



Universidad de Valladolid

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA
TESIS DOCTORAL:

**Polifonía expandida. El canto cardenche de Sapioríz,
Durango. Voz, espacio-temporalidad, silencio y
contrapunto improvisado como falsobordone
transhistórico y transcultural**

Presentada por:

Montserrat Palacios Prado

para optar al grado de Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

**Dra. Soterraña Aguirre Rincón y Dr. Enrique Cámara
de Landa**

*A mis hijos Izaj y Tziran,
que crecieron sabiendo que su mamá
escribía una tesis que parecía no tener final.
Porque su salud y su vida han valido la espera.*

Mi cantar vuelve a plañir:

*“Aguda espina dorada
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada”*

Antonio Machado, (*Yo voy soñando caminos*)

Índice

Agradecimientos	12
PREFACIO	14
INTRODUCCIÓN	22
1. Presentación de la investigación.....	22
2. El hecho sonoro en su dimensión geográfica. Apuntes para crear vínculos.....	23
3. Hipótesis y objetivos.....	30
3.1. Objetivos generales para la primera hipótesis.....	31
3.2. Objetivos generales para la segunda hipótesis.....	31
3.3. Preguntas eje para los objetivos de la primera hipótesis.....	31
3.4. Preguntas eje para los objetivos de la segunda hipótesis.....	33
4. Marco teórico y metodológico de la investigación.....	34
4.1. Las características de las emisiones vocales (la textura y la configuración del timbre).....	34
4.2. La forma de configuración espacio-temporal en la polifonía.....	35
4.3. Los usos del silencio como articulador espacio-temporal y mediador social.....	37
5. Estado de la cuestión.....	46
5.1. Manifestaciones y estudios sobre polifonías de tradición oral de Europa oriental.....	47
5.1.1. Principales polifonías de la región del Báltico.....	48
5.1.2. Principales polifonías de la región del Cáucaso en relación con los estudios de polifonía de Europa Occidental.....	49
5.1.3. Principales polifonías de la región de los Balcanes.....	50
5.2. Estudio de las terminologías empleadas con las que se ha entendido el término de polifonía.....	51

5.3. Estudios sobre el canto cardenche.....	56
5.3.1. Documentación sonora de relevancia directa. Registros fonográficos y cancioneros. Entre el ideario del origen y la visión hispanista.....	57
5.3.2 Estudios de relevancia directa. Descriptivos-divulgativos.....	71
5.3.3. Tesis, artículos, libretos de otros investigadores.....	76
6. Procedimientos metodológicos y actividades realizadas para la incorporación de datos.....	87
6.1. Ocasiones de registro y aspectos relevantes desde mi propia formación.....	90
6.2. Selección de colaboradores.....	93
6.3. Herramientas de grabación.....	95
6.4. Criterios de selección del <i>corpus</i> de estudio y transcripción musical.....	96
6.5. Terminología utilizada.....	99
6.5.1. ¿Polifonía o música multipartes?.....	99
6.5.2. ¿Canto o canción cardenche?.....	100
6.5.3. Cantante, cantador/a o cardenchera/o.....	101
7. Estructura de la tesis.....	102
 CAPÍTULO 1. La Laguna (Sapioríz, Durango) y las contingencias históricas y socioculturales del canto cardenche.....	 104
1. Aspectos históricos y socioculturales.....	107
1.1. La población originaria.....	108
1.2. De la población originaria al Real Camino de Tierra Adentro.....	111
1.3. Colonización y periodo de evangelización.....	114
1.4. De «negros», «chinos» y tlaxcaltecas y sus relaciones con el canto cardenche	119
1.4.1. De «negros».....	119
1.4.2. De «chinos».....	122
1.4.3. De tlaxcaltecas.....	123
1.5. Las haciendas, el cultivo de algodón y el periodo de independencia.....	126
1.6. De la Revolución mexicana al reparto agrario.....	134
1.6.1. El reparto agrario y el canto cardenche.....	136
1.7. El advenimiento de la radio.....	140

1.8. De la presencia de los institutos de cultura a los actuales días.....	144
2. Breve etnografía de Saporíz, Durango.....	146
2.1. Aspectos sociales, políticos y religiosos.....	150
2.2. Actividades productivas.....	152
2.3. Manifestaciones musicales, fiestas y costumbres.....	156
3. Resumen.....	161
CAPÍTULO 2. La voz en el contexto de la construcción polifónica.....	163
2.1. El nombre.....	163
2.2. Los registros vocales y la clasificación de las voces en Saporíz, Durango.....	166
2.3. La concepción <i>emic</i> de la polifonía.....	170
2.3.1. Llevar la canción.....	170
2.3.2. Tener sentido.....	175
2.3.3. Empalmar las voces.....	176
2.4. Repertorio y ocasión.....	177
2.4.1. Los alabados.....	178
2.4.2. Las alabanzas a la Virgen.....	182
2.4.3. Las pastorelas.....	183
2.4.4. Las posadas.....	192
2.4.5. Los corridos acardenchados, las tragedias y la canción acardenchada.....	194
2.5. El contexto de la performance.....	197
2.5.1. El basurero como espacio interpretativo dominante.....	197
2.5.1.1. Una escucha acusmática.....	202
2.5.1.2. El basurero como espacio de transmisión y aprendizaje.....	203
2.5.2. Polifonías en peregrinación.....	205
2.5.3. Cantar en el río.....	208
2.5.3.1 El río como espacio simbólico donde ellas también cantan cardenchas.....	212
2.6. El texto verbal en las canciones de amor y de desprecio.....	213
2.6.1. La trama.....	217
2.6.2. Estrategias narrativas.....	221
2.7. Voz e identidad. Emisiones vocales, configuración del timbre y criterios estéticos.....	230

2.7.1. La voz.....	231
2.7.2. Disposición espacial de los cantores. Aspectos gestuales.....	232
2.7.3. Las metáforas del cuerpo.....	240
2.8. Criterios estéticos y valores sociales como metáforas de identidad.....	244
2.8.1. «La pastilla».....	244
2.8.2. «Cantar alegre».....	250
2.8.3. «La voz natural» y «el pecho completo».....	252
2.9. El timbre vocal como generador de identidad para la conformación de un estilo polifónico propio.....	254
2.9.1. Formas de emisión vocal.....	260
2.9.1.1. Emisión por golpe de glotis.....	260
2.9.1.2. Emisión por constricción laríngea.....	262
2.9.1.3. Trémolo y vibrato.....	265
2.9.1.4. Glissandos.....	267
2.9.1.5. Transición entre mecanismos o modos vibratorios 1 y 2.....	269
2.9.1.6. Nasalización y sonido raspado.....	271
2.9.1.7. Ornamentación laríngea en el mecanismo vibratorio 1.....	273
2.9.1.8. Fluctuación en la altura del sonido.....	274
2.10. Signos identitarios de la construcción polifónica.....	276
2.10.1. Contornos melódicos.....	277
2.10.2. Encuentros vocales y cadencias.....	280
2.10.3. Ritmo y <i>tempo</i> intervenido.....	282
3. Resumen.....	284
 CAPÍTULO 3. Espacio, temporalidad y usos del silencio. Descripción cinética y aplicación de las Unidades Semióticas Temporales como análisis musical del tiempo, el espacio y el silencio en el canto cardenche.....	 287
1. La música como percepción espacial del tiempo y el espacio.....	288
2. La opción del silencio como anclaje vocal.....	291
3. Las Unidades Semióticas Temporales como procedimiento analítico en las polifonías de tradición oral.....	292

