de los cambios de estatus.

Un ejemplo para esclarecer ésta idea pueden ser los linajes musicales. En Tijuana, la memoria corridística nos remite sin variar a Los Incomparables de Tijuana, un conjunto norteño que tiene tocando desde finales de la década de 1970, hasta la fecha tienen, 26 producciones, y al menos, en su página de *itunes* se pueden descargar 375 canciones. Los incomparables son un conjunto norteño, bajo sexto y acordeón, que se viene cantando grandes corridos sobre traficantes como Caro Quintero Soy, El Señor, Negocio Cuajado, y cientos más los posiciona como una banda mítica tanto en la escena local tijuanense, regional en la costa oeste estadounidense, pero también estás posicionados en el gusto nacional en todo E.U. y México. La continuidad de ésta saga musical se encuentra en los Tucanes de Tijuana quienes en su página oficial dicen que:

“sin ser músicos aun todavía, solo con la ilusión de aprender ese gran arte que ya traían en la sangre por herencia de sus abuelos, papas. Sus tíos, Los Incomparables de Tijuana, les regalaron sus primeros instrumentos, Así fue como iniciaron un 13 de Abril de 1987 en el Bar Razza’s Club en Tijuana, B.C. México, bautizados como Los Tucanes de Tijuana por un Primo de ellos”²¹

Los Tucanes con más de 13 millones de discos vendidos en el mundo es la banda norteña más exitosa de la historia, y con casi un mi-

21) <http://www.lostucanesdetijuana.com/>

llar de canciones viene a dar una de las bases más sólidas del patrimonio musical tijuanense.

Además, en lo referente al corrido tijuanense, está la banda Explosión norteña, contemporáneos de los Tucanes, pero quienes se mantuvieron con un perfil mucho más bajo debido a sus corridos con alto nivel de compromiso, los cuales llegaron a su consecuencia al ser el vocalista y compositor Beto Cervantes, arrestado 7 años por vínculos con el narco, quien es una figura mítica que fue atacado a balazos la semana antes de que cayera el último de los hermanos Arellano, el Tigrillo. La Explosión norteña constituye una música con un simbolismo críptico, más esotérico, más local. Composiciones como el cholo ocho, la perra parida, o el tigrillo, son clásicas para entender el gusto tijuanense del corrido y éstos y otros corridos permanecieron casi dos décadas sin respaldo material fonográfico, siendo solicitadas en las marisquerías, restaurantes, antros y bares de toda la ciudad en las que se presentaran conjuntos norteños en vivo. Por si quedaba la duda del acomodo de Explosión Norteña dentro de la dinastía tijuanense, comento que recientemente incorporó un joven bajista de nombre Joel Gonzalez, nada más y nada menos que hijo del acordeonista de Incomparables de Tijuana y sobrino del acordeonista de Tucanes de Tijuana.

Es claro que hay saltos cronológicos exagerados, pero hay que imaginar todos los rituales, en sentido pragmático, que tuvieron que pasar construyéndose en lo cotidiano, hasta que se presentan hechos coyunturales que trascienden hondo en las estructuras de prestigio. Justo hace un par de meses, Explosión Norteña firmó contrato con la productora discográfica *Del Records*, con sedes en Bell Gardens California y Culiacán Sinaloa, hecho que provocó reacciones diversas entre sus fanáticos.

Otro ejemplo, más ligado a la dimensión de la violencia, tiene que ver con disputas territoriales que se manifiestan en un primer grado discursivo, en las letras y un segundo grado, en la violencia física perpetrada durante los eventos en vivo o directamente contra músicos específicos. En éste sentido, dependiendo de los apadrinamientos y las filiaciones, las agrupaciones musicales, reciben diferentes posiciones dentro de la estructura de jerarquías. En este caso no sobre mencionar que existe una larga lista de músicos que han sido objeto de agresiones mortales.

Ciertamente, la nueva fase del corrido, los *autorizados*, *enfermos*, *chacalosos*, *pesados*, *alterados*, *blindados*, etcétera, han llamado la atención por su puesta en escena, su dramatización de la violencia y su mordaz hiperviolencia, sin embargo como se ha advertido, éste tipo de lírica se circunscribe a un marco musical más amplio y se desplaza entre

subgéneros norteños con genialidad. Las posiciones al interior de la escena norteña son heterogéneas en una gama que va de la aceptación y gusto al rechazo y menosprecio. Claro que en general, el fervor musical tiene en el ritual su expresión más rica y contundente, sin embargo, para considerarse como un elemento central del discurso identitario amerita que su presencia en la vida social alcance un nivel de cotidianidad. Un concierto, un verso o un sonido pueden enganchar al neófito, y por medio de su implicación en rituales liminoides ir forjando preceptos de identidad y pertenencia, al mismo tiempo, se inserta en una economía de prestigio que gira alrededor del conocimiento musical. La voluntad por un gusto en particular y su articulación con procesos de identificación alteridad se desempeñan a través de los años.

Estética y frontera

Finalmente, las décadas han demostrado que a pesar de las censuras y la proscripción, las expresiones de lo mexicano en EU y de lo criminal en México, han encontrado en el corrido un ariete de batalla simbólica en la articulación de procesos de identificación cultural. Como he referido, yo considero la disposición cognitiva de articular sistemas de caracterización semánticos de pertenencia, otredad y alteridad, en base al gusto exacerbado al corrido es una forma de identidad cultural específica que se articula de forma compleja a la construcción de la frontera entre México y EU y particularmente como forma de representación de un contexto de violencia provocado por el prohibicionismo de drogas.

“Por ello, para comprender la estética más allá del restringido ámbito de lo bello y el arte, propongo como estrategia cognitiva la proyección metafórica del término de *prendamiento* -derivado de la experiencia corporal del crío al prendarse del pezón de la madre- como origen y modelo de la condición de estesis. Lo que hace posible el prendamiento es esa afinidad morfológica íntima entre el sujeto y el objeto. Tal acoplamiento en forma y sustancia permite la *adherencia*. Justamente, como veremos posteriormente, tal adherencia es también el mecanismo que permitiría la integración del individuo en el seno de la heterogeneidad social”²²

Lo estético no es por tanto algo accesorio

“El prendamiento es un acto por el que extraemos vigor para vivir, como la semilla que se prenda a la tierra generando raíces para absorber sus

22) Mandokky, *ibid*, pp. 68-69.

nutrientes. Sin prendamiento no hay supervivencia posible al no haber arraigo en la realidad. No sólo desde que nacemos, sino desde que despertamos cada mañana buscamos oportunidades de prendamiento: escuchar el canto de los pájaros al amanecer, sentir la frescura de una ducha, oler el perfume del jabón, palpar la ropa limpia, saborear un café... así vamos prendándonos a pequeños placeres cotidianos para ir tejiendo nuestra existencia"²³

En ese sentido, el narcocorrido, es un modo específico de apropiación de la realidad en el que se cristaliza un prendamiento acústico especializado, que se vincula a otros modos de apropiación del mundo en un contexto histórico, social, y cultural determinado por el prohibicionismo de drogas para configurar identidades culturales, éstas identidades se ven centrifugadas por los límites estado nacionales, siendo valorizadas, jerarquizadas y situadas en diferentes posiciones dentro del sistema de producción. Sobre éste aspecto, y para delinear una última pista de los componentes extra estéticos de la percepción del corrido, en México, en varios estados, Baja California es uno de ellos, el narcocorrido está censurado del espacio público, en EU no ocurre esto, al contrario, en California la marihuana medicinal es legal, cabe decir que lo medicinal es prácticamente un eufemismo.

Por lo dicho, visualizo que el límite identitario se intersecta con la frontera política, y con una de las más desiguales del mundo. En México, las escenas regionales conllevan diferentes implicaciones, diferentes estilos musicales, desiguales recursos materiales, y determinadas filiaciones criminales, en Tijuana por ejemplo existe desde hace unos 20 años toda una línea de artistas cuya lírica está consagrada al Cártel de Tijuana, canciones que no se producen en ninguna otra ciudad, los conciertos refieren constantemente a ésta línea de congruencia y lealtad.

En Los Ángeles en cambio, el grueso de la oferta tiene una clara inclinación hacia lo sinaloense, pues en el imaginario colectivo Sinaloa es signo de buena música norteña, la interpelación con el público está más relacionado con lo mexicano, así, la construcción de identidades subordinadas está, en un lado relacionado con la transgresión de leyes y en el otro con una impronta étnico-nacional.

Sin más que agregar, quisiera dar parte al análisis etnográfico de los bailes de música norteña a los que asistí, tratando de identificar diferentes formas de percibir el narcocorrido por la concurrencia.

23) *Ibid*, p. 72.

Los Ángeles y Tijuana

Lugar: Culiacán de Noche, Long Beach California, Tocando los Nuevos Rebeldes

Ir a Culiacán de Noche a escuchar a Los nuevos Rebeldes es de lo más sencillo, teniendo un mínimo de conocimiento pude asistir a ese concierto para tener un primer acercamiento, Los Nuevos Rebeldes nacieron en Culiacán Sinaloa durante 1997, han aparecido en las listas *Billboard* Latino y han sido nominados y ganado múltiples premios.

Me enteré de éste concierto gracias a un letrero espectacular que está cruzando la garita de San Isidro, que cada 15 días cambia la cartelera de los próximos eventos, exclusivamente de Culiacán de Noche.