3.1. Planteamiento general de las Unidades Semióticas Temporales (UST).....	293
3.1.1. Descripción de las UST.....	296
3.1.1.1. Descripción de los criterios morfológicos.....	301
3.1.1.2. Descripción de los criterios semánticos.....	302
3.1.1.3. Definición de otras características observadas.....	303
3.2. Aplicación de las Unidades Semióticas Temporales a tres casos concretos.....	303
3.2.1. Constitución del <i>corpus</i>	303
3.2.2. Procedimiento de análisis.....	304
3.2.3. Análisis musical a partir de la Unidades Semióticas Temporales.....	305
3.2.3.1. Definición de frase y fase.....	305
3.2.3.2. Aplicación de las Unidades Semióticas Temporales.....	306
3.2.3.1.2 «Al pie de un árbol».....	306
3.2.3.2.2 «Yo ya me voy a morir a los desiertos».....	312
3.2.3.2.3 «No sé por qué».....	319
3.3. Sistematización de las Unidades Semióticas Temporales detectadas.....	324
3.4. Otros niveles de organización temporal detectados.....	329
3.4.1. Implicaciones temporales entre texto y música: Tiempo cíclico. <i>Circularidad</i>	330
3.4.1.1. «Ojitos negros <i>a dónde</i> están».....	331
3.4.2. Aceleración negativa (criterio morfológico).....	333
3.4.3. La reiteración.....	336
3.4.4. Simetría y desfase.....	337
3.4.4.1. Desfase por anticipación.....	337
3.4.4.2. Desfase por retardo.....	339
3.4.4.3. Desfase mediante pausa articuladora.....	340
3.5. Los usos del silencio en relación con las Unidades Semióticas Temporales detectadas.....	342
3.5.1. Tipología de silencios.....	343
3.5.1.1. Silencios que estructuran la polifonía.....	343
3.5.1.1.1. Silencio correspondiente al <i>cantus firmus</i>	343
3.5.1.1.2. Pausa articuladora.....	345
3.5.1.1.3. Silencio de fases.....	348

3.5.1.1.4. Silencio de frases.....	351
3.5.1.2. Silencios que guardan relación con la emisión vocal.....	352
3.5.1.2.1. La respiración.....	352
3.5.1.2.2. Problemas circunstanciales de emisión vocal.....	355
3.5.1.3. Silencios vinculados con las relaciones sociales.....	357
3.5.1.3.1. Silencios-«plática».....	357
3.6. Modificaciones temporales.....	359
3.7. Transcripciones temporalizadas [en el ejemplar en papel].....	364
4. Resumen.....	364

CAPÍTULO 4. El sistema polifónico como semiosfera. La memoria de la cultura y la polifonía como código semiótico extendido..... 368

4.1. Una mirada general a algunas de las manifestaciones vocales polifónicas en diálogo con el cardenche.....	371
4.1.1. Polifonía castellonense. Castelsardo, Cerdeña.....	372
4.1.2. Canto <i>a concordu</i> de Cerdeña.....	378
4.1.3. Canto <i>a tenore</i> , Cerdeña.....	380
4.1.4. Los <i>lamenti</i> de Sicilia.....	382
4.1.5. <i>Cantu in paghjella</i> . Polifonía corsa	386
4.1.6. Auroros de España.....	389
4.1.7. Polifonías de los Pirineos catalanes, gascones occidentales y centrales (Bigorre, Bearne y País Vasco).....	391
4.1.7.1. Pirineos catalanes.....	393
4.1.7.2. Pirineos gascones.....	394
4.1.8. Huehuetenango, Guatemala y Sierra Gorda de México.....	400
4.1.9. Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca (México).....	402
4.1.10. Santa María de Ostula, Michoacán (México).....	403
4.1.11. Los llanos centrales venezolanos y el Arauca Colombiana.....	406
4.1. 12. Polifonías de la «negritud». «Los coflades de la estleya», Bolivia.....	409
4.2. El Camino Real de Tierra Adentro y el contrapunto improvisado como sistema polifónico extendido.....	410
4.3. El falsobordone como contrapunto improvisado. La memoria de la cultura y	

la polifonía como símbolo.....	420
4.3.1. El falsobordone como contrapunto improvisado y «cantar por uso» o «cantar fabordón».....	423
4.3.1.1. El problema de la terminología.....	423
4.3.1.2. El contrapunto improvisado y «cantar por uso» o «cantar fabordón».....	432
4.4. Las formas polifónicas en el canto cardenche.....	447
4.4.1. «Ojitos negros ¿a dónde están?».....	449
4.4.2. «No sé por qué».....	454
4.4.3. «Al pie de un árbol».....	459
4.4.4. «Yo ya me voy a morir a los desiertos».....	462
4.4.5. «Los pajarillos».....	465
4.4.6. «Peregrina agraciada».....	470
4.4.7. «Canto para pedir posada».....	473
4.5. Los nuevos textos de una semiosfera. El canto cardenche del siglo XXI.....	481
4.5.1. La creación de talleres. Entre «tradición inventada» y «tradición reactivada».....	483
4.5.1.1. Los talleres fuera de Sapioríz.....	489
4.5.2. Los «espectáculos», la música de consumo y la <i>World music</i> . Entre apropiación y readaptación del canto cardenche.....	492
5. Resumen.....	502
 CONCLUSIONES GENERALES	 504
 APÉNDICE	 518
Introducción.....	518
Cantadoras y cantadores. Breves historia de vida.....	519
 LISTA DE FUENTES Y COLABORADORES	 562
 LISTA DE TABLAS, MAPAS, ILUSTRACIONES, FOTOGRAFÍAS Y EJEMPLOS MUSICALES	 569
MAPAS.....	569
FOTOGRAFÍAS.....	569
ILUSTRACIONES.....	571
VÍDEOS.....	574

TABLAS.....	574
ENTREVISTAS.....	575
EJEMPLOS MUSICALES.....	575
BIBLIOGRAFÍA.....	581

Agradecimientos

A mis directores de tesis Soterraña Aguirre Rincón y Enrique Cámara de Landa por su apoyo profesional y personal en todo momento incluidos los más difíciles que nos llevan a abrazar la vida de los que más nos importan.

A la Dra. María Antonia Virgili, quien me ha acogido amablemente en esta Universidad desde el primer día.

A mis queridas y queridos cardencheros por acogerme en su hogar durante las visitas de campo, por enseñarme todo lo que saben de sus polifonías y dejarme entrar en su memoria para poder redactar esta tesis. Por sus voces y su tiempo.

A Higinio Chavarría, Héctor Lozano, Rafael Pi, Juan Pablo Villa, Tareke Ortíz, Nadia Romero, Gabriela Freixas, Juan Manuel Cervantes, Antonio Ruiz Caballero, y a mi querido Ruy Guerrero Alonso por sus charlas llenas de conocimiento, por estar siempre presente en cada reflexión, hallazgo y duda, por el material sonoro compartido y sobre todo, a todos ellos, por sus palabras, cantos y amistad.

A mis compañeros y maestros de la facultad de Música de la UNAM, especialmente a Rolando Pérez, Susana Gonzáles Aktories, Gonzalo Camacho, Patricia García, Carlos Ruíz y Carina Serrano, quienes me acompañaron en los inicios de esta investigación.

A Xavier Erquizia y Beñat Achiary quienes me acercaron a las polifonías vascas.

A Alba Santarcángelo maestra y hermana por su apoyo y confianza en esta tesis.

A Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal por sus valiosas sugerencias.

A Andrés Márquez, Héctor Gómez, Agustín Labrada y Francisco Gordo por sus correcciones, por su escucha atenta, y su mirada ágil para hacer los videos de las transcripciones temporalizadas.

A Llorenç Barber por su gran paciencia, amor e infinita generosidad. pero sobre todo por esa mezcla de entusiasmo y compromiso que él llama música y que tanto me enseña; por ese estado de libertad y utopía que le hacen gestar en cada concierto, en cada palabra y en cada *hermeneusis*, los ecos de un mundo mucho más honesto.

Prefacio

Esta tesis nace del profundo amor que siento por el canto. Mis primeros acercamientos al mundo vocal se los debo a mis padres, quienes crecieron en un mundo donde todavía se cantaba, donde la música no sonaba solo fuera, sino que ellos la provocaban en el día a día para acompañar sus quehaceres cotidianos. En «su época» la gente cantaba. Recuerdo que mis padres se reunían con sus amigos en casa solo para cantar juntos, no hacían otra cosa más que cantar tantas canciones como sus recuerdos les permitieran hasta llegar a ver el amanecer. Mi madre hacía la «segunda voz» a los boleros y canciones románticas de un repertorio que otras mujeres también conocían; entre ellas y mi padre elaboraban polifonías sencillas «por terceras» que yo escuchaba desde el sofá o desde el regazo de mi madre haciéndome la dormida. Pasar las noches en vela oyéndolos cantar y a veces también cantado con ellos era el mayor de mis placeres. Mi padre había formado un coro *amateur* años antes y en uno de los ensayos mi madre se puso de parto y a las pocas horas nació yo, así que, de alguna manera, los cantos me han acompañado desde antes de nacer.

Por todo ello, debo aclarar que han sido mis inquietudes personales las que me han llevado a adentrarme en esa riqueza que son las polifonías vocales de tradición oral desde aspectos tan variados pero complementarios como ha sido en realidad, también diversa, mi propia experiencia, vocación y formación. Al tiempo en que estudiaba la carrera de Etnomusicología en la ahora facultad de Música de la UNAM en México, realizaba de manera simultánea estudios de canto en la Escuela Superior de Música del INBA y, sumado a ello, formaba parte del Seminario de Semiología Musical de la UNAM, por lo que desde sus inicios, mi acercamiento a esta manifestación sonora se vio influenciado por esta triada de saberes.

Fue adentrarme en la etnomusicología lo que me permitió cuestionar los valores que subyacen en el aprendizaje del canto académico que, inscritos en la enseñanza de la «impostación vocal» como única y «cultiva» forma de cantar y ahondando en un repertorio de corte occidental europeo centrado principalmente en el lied y el *bel canto*, eluden de

forma sistemática la infinidad de formas vocales tan ricas que conforman nuestro mundo y que, desafortunadamente, no se enseñan, en parte porque estas músicas requieren de un contexto específico pero también por esa dicotomía implícita entre «música culta» y «música popular», donde esta última sigue ocupando sitio en el ideario de «menor categoría» en muchas aulas de canto académico, visión esta nada ingenua, que consigue legitimar un repertorio europeo como supuesto valor simbólico de prestigio, pero que además incurre en una tremenda limitación para el amplio desarrollo de las posibilidades de la voz. Ante el cuestionamiento de estos valores, desde los primeros años en que asistí a los cursos de etnomusicología me di a la tarea de estudiar en mi voz aquellas formas de canto diferentes a las que llenaban mis partituras del repertorio aprendido, y así conocí las técnicas de *yodel* de Malawi, Namibia, Suiza y las emisiones del son huasteco, las voces de las óperas de Pekín, los cantos de los miskitos de Honduras, los juegos vocales entre los inuit de Canadá y los ainu de Japón, las heterofonías de los bereberes, el canto *khoomii* de Mongolia, las polifonías de los pigmeos de Centro África, las polifonías acordadas del canto *a tenore* en Cerdeña o los cantos de curación a capela de los lacandones del sur de México, por mencionar solo algunos pocos de entre la infinidad de riquezas vocales que permean nuestro mundo.

En esta búsqueda conocí el canto cardenche a través de un disco en acetato en la fonoteca de la facultad de Música de la UNAM¹. Fascinada por las voces cardencheras, ya hace más de veinte años me dirigí a Sapioríz, poblado ubicado en la Comarca Lagunera del estado de Durango, donde conocí a las cardencheras y cardencheros, como se autodenominan. En Sapioríz viví algunos días en sus casas compartiendo su día a día, ahí canté con ellas y ellos, platiqué, reí y hasta compartimos algunos tragos de sotol. Recuerdo que yo dormía en una cama con tres niños en una pequeña habitación que era a la vez sala de estar y a veces cocina, por las mañanas hablaba con las mujeres mientras preparábamos el desayuno, a mediodía acompañaba a los hombres a la labor y por las tardes me llevaban a conocer personas que podían darme datos acerca de sus cantos. Era durante la noche cuando los cardencheros se ponían a cantar. Yo aprovechaba entonces para grabar sus

¹ Me refiero al registro fonográfico: Vázquez Valle, Irene (coord.) (1978), *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche*, colección INAH, n.º 22, Disco LP MC-1071, 1.ª ed., México D.F.

canciones y vivir con ellos ese encuentro irreplicable de voces entrelazadas en un mismo canto. En mis visitas a Sapioríz aprendí el valor del sentido que entraña cantar juntos.

Es la complicidad que genera la voz, el signo nada arbitrario que hace posible el verdadero momento estético en la música. En la polifonía, esa «persona colectiva» que crea el canto pone de manifiesto los aspectos personales vitales, sociales e históricos de manera simultánea justo en el momento preciso en que las voces se manifiestan. Escuchar en aquellos momentos a los cardencheros era asistir a la experiencia de un tiempo pasado vivo en su memoria, como si con ello se creara el acto propicio para la reactualización de su tradición, proyectada hacia el futuro.

Además, resultó muy enriquecedor observar la manera en que cada uno pone su voz a la escucha del otro y de él mismo para conseguir esa magia llamada polifonía. Este suceso me hizo reconocer en ello el acto de total confianza, complicidad y gozo que cada acontecimiento les significa, y esto suscitó en mí una manera distinta de entender la música, aprendizaje que siempre llevo conmigo y que agradezco.

Como ya he mencionado, paralelamente a mis estudios de etnomusicología asistía también al Seminario de Semiología Musical que se llevaba a cabo en la facultad de Música de la UNAM a través de un grupo de estudios interdisciplinarios donde concurríamos todas las semanas instrumentistas, compositores, etnomusicólogos, pero también filósofos, poetas y biólogos. Ahí tuve la oportunidad de trabajar en equipo y coordinar los encuentros de diferentes protagonistas de la semiología musical y recibir de forma directa los cursos de Gino Stefani, Eero Tarasti, Raymond Monelle, David Lidov, Robert Hatten, Philip Tagg, François Delalande y Jean-Jacques Nattiez. Fue con este último investigador con quien realicé un trabajo de campo en la Huasteca para presenciar la dimensión sonora de *El costumbre*, un ritual en torno a la cosecha del maíz donde, tras largas horas de interacción con los músicos de la comunidad, adquirí herramientas que posteriormente me sirvieron para comprender la nomenclatura semiológica aplicada a los contextos culturales.