Tiene una capacidad aproximada de 4000 personas. La entrada, dependiendo del artista fluctúa entre la entrada gratis hasta los 30 dólares por persona. Ésta ocasión costó \$20, algo elevado para los parámetros. Con el boleto tienes acceso a entrar a varios salones donde no existe escenario, sólo se escucha música grabada, los que están en dichos salones menores no pueden acceder al escenarios principal.

Yo llegué a las 10 de la noche. Me acomodé en la fila y esperé unos 40 minutos hasta llegar a la taquilla, el lugar ya estaba a medias de su capacidad y la gente seguía entrando en decenas por minuto, en una proporción que a simple vista parece predominante las mujeres sobre los hombres. Todas las mesas reservadas, los asistentes iban tomando posición para disfrutar el concierto. La música grabada ya tenía las 2 pistas principales llenas de bailadores, en las bocinas, suena el amplio espectro que compone la música nortea, como baladas románticas, banda y tambora, corridos o cumbias nortea, algo de duranguense y sierrreño. La gente se queda en uno u otro salón por que predomina la oferta de ciertos gustos en cada uno.

La dinámica de Culiacán de Noche consiste en que el concierto se realiza primero en el salón pequeño y después se repite y aumenta la dosis en el salón principl. Los asistentes muestran tres tendencias principales. A unos les gusta llegar y acomodarse en el salón pequeño, empezar a bailar con la música grabada, esperar para disfrutar y bailar con las bandas en vivo, y posteriormente quedarse en el mismo salón a seguir bailando con música grabada. A otros les gusta llegar al salón principal, bailar con la música grabada y esperar el cierre de las bandas en vivo. También están aquellos que les gusta repetir el show, escucharlo en el escenario pequeño y luego seguirlo al principal. De cualquier forma las personas caminan por todo el lugar y bailan de aquí para allá, o bien, prefieren reservar una mesa alrededor de la pista para dis-

frutar la música, cantar y tomar tranquilamente, pararse a bailar algunas canciones y volverse a sentar.

En efecto, al menos entre los lugares que he tenido ocasión de conocer, Culiacán de Noche es un excelente lugar para bailar. El escenario principal es un espacio cerrado de tres frentes y dos niveles. El centro de actividad es la pista de baile que tiene capacidad para más de 1500 bailarines. Circundando la pista están las mesas reservadas con una capacidad para unos 2500 asistentes. Barras de bebidas en los flancos y un equipo de meseros se encargan de que no le falte licor a quién lo desee.

El concierto empezó al cuarto para las 11. Hubo un minuto de expectación, fuera luces, los Nuevos Rebeldes tomaron su posición y sin mediar palabra se prenden las luces y empiezan a tocar el corrido del Tipo Tren, la gente se alborota, muchos se abalanzan hacia el frente porque aunque apretujados, ven muy de cerca al grupo, éstas personas al frente prefieren escuchar, ver y muchos de ellos grabar con celulares que bailar, conforme se aleja del escenario, la densidad de las personas disminuye y es donde se ven a las parejas y grupos de amigo bailando, o aunque parados, sin estar amontonados. En las mesas, la gente levanta botellas, brinda, canta y, hasta algunos pocos, un discreto *pase-sito* de cocaína o una fumada de cannabis en pipa, asegurándose bien, de no ser vistos por las docenas de guardias de seguridad que andan en el lugar.

La música empezó recio con el Tipo Tren, una canción festiva que empieza:

“Como un tipo tren llegó arremangando, empezó de abajo pero va escalando, el tipo se ve qué es de cuidado, resguarda la plaza todo controlado. Hay donde lo ven, cuenta con respaldo, devoto el plebón a la santa muerte”.

Los Nuevos Rebeldes con su acordeón, bajo sexto, bajo eléctrico, batería y a 2 voces, ponen a moverse a todos los asistentes, la canción continúa:

“Le gusta el desmadre, le gusta el avión de sus vitaminas, le ponen alerta buenas medicinas, una que otra vez se alumbró la vida, lo que está de moda, eso sí lo anima, no cualquier cabrón, que sólo domina”.

La canción no refiere a nadie en particular, sino que expresa ciertos arquetipos de posibilidad en el narcotráfico.

Se siguieron con algo más lento, una balada que dice así:

“A cada rato miro tu retrato, a cada rato estoy pensando en ti, mi vida se ha llenado de ilusiones, palpitan de emociones, aquí dentro de mí”.

Los sinaloenses, si bien, muchas veces encasillados dentro del *movimiento alterado*, se catalogan a sí mismos simplemente como música norteña, herederos de la tradicional y famosa banda *Rebeldes del Norte*, con 13 producciones discográficas, el *movimiento alterado* es una etiqueta reduccionista, sin embargo, es cierto que son famosos por sus corridos sobre tráfico y sobre traficantes.

Este contraste entre canciones, fuente de la riqueza del grupo, genera infinitas respuestas del público. Por ejemplo, ya transcurrida una media hora, aumentando el calor por los cuerpos en movimiento, dando los primeros golpes las sustancias ingeridas y, completamente abarrotado el salón, se repitió el contrapunto entre corrido y romántica, con la interpretación primero de *El Instructor Antrax* seguida de *Al mirarte lloré*. La situación se podría describir de la siguiente manera.

Después de un par de complacencias, continúan con su *setlist* y tocan un corrido serio y comprometedor, qué, en una de sus primeras estrofas versa:

“Todos le dicen el Traka, el Instructor Antrax, cinco punto siete. Resaltan mil calaveras, sobre su playera Ed Hardy, es la que rifa. Trae la camisa bien puesta, y la del MZ, es la que no se quita. Vestido como una sombra, domina la zona, aunque es peligroso”.

En éste punto del concierto, con el ánimo más caldeado, noté como aumentaba el aspaviento de los asistentes, aquí se nota más desorden entre la gente que está en las mesas o parados junto a las paredes, cantan agitando los puños, cerrando los ojos, agarrándose la camisa, palmeándose el pecho, echan la cadera ligeramente hacia adelante mientras levantan un brazo. El baile cesa un poco y las parejas voltean hacia el escenario abrazados uno enfrente del otro y coreando el corrido, que en otra parte dice:

“Le encomiendan los encargos, más arriesgados, para el equipo, porque es serio en el trabajo, y estamos entrados, le dicen al cinco. Hay alumnos a su mando, siguen adiestrando, también la plebada, nuevas células se esparcen, y en Culiacán nacen, los nuevos Antrax. Jefe de fusileros, se ganó el respeto, y su propia cuadrilla. Compañeros de batalla, en las buenas y malas, le entramos al tope. Lo sabe el Comandante Antrax, el Sargento Phoenix, el Tony y el Roke”.

Sin embargo, lo que describo no es algo generalizado, incluso la mayoría de la gente sigue, bien en su mismo lugar, parado frente al escenario tomando fotos, grabando y cantando; otras tantas parejas y grupos de amigos siguen bailando en medio de la pista; algunos más siguen sentados o parados junto a las paredes, sólo disfrutando del concierto, incluso se alcanza a notar que algunas personas desagradan del corrido y se sientan a descansar. Yo trato de apuntar mi mirada hacia donde parece haber mayor apasionamiento en el canto o el baile, incluso, siendo más específico me enfocaba en el momento de interpretación de corridos.

Bajo ésta línea de observación, la descripción se vuelve mucho más asequible, ya que a pesar de la variación y heterogeneidad que implica la música norteña, se percibe que existen asistentes que tienen mayor afecto hacia el corrido.

El corrido del Instructor termina, y la gente se tranquiliza un poco, el grupo manda algunos saludos, anuncia nuevo material discográfico para finales de año, y continúa con la fiesta con una balada.

Al primer acorde, un grito de estruendo, deja ver que sigue uno de sus grandes éxitos, una desoladora canción de desamor que inicia diciendo:

“Te ven llorando y me maldicen, qué yo no tengo corazón, qué no merezco que me perdonen, qué el culpable de todo he sido yo”.

Al empezar la canción, se nota que son bastantes los que se salen de la pista durante el corrido, ya que regresan a la pista durante la canción. Aquí se baila lento, y salen a relucir las cámaras y celulares para grabar. Aquellas personas efusivas durante el corrido, calman sus bríos y retoman su lugar, se sientan, se recargan, las parejas que se detuvieron en la pista retoman el baile, y disfrutan del repertorio.

Éste tipo de contrastes musicales se presenta a lo largo del concierto, acompañados de tandas de varios corridos y varias otras canciones. En general, el concierto sigue en esa misma tónica, claramente influida por el escenario de Culiacán de Noche que está destinado para el entretenimiento y particularmente para bailar.

Los corridos tijuanenses, como veremos más adelante se nutren de éstos discursos para construir diversas figuras de alteridad con el corrido sinaloense.

Sin embargo, todo transcurrió tranquilamente, la velada se extendió hasta casi las tres de la mañana, y el ambiente en general era de alegría y festividad, los corridos sinaloenses siguieron sonando, lo mismo

que cumbias norteñas y baladas, Culiacán de Noche, con su vocación como salón de baile impele a los asistentes a tener una actitud de algarabía.

Lugar: Bar Pancho Villa, Tijuana, Baja California. Tocando los Errantes de Sonora

El Bar Pancho Villa es un escenario pequeño que tiene años dando lugar a conciertos de música norteña, y en particular a grupos que cantan corridos. Son conciertos más íntimos que tienen al conjunto a nivel de piso, se presta más a disfrutar de la música sentado, bebiendo y comiendo, aunque también hay un pequeño espacio para bailar. Tiene una capacidad para unos 300 asistentes y ésta ocasión estaba al tope porque se estaba reinaugurando después de unos meses de remodelación; había modelos en la entrada que te regalaban una cerveza de media al llegar, música grabada a todo volumen, aparatos de humo, juegos de luces *led* y más.