Después de efectuar mi última visita a Sapioríz², dejé México y me trasladé a España, donde enseguida me matriculé en dos diplomados de etnomusicología coordinados por Ramón Pelinski, y en los estudios de doctorado de la Universidad de Valladolid, donde

² Realicé dos trabajos de campo, el primero en mayo de 1998 y el segundo en agosto de 2000.

conocí a tres personas que han sido fundamentales para mis estudios en Historia y Ciencias de la Música: los etnomusicólogos Enrique Cámara y Grazia Tuzi, y la musicóloga Soterraña Aguirre, que siempre han alentado mis disquisiciones sobre el canto cardenche y a quienes agradezco sus enseñanzas, tiempo y paciencia desde estas líneas.

Actualmente mi camino se ha diversificado aún más al ahondar en la práctica de la performance vocal, la música experimental y el arte sonoro, donde, si ya la etnomusicología había ampliado mi horizonte de escucha, el caudal de manifestaciones auditivas que el arte sonoro ofrece en su indistinción entre ruido, sonido y silencio, se vio acrecentado por la profusión de manifestaciones que extienden el paisaje sonoro de la naturaleza a la ciudad y esta a todos los intersticios del espacio público. El reconocimiento que supone para la escucha tomar consciencia de todo aquello que suena continúa siendo un encuentro de infinitas posibilidades.

Esta perspectiva del arte, además, me permitió entender los saltos temporales que suceden en cada manifestación sonora a manera de rehabilitación de la escucha del pasado en una suerte de desvío dialéctico en el cual, por ejemplo, las texturas polifónicas medievales y renacentistas o la percepción de circularidad del canto gregoriano conviven con muchos de los planteamientos de los artistas sonoros del siglo XXI, sobre todo en el campo de la instalación sonora o en las composiciones espacializadas mediante el uso de la tecnología, o bien a partir de los sonidos que ofrece el paisaje. La comprensión que todo este caudal sonoro supone y la posibilidad que otorga para trascender épocas, situaciones e historias permite por fin la disolución de fronteras en los saberes y la comprensión del sonido en toda su riqueza física, simbólica, histórica, social, emocional y vital.

No se piense, sin embargo, que este texto será una profusión de conocimientos teóricos, ni mucho menos. En definitiva, mi aproximación al estudio del canto cardenche es más descriptiva y empírica que de profusión teórica o analítica. No obstante, he considerado adecuado narrar mi camino académico y vocacional debido a que, como señalaba al principio de estas líneas, esta investigación ha formado parte en todo este discurrir vital, y su elaboración comparte los encuentros y motivaciones de estos años, por lo que cada uno de los apartados que forman parte de esta investigación se verá apoyado por un marco teórico específico debido en parte a esta plural situación, y a que la naturaleza de los aspectos que intento describir aquí abarca diferentes acercamientos según la

intención de la que parten y de mis preocupaciones teóricas de cada momento; además, han sido escritas a trozos a lo largo de veinte años, por lo que pido al lector su comprensión si no encuentra en este texto una lectura lineal suficientemente sólida u homogénea. Debo reconocer que circunstancias familiares y vitales me han llevado a retrasar la conclusión de esta tesis más tiempo de lo que hubiera deseado. A lo largo de este tiempo, conceptos, ideas, hipótesis y encuentros que surgían en mí a principios de este siglo sostenían una posible novedad dentro del ámbito de las polifonías; ahora, tras estos últimos años de inactividad en la escritura (pero no en el pensamiento), muchas de las ideas que entonces podrían ser originales se han ido desarrollando a través de otras investigaciones en torno a temas comunes. Leo con agrado y también con sorpresa que mis intuiciones no estaban tan erradas y de alguna manera ya forman parte de disquisiciones, análisis y propuestas llevadas al papel antes que estas líneas, por lo que aspectos que en su día podrían haber sido en cierta forma novedosos ahora forman parte del «Estado de la cuestión» de esta tesis. No obstante, esta es la primera investigación que sienta las bases para entender las polifonías como un sistema musical transcultural y transhistórico a partir de una visión diacrónica que posiciona el encuentro de polifonías hasta ahora estudiadas localmente. Mi interés radica principalmente en que lo que aquí expongo contribuya al desarrollo de los estudios sobre las polifonías vocales de tradición oral para tender puentes de conocimiento entre investigadores y cantores. Actualmente vivimos momentos muy frágiles para la supervivencia de las polifonías de tradición oral, por lo que es urgente observar, desde una mirada rizomática, la semiosfera polifónica en la que estas manifestaciones, de alguna manera, están implicadas unas con otras.

En lo que respecta al canto cardenche, la principal aportación de este trabajo radica en enfocar el estudio no solo en la producción sonora, sino también en lo que sucede durante los silencios atendiendo a la relación indisoluble entre el sistema musical y el sistema social desde sus aspectos espacio-temporales, como voz-cuerpo, a modo de estructura polifónica y en tantos tiempos colectivos.

Esta investigación se plantea como una contribución a esta semiosfera y persigue que su contenido sea útil a las y los cardencheros, protagonistas de esta tesis.



Fotografía 1. Montserrat Palacios con don Antonio Valles, don Juan Sánchez y don Guadalupe Salazar, Sapioríz, 1998. Autor: Carlos Ruíz.

Un apunte de mi diario de campo

Sapioríz, Durango, diciembre de 2000

Es de noche, todos duermen, la luz de mi linterna me permite escribir estas letras que se atragantan en mis manos. Más que salir del lápiz que sostengo, salen de la garganta de mis pensamientos, con el mismo fraseo y el color de la voz que los posee, ya sea el timbre de la voz hecha recuerdo o el de uno mismo que canta lo que escribe. Hoy he escuchado una música que es sonido que atraviesa el silencio, hay tanto silencio en este pueblo. La multiplicidad de voces desvela su propia «quasimetría», su propia simplicidad esencial del «casi» (casi al mismo tiempo, casi afinados, casi). Cantando me abren la puerta a un espacio apropiado al encuentro, nos encontramos en una juntura de tiempos a destiempo y de franca experiencia del vacío. Esta música atraviesa el mundo y sus siglos, incita a horadar el silencio para encontrar en el fondo más silencio, para mostrar que este no puede existir más que como límite. El espacio, el tiempo y el silencio aquí están emparentados con el canto, con el dolor, con sus voces desgarradas de sotol y vejez, con sus polifonías antiguas que apenas hace unas horas fueron otra vez agua fresca. La aridez de este desierto y la oscuridad de esta noche me permiten ver que eso que llamamos espacio solo puede

existir porque se tiene conciencia de sus límites, lo ilimitado es incluso un contorno que nos permite dormir tranquilos. El camino hacia el linde se torna expresión total del sonido a través del ineludible vaivén entre lo que se dice y lo que se calla. Hace tan solo unas horas viví una construcción vocal colectiva que hoy ya es viento que desaparece. En tal especie de mundo concebible, a partir de cantos que ondulan el silencio entre sus voces, surge alargada la polifonía, cuyas condiciones de equilibrio están hechas de inconstancias métricas, de divergencias y de roturas.