Los grupos de ésta noche están bien posicionados en el gusto local, sus canciones abundan en referencias a la ciudad de Tijuana, y en lo que respecta al narcocorrido, se mueven en un ámbito de referencia al Cártel Arellano Félix (CAF).

Abrieron los Errantes de Sonora, una agrupación originaria de Puerto Peñasco, pero que reside y ha realizado la mayor parte de su carrera en Tijuana. Su primera producción discográfica, homónima, salió en 2004, pero llevan tocando poco menos de dos décadas. Son cuatro integrantes, batería, bajo sexto, bajo eléctrico y voz, acordeón y voz; su marca es una tendencia al estilo *sierreño*.

Ataviados con pantalón y traje rojo con el nombre de cada uno bordado en el brazo, detalles en amarillo y negro, camiseta negra, saludan y empiezan el concierto con uno de sus temas más difundidos, La Alerta. Inicia con un veloz requinto de bajo sexto:

“Me mandaron, una alerta y me dieron una orden, reclutar a los muchachos, va a haber trabajo en la noche, saquen toditos los cuernos y abastezcan cargadores, el trabajo va a ser fácil. Tenemos mucha experiencia, los muchachos son audaces, para atrapar a la presa, con el dedo en gatillo tiradores de primera. La cangurera en el pecho, y en el carro armas largas, y en la mente bien grabada, la víctima que no paga, o que se pasó de vergas con la gente de Tijuana”

Con ésta última frase, el público se engancha, gritan, vitorean, agitan sus puños, golpean la mesa, brindan, se abrazan, y se levantan a bailar.

En éste concierto en particular, había mayor número de hombres que de mujeres, por ejemplo en Culiacán de Noche no se ven mesas con sólo hombres, aquí sí, por el tamaño es una observación mucho más fácil, precisamente mucho del mayor barullo venía de dos mesas en particular en las que había una mayoría de hombres, cantaban a todo pulmón. Claro que también hay mesas con sólo mujeres, y como en cualquier bar o centro nocturno existe una dimensión de socialización, como en cualquier concierto, existe una asistencia heterogénea.

La segunda canción también fue un favorito del público, *Nos cayó el gobierno*, con claras referencias a la ciudad y al CAF:

"La fiesta se celebraba, allá en la colonia Hidalgo. Un día 16 de junio, la alerta estaba sonando, cuando se venían los guachos, tírense todos al suelo, decían los oficiales. Preguntan por el cártel y también quién es el Teo"

Aquí, una de las mesas que mencioné, abucheó, algunos dieron pulgar abajo, aventaron vasos, aunque entre risas, no se les veía enojados. La canción continuó:

"Mientras que a unos registraban, a otros pateaban en el suelo, el Teo les gritaba ya déjense de mamadas, soy el dueño de la casa, ya dejen a la plebada, mejor patéenme a mí, guachos hijos de la chingada. No lograron hacer nada, de lo que tenían planeado, acá se la pelan, con la gente Arellano, gente que está al cien, hay que seguir pachangueando".

Y una vez más, la gente se emocionó con ésta frase.

Reparé en el aparente disgusto de la mesa porque como he ido entendiendo, en el momento actual, el corrido tijuanense construye figuras de alteridad con lo sinaloense, en particular con el Cártel de Sinaloa (CDS). La canción es una composición anterior al 2008, pues en el 2008, el Teo (referido en la canción), traicionó y abandonó el CAF para aliarse al CDS. Y en el imaginario del corrido tijuanense esto cala hondo hasta la fecha, pues atribuyen la escala de violencia a ésta traición.

La fiesta continuaba, los errantes abrían el micrófono a las peticiones, una chica se acercó y pidió *Paz en este amor*, de Fidel Rueda, una canción que narra una reconciliación romántica, que puso a las parejas a bailar cachete con cachete,

"Diles que volví porque te quiero, que volví porque te amo, porque extraño tu calor"

Continuaron con *Corazón de oropel*, del finado Sergio Vega, una canción de amor doliente y ruptura, que aunqueailable, no faltan los dolidos que la corean a toda voz.

Los Errantes, mandaron un saludo a la gente de Sinaloa, en respuesta, se escuchó un grito ruidoso y alegre.

“Traigo la escuela de un gran hombre, por respeto no digo el nombre. Soy sinaloense hecho y derecho, mi trabajo lo hago bien hecho. Soy pieza clave en mi familia, que diosito me la bendiga”

Un éxito del grupo Hijos del Barron, que no es corrido, ni hace alusión directa a algún personaje o acontecimiento, pero como vemos, es una exaltación a lo sinaloense y dice:

“Así es mi vida de tranquila, trato de al máximo vivirla, siempre al pendiente del trabajo, y pal beisbol nunca me rajo. Pero primero es lo primero, son mis hijos cuanto los quiero. Ahí cerquita de Culiacán, donde seguido me verán, en la tumba de mi compadre, que se encuentra con mi Dios padre”

Los asistentes continuaban disfrutando el concierto, la gerencia del bar estaba regalando cervezas de medias por tomarse una foto en una instalación que hacía alusión a la reinauguración, también estaban regalando ceviches y nachos en la compra de cubetas en oferta.

Bailar, platicar, romancear, *pistear* y *loquear* son algunas de las actividades predominantes en la salida a un bar, éste en particular, está ubicado en la conocida Plaza Fiesta, en la conjunción de Paseo de los Heroes y Blvd. Independencia. Es un conjunto de bares y restaurantes que se ha ido convirtiendo en referente de la vida nocturna en Tijuana, junto al Pancho Villa, hay bares de cerveza artesanal, comida gourmet, antros de música electrónica y rock. Tiene espacios comunes como una fuente, escalinatas y pasillos. Algo que suelen hacer los asistentes a los múltiples bares y restaurantes es comprar una cerveza y salir a la fuente al aire fresco, ahí se tolera, aunque con discreción, el consumo de drogas ilegales, para luego regresar a los bares de su preferencia.

Pero regresando con los Errantes, y prestando nuevamente atención a las mesas mencionadas anteriormente. Una mesa tenía 14 personas sentadas, la otra eran 11. Eran dos grupos de amigos distintos. La mesa de los 14 era la que más estaba al pendiente de la música, la de los 11 cantaban indiscriminadamente, se notaban más festivos, sacaban a bailar muchachas de otras mesas, mientras los 14 se notaban más efusivos con las canciones de Tijuana, y hacían estos pequeños ademanes

cuando había referencia al CDS, no precisamente a lo sinaloense, sino repito, a lo relacionado al cártel.

Empecé a prestarles atención desde un comienzo, pero fue en ésta tanda de canciones sinaloenses que lo noté más claramente.

Después de *Sinaloense hecho y derecho*, se siguieron con el corrido de Javier de los Llanos, ése sí, clara alusión al cierto mafioso sinaloense, Javier Torres o el J-T, uno de los más allegados conocidos del Mayo Zambada, líder del CDS. El J-T ha sido figura de narcocorridos desde hace más de diez años, éste en particular es de los más recientes, interpretado por Calibre 50, evoca la añoranza que siente el capo estando lejos de su tierra, en su tercera estrofa dice:

“Como extraño el rancho y el olor a hierbas, dormir en el campo bajo las estrellas. Los días donde caminaba entre las veredas, con mis armas largas, peinando la sierra, levantando polvo, cuidando mi tierra” y remata al final: “Tengo canas y no las tengo por viejo, traigo ganas de chamberear y no derecho, que no se les haga extraño, se los juro este es mi año, que si vuelvo, vuelvo por el mando, se los dice Javiercito, Javier Torres de los Llanos”

Antes de terminar la canción, uno de los varones de la mesa de 14, se levanta y se le acerca al acordeonista segunda voz, le grita algo al oído, el músico asiente y le levanta un pulgar, el tipo se regresa a la mesa.

Al terminar, el acordeón le grita algo al bajo y primera voz, le afirma y el acordeón dice, -claro que sí, un pedido que nos acaban de hacer por acá de mi compa. Y señala a la mesa y todos en la mesa responden, levantan sus bebidas, gritan o saludan. Un tema del Halcón de la Sierra, año 2009, pero muy bien apropiado por los Errantes, *Aguas Internacionales*:

“Aguas internacionales, de este caso son testigos, por la ley americana fueron todos detenidos, y nadie podía creer que aprendieran, al Tigrillo. Y también lo acompañaba don Arturo Villareal, astuto y conocido por su forma de operar su gente está descontenta, la guerra va a comenzar.”

Ésta canción es un favorito entre el público tijuanaense, todo el bar coreaba la canción, y los de la mesa estaban cantando particularmente entusiasmados. Como mencioné anteriormente, el corrido de Tijuana tiene una particular tendencia a representar la pugna CAF-CDS bajo la figura de la traición:

“Aprendieron gallos finos y otros quedan en el mando, dicen que los traicionaron eso ya está más que visto, los que planearon la fiesta claro que tendrán su castigo, de eso no quede duda, muy pronto les darán piso, los plebes andan 10-10, listos para matar. Si ya podaron la piocha, más frondosa, se pondrá”

Siguieron con *los Lacoste*, una canción acelerada que habla de la ciudad:

“En Tijuana se pasean, dicen por allá en Otay, y cuando están de fiesta se pone chingón el party, con cheve, vino y plebitas la música que no falte”

Esta canción habla acerca de cierto grupo de *narcojuniors*:

“El nieto, Lalo y el Tury, el Trote y el Omar, Roman, Quique y el Jhovani, siempre al tiro han de estar en un 20 se hace el party, y al 100 nada ha de faltar. Les apodan los lacoste yo no sé porque será, son alegres con las morras y les encanta pistear, dicen por ahí que son muy bravos, yo no quiero averiguar”.

Éstas canciones le gustan mucho a todos los asistentes, con sus amplias referencias a lugares de la ciudad y a personajes conocidos, hacen tierra en los oídos de los asistentes, difícilmente se encontrará un asistente que exprese abiertamente un disgusto primero hacia Tijuana y menos contra el CAF, pues puede ser riesgoso.

Los Errantes tocaron otras tres canciones norteñas, estuvieron en escena alrededor de una hora. Se despidieron y el público les aplaudió fuertemente, algunas personas se acercaron a tomarse una foto con ellos, otros aprovecharon para salir un momento, echar una tostada, y simplemente esperar a la siguiente banda, la Revolución Norteña.

Los Revolución Norteña también son un grupo consolidado en el gusto local, además de estarse reinaugurando el Pancho Villa, los de *La Revo* estaban presentando nuevo disco, titulado *664 es mi plaza*. La marca de la Revolución Norteña es la solemnidad y seriedad de sus letras, además que son precursores del *revival* del narcocorrido en Tijuana.

Empezaron con la primera canción del nuevo disco:

“Se escuchan varios pitidios, muchos carros se detienen, en aquella casa humilde donde vivía aquel plebe, los vecinos murmuraban, ¿qué será por lo que vienen? En menos de cuatro meses se le empezó a ver billetes”

Es la canción del narcomenudista, que relata la nueva modalidad de venta de drogas en las ciudades:

“Él ya no vendía en su casa, a domicilio nomás, quince plebes en las calles listos con su celular, dirección y cantidad” Pero la canción tiene un final fatal: “Un día en la madrugada le avisaron los vecinos, que un convoy andaba cerca, ya fue tarde prevenirlo. La gente llora su muerte, los motivos no se saben, tal vez alguien sabía que llegaría a ser muy grande y por eso mando matarle”

Los Revolución Norteña me parece que tienen una fuerte sensibilidad para relatar los acontecimientos actuales, tienen canciones que destacan eventos de hace 6 u 8 años, pero en éste disco en particular vienen relatando acontecimientos del año corriente 2015, mismo que ha mostrado un repunte en la violencia y asesinatos relacionados a la guerra de cárteles.

Su segunda canción narra el pesar de la muerte acontecida en marzo, de uno de los últimos cabecillas conocidos en la Zona Norte, históricamente, el lugar de mayor influencia del CAF:

“La selva está de luto, viste negro la Tia Juana, nos dieron un golpe bajo en la zona comentaban, nos mataron al gordito y al perrón de la sonaja. Ya una vez la había librado, esta vez no la conté me quedó muy mal mi arma, mis instintos no fallaron, se me encasquilló la escuadra. Sé que extrañaré las calles donde forje mi vida, me enfrenté a muchos peligros la zona más conflictiva, siempre protegí mi plaza y jamás cambié de línea”

Terminando ésta estrofa, varios de los asistentes, y muy particularmente los tipos de la mesa gritaban el conocido ¡ay ay ay!, y en general gritos muy prolongados que sonaban desafiantes o altaneros. Ésta representación de no cambiar de línea es una de las mayormente difundida entre los amantes del corrido tijuaneño, hace referencia a mantener simpatía por Tijuana, o más precisamente por Cártel Arellano Félix, es una representación muy relevante que hace vibrar al círculo del corrido en la ciudad y qué está íntimamente ligada al imaginario de la traición que abunda en el discurso musical. El corrido continuó, con la pesadumbre que creo que manejan muy bien:

“Aunque ya jamás yo vuelva, aquí dejare mis brazos, son mis plebes del espejo de esos que les hablo, cuando vean mi sustituto creerán que he resucitado, para algunos fui muy cruel para muchos lo contrario, habrá quien

sienta mi muerte, otros van a festejarlo, que retumbe por la Tía la muerte del Brazos Largos”.

En éste punto del concierto creció el furor, los 14 de la mesa agitaban cervezas para efervecerla y salpicar, el cantante y bajo sexto les apunta y pregunta -¿cuál quieren? El mismo tipo que pidió Aguas Internacionales se acercó a pedir un clásico de la banda, sobre un personaje famosísimo en el ámbito del narcotráfico de Tijuana, el *Cholo ocho*:

“Dicen que soy muy violento, y qué me gusta matar, qué yo fui el que creo el estilo de matar y encobijar. Si en verdad me conocieran más miedo les iba a dar”.

El corrido del Cholo ocho, aunque anterior a la generalización de no cambiar de línea, es claro antecedente, pues dibuja otros elementos de lealtad al CAF

“Doy todo por el cártel, eso siempre se los digo, ya mucho me la he rifado, más de diez años activo, ésta plaza es un tesoro, ni un segundo la descuido”

Después le sigue una estrofa más agresiva:

“Si el infierno tiene al diablo, el cártel me tiene a mí, aquí siembro yo el terror y digo quien va a morir, cuando yo doy una orden no se debe discutir. Agrandar más el poder siempre ha sido mi objetivo, la violencia es necesaria para abrirse los caminos”.

Me percaté de algo muy peculiar, la reacción ante estas estrofas fue ambigua, mientras pareciese que la gente se prende con éstas formas discursivas, a los de la mesa, parecen emocionarle muchísimo más las representaciones de la lealtad o del apego a Tijuana, como lo hicieron al final de la canción:

“Son muchos los intereses que tengo que proteger, y no le puedo fallar, tengo un pacto con el cártel, soy el Cholo hay va un saludo a 6-1 y Javier.”

La banda siguió tocando en un ambiente similar durante toda la noche, los corridos no dejaron de sonar, pero también se dio lugar a peticiones de baladas o cumbias norteñas. El clima de la noche fue agradable, la gente se notaba contenta de ver al grupo pues parece que no habían tocado en todo el año en un evento de ese tipo, íntimo, en el que

tocaran largo y tendido. El marco de la reinauguración del Pancho Villa le dio un toque extra de festividad, los precios y la botana contribuyeron a que la gente pudiera embriagarse con comodidad.

La tocada terminó a eso de las 3 de la mañana, pero la música grabada seguía sonando a todo volumen. Las bandas se retiraron del lugar, yo me quedé un rato más, pero no hubo gran actividad, el bar se vació considerablemente, algunos grupos de amigos, incluidos los 14, pero no los 11, se quedaron a seguir tomando y platicando.

Conclusiones

El corrido norteño, mantiene elementos de significación profunda que forman parte de los repertorios simbólicos mediante los cuales se pueden construir complejos marcos de identificación. Quizá lo más interesante resulta en su resistencia cultural ya que después de casi tres décadas de su primer intento de censura está viendo un reavivamiento, a pesar de conllevar ciertas manifestaciones de menosprecio y proscripción por parte de la hegemonía cultural, es precisamente ésta dimensión maldita la que parece darle mayor vida, el corrido en Tijuana se juega como una forma de vivir la realidad de la guerra contra el narcotráfico, y en el 2015 ha habido un repunte importante en refriegas por narcomenudeo; mientras que en los Ángeles ha funcionado como elemento reivindicador de la mexicanidad, en medio de fuertes debates sobre la inmigración en Estados Unidos.

El corrido norteño, como forma de cristalización de una determinada forma de relacionarse con el mundo, implica una disposición cognitiva muy particular de prendamiento musical que articula procesos complejos de identificación cultural en un contexto fronterizo marcado por el racismo y la violencia delictiva.

El prendamiento, como condición de estesis, y proceso de percepción, está siempre sujeto a las condiciones extraestéticas, es por eso que se puede plantear que existen diferencias marcadas en cuanto a los marcos de percepción musical entre dos fronteras nacionales asimétricas. Lo quise demostrar, mediante el ejemplo empírico, es que el concierto, como espacio densificado de la percepción, ayuda a acceder al sentido y significado de las formas de la percepción.

Bibliografía

1. Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México, FCE, 1984.
2. Heau y Giménez. "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana" en: *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, núm. 4, pp. 627-659. UNAM, México, 2004.

3. Kearney, Michael. "La doble misión de las fronteras como clasificadores y como filtros de valor" en: *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*, Velasco (coord.) México, El Colef Porrúa, 2008.
4. Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México, Conaculta, Siglo XXI, 2006, p.
5. Olmos, Miguel. "Musica, trance y curacion, el caso del Noroeste Mexico" en: *Las vías del Noroeste III*, en prensa. Bonfiglioli (coord.). México. 2002, pp. 1-4.
6. -----"El corrido de narcotráfico y la música popularesca en el noroeste de México" en: *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular*, México, Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular, 2002.
7. Ramírez, J. "En torno al primer narcocorrido : Arqueología del cancionero de las drogas." en: *A Contracorriente*, Raleigh, North Carolina State University, vol. 7, núm. 3, 2010, pp. 82-99.
8. Turner, Victor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus, España, 1988.
- 9.
10. Valencia, Sayak. "Capitalismo gore: juventud, subjetividad capitalística y precariedad económica. En: *Tropeles juveniles. Culturas e identidades transfronterizas*. COLEF, México, 2014.
11. Valenzuela, José. *Impecable y diamantina. P.S. Demcoracia adulterada y proyecto nacional*. COLEF, 2009.
12. ----- *Jefe de jefes. Corrido y narcocultura en México*, Tijuana, El Colef, 2014,
13. Sánchez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. México D.F. Grijalbo, 2002.
14. Zuñiga, Victor. "Elementos teóricos sobre la noción de frontera. (Reflexiones en torno a la tesis de Michel Foucher) en : *Frontera Norte*, Vol. 5 No. 9, México, El Colef, 1993.