Montserrat Palacios



Fotografía 2. Montserrat Palacios cantando con las cardencheras doña Marianita Elizalde y doña Ofelia Elizalde, Saporíz, 1998. Autor: Carlos Ruíz.



Fotografía 3. Don Eduardo Elizalde con Montserrat Palacios, Saporíz, 1998. Autor: Carlos Ruíz.

Introducción

1. Presentación de la investigación

La presente tesis doctoral centra su objeto de estudio en las polifonías de tradición oral, cantadas a capela, de la Comarca Lagunera, ubicada en el norte central de México, principalmente en el poblado de Sapioríz, Durango.

Las polifonías reciben el nombre de «cardenchas» o «canto cardenche» en referencia a los cactus (cardos) de esta región semidesértica. Sus ejecutantes dicen que los cantos son dolorosos y, como sucede con la espina del cardenche, una vez que se clavan (en la memoria, en el corazón) ya no salen.

Según su temática y momento de ejecución se distinguen cantos dirigidos a ámbitos tanto religiosos como profanos. En el primero de los casos se encuentran los *alabados*, las *alabanzas a la Virgen* y los cantos para *las pastorelas*. De temática profana son los *corridos acardenchados*, canciones de tipo narrativo que cuentan algún suceso importante ocurrido en la región, así como las *tragedias* que, similares a los corridos, refieren sucesos trágicos, generalmente culminados en asesinato por algún motivo sentimental, heroico o patriótico. Es dentro de la temática profana que encuentra su sitio la llamada *canción cardenche*, cantos de contenido amoroso, denominadas por la comunidad como *cardenchas*, y que también reciben el nombre de *canciones de borrachitos*, *canciones del desierto* o *canciones de basurero*, cuyo repertorio se distingue en su temática por ser «canciones de amor y de desprecio», como señalan sus ejecutantes. En el mismo ámbito profano se encuentran también las canciones rancheras o la denominada «canción mexicana», conocida como *canción acardenchada* por ser cantada con las mismas características del canto cardenche.

En todos los casos, sean religiosos o profanos, estas polifonías se interpretan principalmente a tres voces, si bien en ocasiones pueden llegar a ser cuatro; existen evidencias de que hubo agrupaciones de hasta cinco voces. Cada voz tiene un timbre

singular y recibe nombres específicos por sus ejecutantes: a la más grave se la denomina *marrana*, *arrastre* o *primera de arrastre*; la voz intermedia se conoce como *fundamental* o *primera fundamental* y la más aguda como *contralta*. Si hubiese una cuarta voz más aguda se la denomina *arrequinte*.

El canto cardenche es especialmente interesante porque arrastra elementos identitarios de gran riqueza, evidentes en el particular modo de emisión y tímbrica vocal.

Su configuración polifónica es singular por el uso de continuos silencios que incluso llegan a interrumpir el texto, por lo que conforma una estructura espacio-temporal con textura tendente a la homofonía, pero acometida por continuos desfasamientos vocales y giros melismáticos dentro de un *tempo* lento construido a partir de cierta complicidad social.

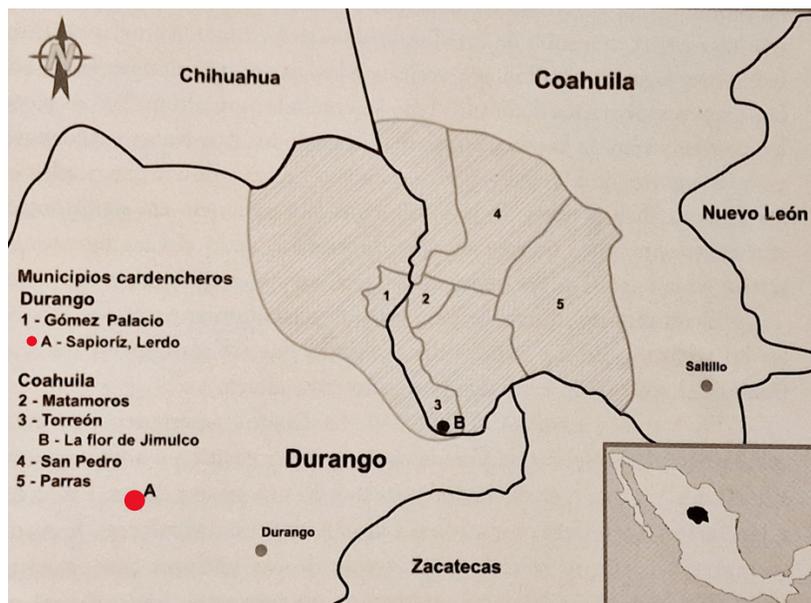
Por su organización formal, se observan pervivencias de ciertas estructuras polifónicas propias del Renacimiento europeo, por lo que también presentan una gran similitud con otras polifonías vocales de tradición oral de México, pero también de Europa, principalmente del área mediterránea y los Pirineos, así como de otras regiones de América.

En la difusión y estudios realizados por los Institutos de cultura de México, únicamente han sido difundidas las polifonías cantadas por hombres, pero durante el trabajo de campo se ha podido comprobar que las mujeres también cantan cardenchas, motivo por el que esta investigación también pretende ser un reconocimiento a su trabajo.

2. El hecho sonoro en su dimensión geográfica. Apuntes para crear vínculos

La dimensión geográfica de esta manifestación se ha circunscrito a los poblados que conforman la llamada región Lagunera o Comarca Lagunera, situada en los límites de Durango y Coahuila. A través del primer registro fonográfico realizado por el INAH en 1978 y del que se tratará en el «estado de la cuestión», se identificaron estos cantos en el poblado de Saporíz, municipio de Lerdo, en Gómez Palacio, Durango y en La Flor de Jimulco, región que pertenece a Torreón, Coahuila; se menciona también su ejecución en Matamoros, San Pedro y Parras, regiones de ese Estado. Sin embargo, el registro fonográfico es representativo únicamente de los cantores de Saporíz y de La Flor de

Jimulco. A continuación se presenta el mapa de situación que acompaña al registro sonoro citado.

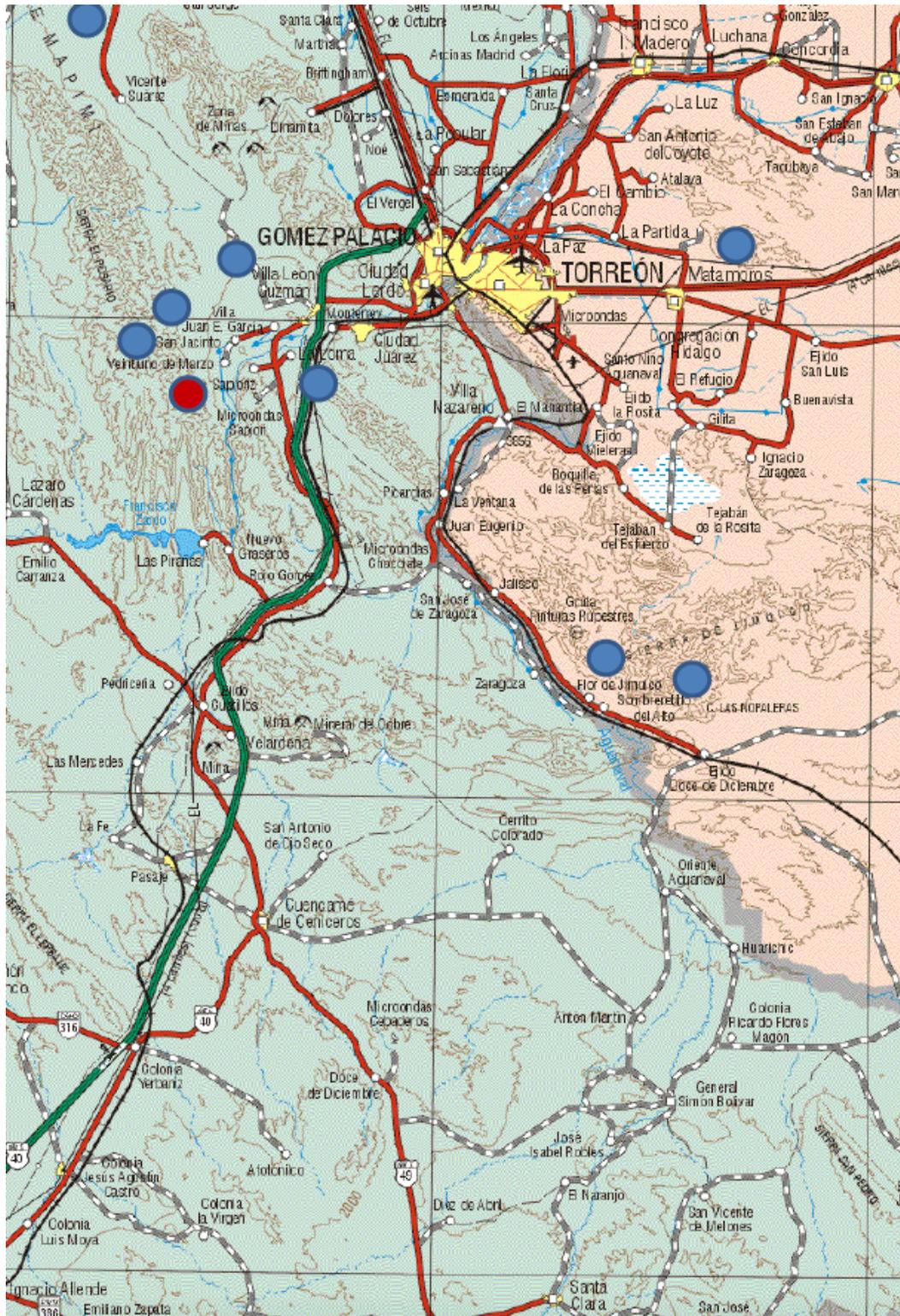


Mapa 1. Mapa del registro fonográfico realizado por el INAH (2002)

Fuente: SEP/INAH (1978, 4.^a ed. 2002) *Tradiciones musicales de La laguna. La canción cardenche*. [Notas anexas al disco LP.]

Durante mi trabajo de campo realizado en Saporíz, Durango, pude conocer cantores en El Ranchito y La Loma, poblados cercanos al mencionado, y en entrevistas me comunicaron que también existían cardencheros ya muy ancianos en las poblaciones de Juan E. García, San Jacinto, Mapimí, Cuencamé y León Guzmán, en Durango, y Sombretillo y La Flor de Jimulco, en Coahuila, y que, incluso entre los cantores de uno y otro pueblo, había cierto intercambio y comunicación cuando se trataba de ir a «cantarle a algún cuerpo» (durante un acto funerario), o bien durante las fiestas del Señor de Mapimí. Todos los poblados mencionados corresponden a la región de La Laguna³.

³ La Comarca o región Lagunera es llamada así porque hasta 1946 había 13 lagunas que han ido desapareciendo debido a la sobrexplotación y la privatización del agua y las presas. Actualmente, esta región está formada por 15 municipios de Durango y Coahuila; a Durango pertenecen diez de ellos: Gómez Palacio, Lerdo, Tlahualilo, Mapimí, Rodeo, Nazas, Simón Bolívar, San Juan de Guadalupe, San Luis del Cordero y San



Pedro del Gallo. Los otros cinco municipios pertenecen a Coahuila: Torreón, San Pedro, Matamoros, Francisco I. Madero y Viesca.

Mapa 2. Ubicación de Sapioríz y distribución geográfica de cantos referidos en el trabajo de campo.

Fuente: Guía de carreteras Ciudad de Torreón y Gómez Palacio, *Guia Roji*, México, 2007.

Sin embargo, la idea de que la polifonía a capela se encontraba únicamente en unas cuantas rancherías de la región Lagunera como un residuo aislado se ha ido refutando debido al reconocimiento del Real Camino de Tierra Adentro, también conocido con el nombre de Camino a Santa Fe o Camino de La Plata (una antigua ruta comercial de factura hispana con una longitud de 2.560 kilómetros cuyo trayecto iba desde la Ciudad de México hasta la ciudad de Santa Fe, en Estados Unidos, y que funcionó de forma activa desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XIX, siendo la mayor ruta comercial terrestre conocida en México). Hasta el año 2010, en el que la UNESCO incluyó una porción de este camino como parte del patrimonio cultural de la humanidad⁴, sus implicaciones culturales no habían sido debidamente integradas en los estudios etnomusicológicos en México (ver mapa 3).

⁴ En el año 2010, la UNESCO incluyó una porción del Camino Real de Tierra Adentro como patrimonio cultural de la humanidad, bajo los criterios «(ii): testimoniar un importante intercambio de valores humanos a lo largo de un periodo de tiempo o dentro de un área cultural del mundo, en el desarrollo de la arquitectura o tecnología, artes monumentales, urbanismo o diseño paisajístico» y «(iv): ofrecer un ejemplo eminente de un tiempo de edificio, conjunto arquitectónico, tecnológico o paisaje que ilustre una etapa significativa de la historia humana». El Camino Real de Tierra Adentro, también conocido por el nombre de Camino de La Plata, comprende cinco sitios ya inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial y otros 55 sitios más situados a lo largo de 1.400 de los 2.600 kilómetros de esta larga ruta que parte del norte de México y llega hasta Texas y Nuevo México, en los Estados Unidos. Utilizado entre los siglos XVI y XIX, este camino servía para transportar la plata extraída de las minas de Zacatecas, Guanajuato y San Luis Potosí, así como el mercurio importado de Europa. Aunque su origen y utilización están vinculados principalmente a la minería, el Camino Real de Tierra Adentro propició también el establecimiento de vínculos sociales, culturales y religiosos entre la cultura hispánica y las culturas amerindias (ver: UNESCO, «Camino Real de Tierra Adentro», *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization; World Heritage Convention*, <http://whc.unesco.org/es/list/1351>) Última consulta: 24 de junio de 2019.



Mapa 3. El camino Real de Tierra Adentro.

Fuente: Centro de Estudios Mexicanos UNAM-Boston. En línea

<http://www.boston.unam.mx/camino-real-de-tierra-adentro>.

Última consulta: 17 de noviembre de 2019.

Fue el cantor y luthier Ruy Guerrero quien, conociendo mi interés sobre el canto cardenche, llamara mi atención sobre este aspecto y nos comunicara tanto a la antropóloga Nadia Romero como a mí (además de publicarlo en sus redes sociales y cantar este repertorio) la existencia de polifonías a lo largo de este Real Camino de Tierra Adentro.