Apartado VII

Testimonios y leyendas

VII.1. Juan Charrasqueado¹

Guillermo E. Hernández

Universidad de California en Los Angeles

En 1942, Víctor Cordero compuso "Juan Charrasqueado". El corrido se grabó en 1945, por la compañía Columbia, ganando popularidad primero en los Estados Unidos y, a partir de 1947, lo difundió ampliamente el cantante y actor Jorge Negrete. Este mismo año, se filmó la cinta cinematográfica *Juan Charrasqueado* con Pedro Armendáriz y Miroslava Stern en los papeles estelares. "Juan Charrasqueado" es seguramente el primer éxito comercial del género entre grandes públicos rurales y urbanos a nivel internacional. Cordero vaciló, antes de su muerte ocurrida el 7 de diciembre de 1983, al explicar cómo surgió la idea de componer este corrido. Una versión es que en un atardecer, observó que las nubes proyectaban la figura de un jinete montado a caballo y la imagen le inspiró para componer "Juan Charrasqueado". Su biógrafa relata una anécdota de mayor elaboración:

Juan Charrasqueado nació en la ciudad de México una noche de 1942, en que Víctor escuchó la voz de un papelerero que anunciaba en la *Extra* un atentado contra el gobierno. La impresión de tragedia de la voz del pregonero en el silencio de la noche le dio la inspiración. Volviendo por el callejón de la privada hacia su casa, vio un hombre a caballo. Era Juan Silveti (Torero de gran reconocimiento). Y no es que él sea Juan Charrasqueado para Víctor Cordero, sino que la situación emotiva le hizo crear a Juan Charrasqueado. Ese hombre a caballo tenía que llamarse Juan. Silveti tenía una herida en la cara, por eso el nombre de Charrasqueado.

1) Hernández, Guillermo. "Juan Charrasqueado". *Aztlán*. 33.2 (Fall 2008):207-213.

Lo titubeante de estas versiones hace pensar que el autor evade dar una versión fidedigna. Hay razones para dudar de la sinceridad de Cordero ya que, por ejemplo, el compositor menciona a su biógrafa el haber participado en la Revolución Mexicana. De haberlo hecho contaría con menos de seis años de edad ya que Cordero nació en 1914 y los principales eventos militares ocurrieron en la década de 1910 a 1920. Al ser de tan corta edad habría amplia razón para comentarlo y, sin embargo, los comentarios de Cordero son demasiados vagos al respecto como para tomarlos en serio. El dato que verdaderamente despierta desconfianza es su testimonio de que es el autor de "La toma de Zacatecas". Este corrido gira en torno a la batalla librada en la liberación de la ciudad de Zacatecas por las tropas federales en junio de 1914, algunos meses anteriores al nacimiento del Cordero.

Sabemos que las primeras grabaciones comerciales, en discos de 78 RPM., de "La toma de Zacatecas" las hicieron Bernardo San Román y Luis Vera para la compañía Okeh (16325) en San Antonio, Texas, el 5 de marzo de 1928 y Luis Hernández y Leonardo Sifuentes en El Paso, Texas, el 16 de abril de 1928 para la Compañía Victor bajo la etiqueta número 81653 (ocupa los dos lados del disco fonográfico). Estos datos son importantes pues permiten valorar tanto la imagen que Cordero proyectó ante otros como compositor y, en particular, determinar su papel dentro de la tradición del corrido. Aunque queda la duda de cuál fue la fuente de inspiración en la composición de "Juan Charrasqueado", es innegable que se trata de una narrativa producto de la imaginación de su autor y por lo tanto carente de base histórica alguna en contraste a los corridos tradicionales surgidos de hechos específicos que inspiran a los compositores tradicionales a crear estos cantos narrativos musicalizados.

Los hechos históricos que rodean la composición de un corrido tradicional permiten documentar e interpretar el significado de acuerdo a las diversas condiciones que dan vida a la composición. En el caso de un corrido como "Juan Charrasqueado", en que se alude a hechos extratextuales inexistentes, su interpretación puede ser elusiva o problemática. En efecto, la figura de Juan Charrasqueado da pie a una serie de preguntas sin respuesta: ¿Quiénes lo asesinan? ¿Por qué lo asesinan? Más serio aún es el hecho de que la narrativa contiene datos impropios en la tradición del corrido. Por ejemplo: ¿Por qué se llama a esta una "triste historia", proponiéndola como un suceso trágico, siendo que Juan es un "burlador" que se consideraba "de las mujeres consentido"? Cabalmente la muerte de Juan sería un justo castigo o ajuste de cuentas por parte de algún pariente, marido, novio o amante agraviado. En tal caso el héroe del corrido es quien restituye su honor y, de ninguna manera, el

causante de la deshonra. Hay otras cualidades atribuidas a Juan que se oponen a que su figura se represente en términos heroicos, se trata de un "borracho, mujeriego y jugador", además de ser un "enamorado" que seduce o rapta a las "mujeres más bonitas" de la comarca en donde se halla la hacienda "La Flor".

Contraviniendo otros aspectos fundamentales del corrido tradicional, la voz cantante se jacta de que éste es "un corrido muy mentado", en patente discrepancia con la humildad poética acostumbrada al inicio de estas narrativas en las cuales se pide "permiso" o disculpas por la falta de talento artístico. Cordero soslaya algunos otros tópicos tradicionales, ya sea el manifestar la emoción que embarga al autor al narrar la historia "con cariño verdadero" ("Valente Quintero") o establecer fecha y el lugar de los acontecimientos, comprobando la naturaleza testimonial del relato ("La toma de Zacatecas"). Por otra parte, es de notar que en la muerte del "Charrasqueado" imita a las condiciones de desventaja que permiten la derrota del héroe: atacado cobardemente por un gran número de enemigos quienes "se le echaron de a montón", circunstancias a las cuales Juan responde en forma valiente y desafiante declarando ser "buen gallo". Sin embargo, una vez más de manera contradictoria, en la confrontación con sus enemigos afirma una debilidad de carácter dentro de los cánones del corrido: "estoy borracho", cualidad indecorosa en un héroe de la épica popular.

La narrativa de "Juan Charrasqueado" no permite profundizar en las motivaciones de sus enemigos ni identificar a la mujer que, al lado de su hijo y en humilde choza: "llora y reza por su Juan". Sin embargo, en otras composiciones de Cordero se repiten o bien se amplían estas cualidades de "Juan Charrasqueado", características que nos permiten establecer posibles respuestas a los enigmas que se encuentran en el corrido. Por ejemplo, el protagonista imaginario en "Gabino Barrera" es un bebedor a quien el licor torna en necio: "Gabino Barrera no entendía razones/ andando en la borrachera". A pesar de esta anomalía, Gabino manifiesta una conciencia social: "Con una botella de caña en la mano, gritaba ¡Viva Zapata!" y la referencia a su ideología lo coloca a la altura del héroe revolucionario: "Gabino Barrera siguiendo a Zapata/quería repartir la tierra" ya que "su causa era noble pelear por los pobres/y repartirles la tierra". Es decir, una vez más, el héroe de Cordero es una extraña mezcla de las cualidades que habitualmente se asignan a personajes adversarios en el corrido tradicional.

En otro popular corrido de Cordero, "El ojo de vidrio", su protagonista, Porfirio, es un temible salteador de caminos que, al estilo de Juan Charrasqueado, al entrar a los pueblos "a las mujeres buscaba/mirando

por todos lados". En el tratamiento de los tres protagonistas: Juan Charrasqueado, Gabino Barrera y Porfirio "El ojo de vidrio", el compositor hace especial jactancia de sus amoríos, combinado, una vez más, valores de distintos personajes. El caso de Gabino Barrera es ilustrativo de esta tendencia por parte de Cordero al convertir las proezas del héroe de la épica popular en un batallador en el campo del amor, en este caso con funestas consecuencias:

Gabino Barrera dejaba mujeres
con hijos por dondequiera
por eso en los pueblos donde se paseaba
se la tenían sentenciada.

.....

Gabino murió como mueren
los hombres que son bragados
por una morena perdió como pierden
los gallos en los tapados.

Lo que ha sucedido aquí es la inserción del personaje amoroso del mundo romántico en el de un género heroico, transformación que ya había ocurrido en la canción ranchera. En este tipo de canción prevalece la imagen del amante decepcionado y desde una perspectiva mundana niega la sinceridad en el amor ya sea huyendo del mundo, dirigiendo su pasión amorosa a otras mujeres o entregándose a la bebida. Desde esta posición retórica, se construye la representación de una masculinidad invulnerable en la que el amante proclama numerosas conquistas amorosas o bien su victoria sobre rivales en el amor. Es necesario tener en cuenta de que se trata de imaginarias trincheras poéticas, producto de la modernidad mexicana y, de ninguna manera, resultado de las observaciones científicas de campo ya sean de naturaleza histórica, antropológica o social. Esta aclaración es fundamental para la interpretación de la cultura mexicana ya que, con demasiada frecuencia, se confunden las elaboraciones artísticas con supuestas realidades que configuran la cultura nacional en su ámbito histórico. Víctor Cordero es a la vez emisor y receptor de tal confusión. En su caso, tal desvío conceptual lo conduce a incrustar, incongruentemente, cualidades propias de la canción ranchera en un género distinto basado en modalidades heroicas y trágicas.