Esta información, la expansión de estos cantos referidos en el registro sonoro citado y mis propias indagaciones me llevaron a elaborar la idea (junto con Ruy y Nadia) de que la polifonía no era exclusiva de la región Lagunera, por lo que el canto cardenche podría

plantearse como parte de un sistema polifónico mayor que recorría diferentes entramados del Camino Real, como pueden ser los poblados de Tzicuiran y Ostula, en Michoacán; Malinto, Atotonilco, Tierra Blanca y Xichú, en Guanajuato; Toliman y La Cañada en Querétaro; Charcas y Real de Catorce en San Luis Potosí; Santa Cruz Xoxocotlán en Oaxaca; Viesca y La Flor de Jimulco en Coahuila; Peñón Blanco, Cuencamé y, por supuesto, en Saporíz, Durango⁵.

En efecto, las investigaciones sobre canto cardenche u otras polifonías en México habían circunscrito su interés a los ámbitos cerrados de su propia comunidad de estudio. Durante los últimos años hemos sido varios los investigadores que hemos intuido y después verificado que aquellas comunidades relativamente incomunicadas habían estrechado vínculos siglos atrás unas con otras, habiendo convivido además con prácticas polifónicas europeas. Así, la antropóloga Nadia Romero, el musicólogo y cantante Mauricio Montufar, el luthier y cantor Ruy Guerrero, el historiador y cantor Antonio Ruiz y quien ahora escribe nos hemos dado a la tarea de trazar nuestras investigaciones y prácticas personales a partir de esta concepción de geografía expandida.

Hemos podido constatar que en Europa, desde mediados de los años noventa hasta la fecha, existen diferentes iniciativas para intercambiar conocimiento, analizar y comparar las distintas polifonías de sus zonas de estudio⁶. Investigadores europeos, principalmente del área mediterránea, Italia y sus islas, así como etnomusicólogos provenientes de la Europa de los Balcanes y de Georgia, han realizado diferentes encuentros para dar a

⁵ Información proporcionada por Ruy Guerrero. Entrevista personal: 2 de septiembre de 2023.

⁶ Por ejemplo, en 1996 Maurizio Agamennone reúne diferentes textos en torno a las polifonías italianas y del sureste asiático de investigadores como Francesco Giannattasio, Jean Molino, Mario Baroni, Giovanni Giuriati, Ignazio Macchiarella y Serena Facci (Agamennone, Maurizio, *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»*, Il cardo editore, Venezia, 1996, p. 283). Y ya en este siglo surge el *Study Group on Multipart Music*, liderado por Ignazio Macchiarella, cuyo primer encuentro tuvo lugar del 15 al 20 de septiembre de 2010 en Cagliari, Cerdeña. Con investigadores como Enrique Cámara Landa, Gerda Lechleitner y Nona Iomidze, Susanne Ziegler, Rossana Dalmonte, Vasco Zara, Massimo Privitera, Hugo Ferran, Zanna Pärtas, Jacques Bouët, Joseph Jordania, Mauro Balma, Josko Caleta, Fluvia Caruso, Daiva Raciūnaitė, Cycinienė, Eno Koço, Giuseppe Massimo Rizzo, Joao de Carvalho, Gerarl Florian, Phipippe Cauquilhem, Jean Jacques Casteret, Jaume Ayats, Jean-Christophe Maillard, Iris Gayete, Sebastiano Pilosu, Marco Lutz, Roberto Milleddu y Paolo Bravi. (Macchiarella, Ignazio, *Multipart Music, Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, ed. International Council for Traditional Music, with the support of the Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, Università degli Studi di Cagliari, Sardinia, 2010, p. 508). Sobre otros encuentros y prácticas de polifonías vocales de tradición oral en Europa Oriental y Occidental ver el «Estado de la cuestión».

conocer, analizar y comparar las diversas polifonías vocales de tradición oral (o música multipartes, como han preferido llamarla) de las zonas geográficas antes referidas, e incluso también las del sudeste asiático.

Durante estos últimos años, en México, somos varios los investigadores que nos hemos reunido para investigar este fenómeno con la intención de consolidar un grupo de estudios teórico-práctico sobre los mencionados cantos a capela. Así, en el año 2020, bajo iniciativa del historiador Antonio Ruiz y de los Martajados del Real⁷, se realizó el Primer Coloquio de Polifonías y canto a capela de tradición oral (ENAH) al que fui invitada a participar y donde constaté el gran interés que actualmente está suscitando esta forma de canto y la necesidad de integración desde nuestras áreas de estudio con las investigaciones y prácticas que se han venido realizando en Europa. En dicho coloquio, Jaume Ayats fue un puente importante para solventar la hasta ahora falta de unidad global, pero su participación (al menos en lo que a mí respecta) también hizo evidente la urgencia de crear lazos de unión entre los investigadores de uno y otro lado del océano, sobre todo porque todos, en cierta medida, estamos constatando la disminución de estas formas de canto.

Tanto el investigador Mauricio Montufar, quien también estuvo presente en el Primer Coloquio, como quien escribe, somos dos latinoamericanos que vivimos en Europa. Montufar nació en Guatemala y radica en Ginebra, Suiza; yo nací en México y vivo en Valencia, España. Nuestra condición de «cantores-investigadores-emigrados» nos ha llevado a adquirir diferentes conocimientos que han contribuido a ampliar nuestros horizontes de escucha, así como a observar la cercanía entre las polifonías europeas del Renacimiento y las realizadas en nuestras particulares zonas de estudio.

Durante el proceso de mi investigación he podido constatar los lazos de parentesco a los que se han referido los etnomusicólogos europeos con respecto a las similitudes entre la tradición oral y la escrita de los siglos XV y XVI en Europa y las semejanzas entre las polifonías europeas de sus distintas culturas de estudio. Pese a los kilómetros que las han separado y la comunicación relativamente inaccesible entre unas zonas y otras, han creado puntos de conexión al considerar la existencia de un «*puzzle polyphonique européen*» (Casteret, 2012: 10). Esta investigación propone que las piezas de ese *puzzle* no terminan en

⁷ Sobre esta agrupación se tratará en el «Estado de la cuestión» y en el último capítulo de esta tesis.

Europa y que las características rizomáticas de la polifonía se encuentran aún más extendidas.

A partir de la consolidación de grupos de estudio de uno y otro lado del océano, esta investigación quisiera ser un motor de impulso para extender horizontes transculturales, transhistóricos y transnacionales en donde la unión de las voces sea el *filum* que nos hermane y entreteja.

3. Hipótesis y objetivos

La investigación presenta dos hipótesis, seguidas de dos objetivos principales.

La primera hipótesis es de carácter músico-estructural social y la segunda músico-estructural histórica (transhistórica). En la primera se plantea que la configuración espacio-temporal de la polifonía, los usos del silencio y las formas características de emisión vocal son elementos significativos, susceptibles de ser reconocidos por sus ejecutantes como tópicos necesarios para la constitución de un estilo de canto polifónico reconocible como canto cardenche.

La segunda hipótesis propone que esta polifonía no «apareció» en la región Lagunera en el siglo XIX como suele afirmarse, sino que comenzó su creación desde finales del siglo XVI a partir de la presencia de misioneros jesuitas y franciscanos y que, con nuevas adquisiciones y permanencias, se mantiene viva hasta nuestros días formando parte de un entramado polifónico extendido en lo que se llamó Camino Real de Tierra Adentro, y conservando ciertas similitudes con las prácticas del falsobordone y el contrapunto improvisado de la Europa del Renacimiento.