En la creación de "Juan Charrasqueado" se reproducen rasgos de una canción ranchera clásica en su género, conocida con el título de "El abandonado", y que a pesar de un origen tradicional anterior a sus primeras grabaciones en los años veinte del siglo XX hasta, ha logrado po-

pularidad y vigencia hasta hoy día.² En esta canción el protagonista lamenta su frustrada relación amorosa, alegando su marginalidad: “Tres vicios tengo y los tengo muy arraigados:/De ser borracho, jugador y enamorado”. La popularidad de esta canción no pudo pasar desapercibida para Cordero quien, obviamente, asignó las cualidades de “borracho, parrandero y jugador”—además de su inclinación a ser un “ranchero enamorado”—al corrido “Juan Charrasqueado” sin advertir la discrepancia en atribuir tales características a un personaje presuntamente heroico. Para alguien con una formación urbana (Coyoacán, México, D.F.) tal adaptación resultaba natural dada la divulgación que la canción ranchera alcanzó en los centros de cultura popular mexicana durante la primera mitad del siglo veinte. Víctor Cordero se suma a esta corriente convirtiéndose en uno de sus más prolíficos impulsores comerciales.

Otra de las fuentes de Cordero en la elaboración de “Juan Charrasqueado” es la comedia ranchera cinematográfica mexicana impulsada a partir de 1936 por la cinta *Allá en el rancho grande*. “Juan Charrasqueado” comparte una serie de convencionalismos en los que el protagonista: (1) es un enamorado, (2) abusa de mujeres inocentes, (3) sufre las consecuencias de sus delitos amorosos y (4) sus aventuras ocurren en sitios rurales y ante paisajes campiranos. Si bien estas características aparecen en forma relativamente moderada antes de 1942, fecha en que Cordero compone “Juan Charrasqueado”, en las siguientes décadas una serie de actores estrellas, Jorge Negrete y Pedro Infante entre otros, continuarán la representación de personajes mujeriegos, borrachos y parranderos en comedias con diversas tramas y que imitan hasta el exceso el modelo original. Esta exaltación a la figura del llamado “macho mexicano” en el cine, al igual que en la música ranchera, surgen desde centros de difusión urbanos en donde las decisiones en torno al contenido y las perspectivas de los materiales están a cargo de profesionales sin experiencia en medios rurales y rancheros donde se difunde la cultura tradicional y, por lo tanto, a la vez que reflejan desconocimiento de la diversidad cultura mexicana, se convierten en agentes que la rechazan, desfigurándola, en favor de formas ajenas a la tradición. El corrido continuará apegándose a normas tradicionales por mayor tiempo dado que sus creadores, intérpretes y públicos actuarán al margen de la so-

2) Probablemente las primeras grabaciones de “El abandonado” (que no he escuchado) fueron hechas, respectivamente: en Nueva York el 1ro de junio de 1920 para la marca Víctor (72716) por Alfonso Marrón y en Diciembre de 1926 para Columbia (2636-X). He escuchado la de Bernardo San Román, hecha el 10 de junio de 1929 para Okeh (16349) y la de Ábrego y Picazo realizada para Columbia (C951) que es de principios de la década de 1920.

ciudad mayoritaria. El caso de Víctor Cordero y el corrido “Juan Charrasqueado” constituye un claro ejemplo de este temprano desfase cultural que marca la transformación de una cultura tradicional hacia una moderna impulsada por intereses económicos e industriales de consumo masivo.

En 1998—dieciséis años después de la muerte de su autor—se publica la novela que Víctor Cordero dejara inédita por muchos años: *Juan Charrasqueado: Su historia y sus hazañas*. En efecto, ya en 1971, María Concepción, la autora de la biografía *Víctor Cordero: poeta y cantor del pueblo*, la menciona como inédita y hacia el final de la novela se denuncian los abusos cometidos por el ejército en contra de estudiantes, en clara referencia a eventos ocurridos en la capital de México en 1968. Estos datos permiten deducir que la novela se terminaría a fines de la década de los sesenta. Ahora bien, ¿Qué inspiraría a Cordero a incursionar en la novelística basándose en el corrido que le había conducido a la fama internacional? Indudablemente que la popularidad de “Juan Charrasqueado” sería un aliciente comercial en las postrimerías de la vida del autor.

En esta novela Cordero intenta dar una visión detallada de la vida de “Juan Charrasqueado”, justificando su conducta y explicando el incompleto argumento del corrido. Antes de resumir los lineamientos generales de la trama novelística, es necesario señalar que se trata de una novela fallida en muchos aspectos. En primer lugar, el punto de vista y las posiciones ideológicas del narrador sufren inexplicables y frecuentes alteraciones. Por ejemplo, la representación del pueblo oscila entre una descripción idealizada de virtudes heroicas pobladas de bellas imágenes para, repentinamente, denunciarlo como bochornoso espectáculo de seres inútiles inmersos en la pobreza, la suciedad y la desolación. La figura de Juan es de un líder nato, surgido del pueblo, a la vez que un caudillo indispensable quien evita al pueblo caer bajo la explotación de capitalistas, políticos y militares corruptos. A través de la narrativa se intercalan largos discursos en una colérica voz narrativa que denuncia—sin identificar—a una serie de enemigos de la sociedad. Ante este paisaje social surge la figura triunfante e impecable de “Juan Charrasqueado” único personaje capaz de departir lo mismo con el humilde jornalero del campo, las clases medias pudientes y los personajes con intereses internacionales. Las discrepancias llevan al autor a situar en una remota región rural de México a estudiantes que asisten a una escuela de edu-

cación normal y a una de medicina. Desgraciadamente, la incongruencia en la presentación de estas escenas convierte a la novela en un ejercicio absurdo que, por ser involuntario, le impide ser genial.

La pasión de Juan por las mujeres y la bebida lo llevan a múltiples aventuras amorosas y a enfrentarse a enemigos poderosos que se oponen a su forma de vivir y buscan su derrota. Una mujer en especial lo cautiva por el resto de su vida, la hija Don Ángel, Flor del Campo, quien le corresponde con un amor profundo mas la pareja está condenada a separarse por sus respectivas condiciones sociales. En un altercado con el padre de Flor éste ataca a Juan con un látigo y le produce la cicatriz en el rostro. Juan guiado por el amor a Flor resiste la tentación de matar a Don Angel y lleva la marca de su martirio amoroso de por vida. Flor es conducida a España donde muere en un convento. Juan se casa con una mujer de su clase con quien vive feliz y en condiciones de humilde campesino, a la vez que periódicamente se ausenta de este hogar para correr aventuras amorosas, de negocios, políticas y legales. Estas escenas se intercalan con una serie de episodios en los que Juan se convierte en el líder del pueblo mexicano pobre y oprimido al que defiende en su lucha por sobrevivir las trampas y abusos de falsos políticos en coalición con ricos explotadores nacionales y extranjeros a quienes apoya el ejército y quienes desvirtúan el noble ejemplo de los héroes de la historia patria: Hidalgo, Juárez, Madero, Villa y Zapata.

Como líder incorruptible, las negociaciones políticas de Juan le permiten obtener grandes éxitos en diversas áreas de la vida mexicana – economía, educación, salud, justicia– lo cual le atrae la enemistad de nefastos intereses que buscan la riqueza en perjuicio del bien general. En un par de ocasiones su liderazgo lo lleva a estar a punto de provocar una segunda revolución mexicana, mas el humilde y honrado Juan prefiere retirarse a la vida privada ya que es su ambición no ascender a los falsos círculos del poder. Después de derrotar numerosos intentos en contra del pueblo encabezados por individuos deshonestos y mezquinos, el pueblo postula a Juan para gobernador del estado de Guanajuato. Los políticos locales, sin embargo, mandan asesinarlo para impedir su ascenso ya que se convertiría en una seria amenaza a sus malignos intereses.

VII.2. ¿Existió la Rosita Álvarez del corrido?

Guillermo E. Hernández

Universidad de California en Los Ángeles

¿Existió la Rosita Álvarez del corrido? ¿Era su verdadero nombre Rosita Álvarez? ¿Dónde y cuándo vivió? Muchos son los rumores en torno a estas preguntas y pocas las pruebas para contestarlas. Hace algunos años en vano me lancé a buscar a Rosita Álvarez durante varios días en Saltillo, Coahuila, lugar donde se supone que murió. Consulté los libros de la Oficina del Registro Civil—donde, por cierto, no aparece nadie con el apellido Álvarez o Alvidres entre los años de 1880 a 1920—, interrogué a residentes en una casa de ancianos, entrevisté a varios estudiosos conocedores de la historia local así como a miembros de antiguas familias saltillenses. No encontré rastro de ella. Pareciera que o bien Rosita Álvarez no existió jamás o su paso por la memoria colectiva y la documentación oficial se hubiera esfumado. ¿Será que el corrido ha llegado bastante alterado en cuanto al nombre de la protagonista y el lugar donde ocurrieron los hechos?

La existencia de Hipólito, el asesino, tampoco está corroborada aunque hay datos que indican su posible participación en la Revolución Mexicana. De acuerdo a estas noticias, durante la firma del Tratado de Guadalupe, el 23 de Marzo de 1913, un individuo estaba a punto de firmar el documento cuando Venustiano Carranza, Primer Jefe de la Revolución Constitucionalista, lo detuvo, impidiéndole escribir su nombre en el tratado, recordándole: “aún te faltan nueve meses para pagar la deuda que tienes contraída con la sociedad”. Según esta anécdota el hombre aquel era Hipólito Valdez y había asesinado a Rosita Álvarez. Cuando él murió en 1915, en Icamole, Nuevo León, luchando contra las tropas de Francisco Villa, sus compañeros le cantaron los versos del corrido al pie de su tumba:

Hipólito llegó al baile,
a Rosa se dirigió,
como era la más bonita
Rosita lo desairó.
Echó mano a su cintura
y su pistola sacó
y en medio de tanta gente
nomás tres tiros le dio.

Hipólito Valdez tendría entonces treinta y tres años y si estaba por cumplir la condena por el asesinato de Rosita, los hechos debieron haber sucedido aproximadamente a principios del siglo XX. La letra del corrido apoyaría una creación reciente ya que alude a esta fecha: "Año de 1900/muy presente tengo yo". Estos datos, sin embargo, podrían ser engañosos y tratarse de una broma urdida por sus compañeros y amigos haciendo mofa del nombre de Hipólito. Es interesante, por otra parte, que en esta referencia de 1913 se haga mención de que alguien ya cantaba el corrido pues nos permite situarlo antes de una fecha en particular. Sin duda alguna, el misterio de Rosita Alvérez se resolverá tarde o temprano y entonces nos acercaremos a las complejidades que rodean esta notoria tragedia.

Por el relato en el corrido, sabemos que un día, desobedeciendo a su madre, Rosita asiste a un baile donde se encuentra Hipólito. El joven la invita a bailar y Rosita, contraviniendo las costumbres de la época, lo rechaza afirmándole que de ninguna manera bailará con él y que le tiene sin cuidado lo que se diga de ella. Paulatinamente, las acciones de Rosita van descubriendo su carácter: desobedece a su madre y se marcha caprichosamente pues es una apasionada del baile. Pagada de sí misma por ser "la más bonita" desacata la opinión de los demás. Estas cualidades contrastan de manera negativa con las virtudes que se esperan en una joven casadera de buena educación, la cual deberá preciarse de ser obediente, hacendosa, modesta, sociable, sencilla y simpática.

Por su parte, Hipólito se encuentra en un aprieto. Una joven está obligada a aceptar la propuesta de bailar a menos que haya plena justificación para ignorarlas. Inicialmente Hipólito trata de evitar el problema, y entre reclamo y súplica, apela a su sentido de etiqueta social: "Rosita, no me desaires, /la gente lo va a notar". La opinión de los asistentes a aquel desaire pone en entredicho su identidad personal y social. El rechazo de Rosita seguramente lo hará blanco de burlas y menosprecios. A pesar de ello, Rosita ignora esta llamada a la cordura y profiere palabras ofensivas que, desde el punto de vista de Hipólito, buscan lasti-

marlo: "pues que digan lo que digan/contigo no he de bailar" Cegado ante el desprecio y, sintiéndose acorralado, su desesperación lo lleva la única solución que se le viene a la mente, sacar la pistola y dispararle, matándola. La respuesta de Hipólito es absurda pues no guarda proporción con la imprudencia de Rosita y su papel desde ese momento es del delincuente que deberá ser castigado por su delito.

Un síntoma de que el corrido tradicional empieza a sufrir un anquilosamiento es la presencia de interpretaciones humorísticas o paródicas; y fue el intérprete Eulalio (Lalo) González El Piporro quien marcó la pauta hacia el rechazo de importantes aspectos en el contenido del corrido tradicional. El profundo conocimiento de la tradición de este artista le permite ridiculizar aspectos del corrido sin afectar la supervivencia del género. Es decir, los profundos cambios ocurridos en la vida mexicana a partir de la revolución de 1910-1920 impedían que las nuevas generaciones se identificaran con conflictos que reflejaban costumbres y valores sociales ya caducos. Es así como El Piporro señala, por medio de la deformación caricaturesca, una problemática cultural que habla dejado de tener vigencia. Un buen ejemplo del tratamiento paródico que El Piporro da al corrido es evidente en la representación del corrido de Rosita Alvérez. Por medio de intercalaciones cómicas este artista logra desvirtuar el mensaje del corridista. En la interpretación de El Piporro habrá que distinguir: 1) la voz del intérprete que canta el corrido, y 2) la voz del comentarista que se burla del mensaje. Hay que señalar, además, que la primera voz proyecta una presencia autorizada ya que tanto en su calidad, modulación y entonación rivalizaría con cualquier buen intérprete de corridos; y si bien la segunda voz actúa de manera irrespetuosa, sus comentarios surgen de una tradición humorística popular. Estas condiciones permiten al público identificar la reinterpretación cómica del corrido como una interpretación con la cual puede lograr una identificación plena.

El Piporro inicia el corrido aludiendo a la leyenda que sitúa la existencia de Rosita Alvérez en algún lugar de Coahuila, en año incierto:

No se sabe si fue en Ramos Arizpe, Allende o Múzquiz, pero fue por allí
por . . .

Año de 1900

muy presente tengo yo,

en un barrio de Saltillo

Rosita Alvérez murió,

Rosita Alvérez murió.

Después de cada estrofa el cómico intercala un breve comentario que destaca algún aspecto importante del corrido. En el caso de los padres de la protagonista del corrido, Rosita, la pareja representada es una patente deformación de la respetabilidad y son objeto de burla: la esposa se ocupa de menesteres banales, y el marido es un perezoso. Las dos figuras contrastan con la recia personalidad de Rosita, cuya desobediencia presagia el fin trágico que le espera:

La mama de Rosita, mujer de antes, se ocupaba en remendar el calcetín y el calzón del viejo que salió muy lumbre pa' la ropa. No sabía hacer más gracia más que estar sentado. Le decían "El minero": tenía plata en las sienes, oro en la boca y plomo en las patas.

Su mama se lo decía:

-Rosa, esta noche no sales. . .

-Mamá, no tengo la culpa que a mí me gusten los bailes, que a mí me gusten los bailes.

La siguiente digresión, la más breve de todas, presenta la figura de Hipólito en sus labores como agricultor. A esta figura se agrega la de Marcos, personaje imaginado por el artista, que no aparece en el corrido, y cuyo papel es el del mal amigo. Esta creación provee un contexto (y un testigo) que da credibilidad al corrido: justifica la conducta de Hipólito quien al ser rechazado por Rosita sufre el oprobio público y la burla de su amigo. El desafío que Marcos lanza a Hipólito mantiene una tensión irónica: la cólera de Hipólito contrasta con su reacción al cambiar de color, varias veces, en las siguientes estrofas:

Estaba en la labor, regando, cuando llega Marcos, amigo del alma, a son-sacarlo...

Hipólito fue a la fiesta
y a Rosa se dirigió,
como era la más bonita
Rosita lo desagró,
Rosita lo desagró.

Se puso colorado, colorado, como un tomate, de pura vergüenza.

-A las muchachas les gusta que les rueguen. Sácala otra vez -dijo Marcos.

Rosita, no me desaires,
la gente lo va a notar.

-Pos que digan lo que quieran.
contigo no he de bailar,

contigo no he de bailar.

De colorado como un tomate, se puso morado, como un higo, de puro coraje.

-Contente —Dijo Marcos— te conozco.

-Pues si me conoces, hazte a un lado, porque si no a ti también te agujero.

Echó mano a la cintura

y una pistola sacó,

y a la pobre de Rosita

nomás tres tiros le dio,

nomás tres tiros le dio.

La muerte de Rosita es totalmente irreverente pues la descripción pasa de lo pintoresco —la escena de un grupo rodeando el cadáver, intentando resucitarla— al campo de lo absurdamente grotesco: confundiendo la necesidad de oxígeno para resucitarla se le describe como a un neumático al que se llena de aire. El epílogo cómico mencionado que “murió muy repuesta” raya en el caos total:

Cayó privada aquella mujer.

-Háganse a un lado por favor, no se arremolinen.

-Échenle aire.

-Cállese hombre, por favor gentes, a un lado. Entiendan.

-Échenle aire.

-Cállese hombre. Una súplica: atrás por favor, atrás, hombre.

-Échenle aire.

-Cállese hombre. ¿Pa' qué decía que le echaran aire?:Vino el mecánico de la esquina y le puso treinta libras, murió muy repuesta.

Rosita ya está en el cielo

dándole cuenta al creador.

Hipólito está en la cárcel

dando su declaración.

La última estrofa narra la suerte de Hipólito por el crimen cometido. Sin embargo, al ser internado en la cárcel se le presenta en términos exageradamente rutinarios que desdichan de la seriedad de su crimen. Una vez más, el cómico utiliza escenas en que la caricatura rige la narración: en el acento regional del carcelero (hicitos), la simpleza de Hipólito ante lo cometido (lo absurdo de firmar con una u otra mano) y en pedir que le lleven cigarros a la cárcel:

- ¿Pos qué hicites, Hipólito?-
- ¡La maté!, ¡ la maté!
- Pos fírmale ahí.
- Ahí está firmado.
- Con la otra mano.
- Soy zurdo.
- ¿Algún encargo?
- ¡Me traen cigarros, raza!
- ... dando su declaración.

Estas intercalaciones tienen por objeto desvirtuar el propósito original del corrido que consiste en fundamentar normas de conducta entre padres e hijos -de obediencia-, entre hombres y mujeres solteros -de respeto-, así como de paz y tranquilidad en la comunidad. En efecto, al deformar, burlándose del mensaje de Rosita Alvérez, Piporro establece un ejemplo negativo para los jóvenes, quienes reconocerán la burla que se hace de la conducta que consiste en obedecer ciegamente a los padres, tratar con extrema formalidad a los pretendientes, y respetar paternalmente a las damas. Las escenas correspondientes de madre e hija y de Rosita e Hipólito se llevan a cabo de manera y con un lenguaje reconocible para el público del corrido.

La estrategia es fundamentalmente paródica, pues si bien el corrido no es alterado al cantarse, su lectura ha sufrido una profunda transformación pues se ha convertido en un vehículo para mofarse de las costumbres de antaño. Estos valores y costumbres en que los hijos observan total obediencia a sus padres, las damas no desdeñan una invitación a bailar y los caballeros se ofenden si su invitación es rechazada públicamente, ya había perdido toda vigencia cuando El Piporro graba su célebre interpretación de Rosita Alvérez. El artista supo intuir tal situación y ganar la simpatía de un gran público que incluía tanto a los conocedores de la tradición corridística como a quienes eran extraños a ella. En los años cincuenta y en manos de El Piporro el corrido no sufre ni decadencia ni olvido, solamente una reinterpretación humorística que marcaba el fin de una época.

VII.3. Julián Garza Arredondo

Luis Omar Montoya Arias

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt Nivel 1

El 14 de febrero del 2012, entrevisté a Julián Garza Arredondo, gracias a la ayuda desinteresada de Luis Fernando Elizalde, uno de los compositores norteros más prolíficos de la actualidad. El encuentro se efectuó en la casa que Garza tenía en Guadalupe, Nuevo León, en las faldas de un cerro. Justo ahí, me contó, fue donde compuso *Era cabrón el viejo*, en 1998. Hoy es una zona residencial, pero entonces no había colonias. Un día miró bajar de las laderas a un anciano, quien sirvió de inspiración para recrear la historia de un sembrador de marihuana: *El viejo Paulino*. Una de las razones del éxito del corrido, está en el potente cierre que Julián Garza le brindó a su composición: *Habrá muchas despedidas/pero como ésta ninguna/1, 2, 3, 4, 5/5, 4, 3, 2, 1/Siempre fue cabrón Paulino/desde que estuvo en la cuna*. Esta última estrofa demuestra la capacidad creativa de Julián Garza Arredondo, jular del México contemporáneo.

Julián Garza tuvo la inquietud de componer temas desde pequeño. Sus primeros corridos los escribió a manera de juego, concentrándose en relatos incidentales de su vida como peleas entre vecinos. Fue Juan Antonio Treviño, amigo de siempre, quien le sugirió que compusiera corridos de manera profesional, argumentando que tenía "chispa y talento". La inquietud de Treviño era que Julián Garza comercializará sus creaciones. La historia la conocemos: Julián Garza Arredondo triunfó en el mundo del corrido, aportando, incluso, al discurso cinematográfico. Luego de sus inicios como compositor, Julián Garza difundió en 1973, un primer disco con su hermano Luis, grabado en Mc Allen, Texas, al que llamaron *Pistoleros famosos*. Gracias a Juan Antonio Treviño, Luis y Julián pudieron comprar su primer equipo de sonido. Los hermanos Garza nutrieron a la música nortera mexicana durante 30 años.

Sus primeros años transcurrieron en la Hacienda El Porvenir, en Los Ramones, Nuevo León. Con cinco años cumplidos, Julián Garza, en compañía de sus padres y hermanos, se acercó en Monterrey. Nunca olvidó que El 24 de junio, fue el primer corrido que escuchó. Con 12 años de edad, en 1947, se estableció en Reynosa, Tamaulipas. En la frontera tamaulipeca gustaba de cantar los corridos de moda, junto a su hermano Luis, quien rasgueaba una guitarra. Luis y Julián grabaron cuando el segundo había cumplido 40 años de edad y el primero tenía 36 primaveras. Son más de 100 discos los que respaldan la trayectoria del dueto neoleonés, predominando el acompañamiento norteño, sin ignorar al mariachi nacionalista y a los tríos.

Es compositor de más de 200 temas, en donde imperan los corridos, aunque también presume de éxitos rancheros como Que no se apague la lumbre, grabado por Los Invasores de Nuevo León en la década de 1980. Pistoleros famosos, Las tres tumbas, Nomás las mujeres quedan, Jesús para de palo y Luis Aguirre, se erigen como los primeros corridos creados por Julián Garza Arredondo. Para lograr su propósito, la grabadora y los casetes que Juan Antonio Treviño regaló a Julián Garza Arredondo fueron trascendentales. El propio Treviño recomendó a Garza que llevará esas primeras composiciones a Lupe Prado, miembro de Los Hermanos Prado, quienes vivían en la colonia Guerra y tenían una oficina por Colón, en Monterrey, Nuevo León. Lupe Prado despreció el trabajo de Garza. Para animarlo, Juan Antonio Treviño le dijo a Julián Garza: "el error fue haber visitado a uno más pendejo que tú".

Durante ocho meses repartió casetes, nadie lo consideraba. Fue entonces que un primo hermano de Julián Garza le recomendó visitar a Carlos y José, dueto norteño originario de la Hacienda El Porvenir. Un domingo por la mañana llegó a la casa que José Tierranegra poseía en la Carranza, salió la esposa y anunció la presencia del compositor. Carlos y José grabaron el corrido de Luis Aguirre "porque se escuchaban voces originales". En esa época, Julián y Luis Garza Arredondo eran choferes. Luego vendría el éxito total cuando Ignacio López Tarso grabó Las tres tumbas, Rocío Durcal La leyenda Chito Cano y Eugenia León hizo lo propio con La venganza de María. Julián Garza Arredondo incorporó ideas contenidas en la prensa para desarrollar sus tragedias. Primero creaba la letra y luego la música de cada corrido.

Su fanatismo por los corridos, llevó a Julián Garza a participar como compositor, adaptador, guionista y actor, en películas mexicanas de bajo presupuesto. Las tres tumbas fue su primera cutícula (Jalisco 1979), la segunda llevó por nombre Pistoleros famosos, grabada en Monterrey (1980). Luego desgranó la mazorca: Tierra de rencores, El criminal

(1982), *La venganza de María* (1983), *Agapito Treviño* (1985), *Nomás las mujeres quedan* (1985), *La leyenda del manco* (1987), *Perro de cadena* (2001) y *Era cabrón el viejo* (2001). Entre películas de 35 milímetros y *video home*, Julián Garza sumó más de 40 proyectos cinematográficos.

El nacido en 1935, cursó hasta segundo año de primaria y fue el responsable de hacer visible a Javier Ríos, acordeonista y miembro-fundador de Los Invasores de Nuevo León. A los meses de haber grabado en Mc Allen, Texas su primer disco, Luis y Julián fueron invitados por un sello de Monterrey para crear una segunda producción. En esta coyuntura incorporaron a Javier Ríos como su acordeonista, quien trabajaba en las cantinas de Monterrey, Guadalupe y San Nicolás, acompañando a su padre. Con 15 años de edad, Javier Ríos se sumó al equipo de trabajo de Luis y Julián, con quienes permaneció ocho años. Javier Ríos dejó a Julián y Luis Garza Arredondo, para formar a Los Invasores de Nuevo León, junto a Lalo Mora.

De acuerdo con Julián Garza, la música norteña mexicana empezó a masificarse en 1953, cuando Los Alegres de Terán grabaron *Carta jugada*. El éxito fue tal que “hasta los perros la cantaban”. En Guadalupe, Nuevo León, existía mucho grupo conformado por violín, bajo sexto y tololoche, “no era común ver grupos con acordeón”. Con *Carta jugada*, Los Alegres de Terán se volvieron famosos. El acordeón con el que Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz grabaron esta melodía, estuvo en las manos de Julián Garza, una ocasión que éste visitó a Eugenio Ábrego en Mc Allen. “Era un instrumento negro de dos hileras”, rememoró el entrevistado.

Julián Garza mencionó que cuando empezaron a grabar estaba generalizado el uso de guayaberas entre los conjuntos y duetos norteños mexicanos “porque resultaba práctico en la lucha contra el calor”. La música norteña mexicana, la grupera, la música texana y el Mex-Tex, son estilos que se alimentan de un mismo abrevadero cultural. El acordeón Gabbanelli de tecnología italiana, se puso de moda en 1975 gracias a la proyección que le dio Ramón Ayala; en la década de 1980 Javier Ríos de Los Invasores de Nuevo León contribuyó en su expansión.

Los Cadetes de Linares nunca grabaron una cumbia porque Homero Guerrero de la Cerda defendió una visión purista que tuvo sobre la música norteña mexicana. El huapango y la redowa (redowa con V se refiere al instrumento), ambos géneros dancísticos-bailables, están asociados a las identidades de Tamaulipas y Nuevo León, respectivamente. El huapango es caliente y la redowa valseada. Existe un huapango que se llama Los Coconitos (grabado en 1928, su nombre original es Coconito), composición de Guty Cárdenas y Lorenzo Barcelata que hoy forma parte

del acervo cultural norteño. Mató a su mejor amigo, es un corrido compuesto por Julián Garza Arredondo y Luis Fernando Elizalde, oriundo de Michoacán.

Incurrió en la política, abanderado por el Partido del Trabajo (PT) e invitado por Chis Chas. El eslogan de su campaña fue: "Chingue a su madre el que no vote por mí". Murió en julio del 2013. Es inmortal gracias a sus corridos que hoy forman parte de la memoria colectiva.

Fuentes consultadas

1. Garza, Julián [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.

MÉXICO
Corazón
Musical de
Latinoamérica

Libro diagramado en Mérida, Yucatán, México, 2018.