Para la primera hipótesis se abordarán los siguientes tres temas:

1. Canto e identidad. Las características de las emisiones vocales (textura y configuración tímbrica).
2. Configuración espacio-temporal en la polifonía.
3. Los usos del silencio como articulador espacio-temporal y mediador social.

Para la segunda hipótesis se propone:

1. Una breve relación de otras manifestaciones polifónicas vocales a capela de tradición oral de Europa, América y México en posible relación con el canto cardenche.
2. Una revisión del Camino Real de Tierra Adentro como travesía de un sistema polifónico extendido.
3. Aplicar un análisis musical a un *corpus* delimitado de obras, con la finalidad de verificar la posible existencia del uso de recursos propios del falsobordone y del contrapunto improvisado en el canto cardenche.
4. Dar cuenta de cuáles son los rasgos músico-estructurales, sociales y culturales que sobreviven, cuáles las pérdidas y cuáles las nuevas adquisiciones en los cardencheros del siglo XXI.

3.1. Objetivos generales para la primera hipótesis

Se pretende observar la singularidad de estos tres elementos (las características de las emisiones vocales, la configuración espacio-temporal en la polifonía y los usos del silencio como articulador espacio-temporal y mediador social) en su función musical dentro de la estructura polifónica, así como su capacidad para articularse socialmente y crear identidad.

3.2. Objetivos generales para la segunda hipótesis

Se observará cómo funcionan los tres temas centrales planteados en la primera hipótesis y otros (como el comportamiento interválico, criterios armónico-melódicos, etc.) en algunas de las distintas prácticas de polifonías de América y Europa Occidental para advertir como código semiótico común el contrapunto improvisado (*alla mente*), técnica que, de forma diacrónica, conduce de la historia a la transhistoria, de la improvisación polifónica del Renacimiento hasta los cantos polifónicos de los cardencheros del siglo XXI.

Para cada uno de estos objetivos se han planteado diferentes preguntas que servirán como eje para la investigación.

3.3. Preguntas eje para los objetivos de la primera hipótesis

Canto e identidad. Las características de las emisiones vocales (textura y configuración tímbrica)

- a) ¿Los cantores establecen algún tipo de discurso identitario en torno a su canto, a sus cualidades vocales, al uso de su voz?
- b) ¿Los receptores externos reconocen un discurso identitario a partir del modo en que se cantan estas polifonías?
- c) ¿Existen categorías específicas para nombrarlas?
- d) ¿Cómo son las formas de emisión vocal?
- e) ¿Qué aspectos sociales, culturales, históricos subyacen en la elaboración del canto?
- f) ¿Qué condiciones estéticas son relevantes para cantar cardenchas?
- g) ¿Estamos ante la posibilidad de detectar los elementos significativos que podrían considerarse como marcadores necesarios para la constitución de un estilo?

Configuración espacio-temporal en la polifonía

- a) ¿Cuáles son los rasgos temporales que organizan la polifonía, entendida como una construcción vocal de espacio y tiempo conjunto?
- b) ¿De qué manera se realiza la apropiación particular del tiempo para crear una espacio-temporalidad conjunta?
- c) ¿Cómo se estructuran el texto, el silencio y el canto para crear la polifonía?
- d) ¿Ha variado esta a lo largo del tiempo?
- e) Si cada cantor genera una entidad temporal propia y produce tiempo, ¿qué sucede cuando este fenómeno se expone de forma continua (mientras la canción ocurre) y cuando, sin acuerdo previo, el cantor se convierte simultáneamente en constructor del tiempo que el otro le ha propuesto y en hacedor del tiempo que el otro articulará?

Los usos del silencio como articulador espacio-temporal y mediador social

- a) ¿Existen códigos estipulados por la tradición para la inclusión de silencios como aspectos intrínsecos de la estructura sonora?
- b) ¿Los silencios son elementos significativos para los que cantan y para quienes los escuchan?

- c) ¿Cómo se estructuran y de qué manera funcionan los silencios dentro del discurso musical?
- d) ¿Se han modificado estos a lo largo del tiempo?

3.4. Preguntas eje para los objetivos de la segunda hipótesis

Se han agrupado en un solo bloque de cuestiones.

- a) ¿Comparte el canto cardenche un código semiótico común llamado falsobordone o contrapunto improvisado susceptible de ser configurado como parte de un sistema musical polifónico transgeográfico con características rizomáticas que pueden sentar las bases para ser estudiado como parte un sistema polifónico extendido?
- b) ¿Es posible pensar la polifonía a capela como un gran sistema polifónico?
- c) ¿Es factible ubicar los elementos significantes con significados relacionados a partir de las formas musicales/sociales que se establecen en algunas de las distintas polifonías de tradición oral de Europa a pesar de su lejanía geográfica?
- d) ¿Es posible encontrar la existencia de procesos de improvisación polifónica propios del Renacimiento europeo como significados asociados a las prácticas polifónicas de México, y en concreto al canto cardenche de la región Lagunera?

A través de estos objetivos se intentará contribuir al conocimiento del canto cardenche y se espera despertar el interés en la escucha del silencio, en las sutilezas que descubre una emisión de voz y en los espacios y tiempos construidos. Así mismo, se pretende hacer visibles los intercambios de significado entre ciertas polifonías de tradición oral nacidas en Europa y las generadas en México desde una «“fusión dialógica de horizontes culturales” (Gadamer), donde el Primer mundo ya no es origen y fundamento de verdad antropológica, sino condición de posibilidad que favorece el contacto intercultural en el que los procesos de interpretación son recíprocos»⁸. Intercambios culturales que, a través de las prácticas vocales, configuran un sistema musical polifónico donde las semejanzas y las diferencias de sus diversos aspectos vinculan significados mediante las

⁸ Pelinsky, Ramón, 2000:290-291.

relaciones culturales que establecieron en el pasado y que casi milagrosamente aún perviven.

4. Marco teórico y metodológico de la investigación

A partir de lo anterior, a cada uno de los objetivos de este trabajo corresponderá un marco teórico específico. Así, para estudiar el primero de los tres temas señalados en la primera hipótesis hay que apoyarse en las siguientes aportaciones teóricas y metodológicas.

4.1. Las características de las emisiones vocales (la textura y la configuración del timbre)

Desde el punto de vista metodológico, para el estudio de las características de las emisiones vocales del canto cardenche se plantea el uso de las perspectivas *etic* y *emic*, que fueron acuñadas por primera vez por el teórico lingüista Kenneth Pike en 1954 a partir de los términos *phonetic* y *phomemic* (que posteriormente ampliará en su libro *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*)⁹. Fue seguido por el antropólogo cultural Marvin Harris en su libro *The Nature of Cultural Things*¹⁰ y más tarde por investigadores como Jean Molino¹¹ y Jean Jacques Nattiez¹², entre otros; forman parte ya del glosario común de la etnomusicología.

Por tanto, desde una perspectiva *etic*, se ha indagado sobre las formas de emisión vocal a fin de determinar las características de una posible «técnica vocal» cardenchera, y para ello se parte de la propuesta de la musicóloga Michèle Castellengo sobre los «4 mecanismos o modos vibratorios laríngeos»¹³.

A partir de los registros realizados durante el trabajo de campo se observaron distintos criterios *emic* enunciados mediante el empleo de metáforas para designar atributos de corporalidad y vocalidad, por ejemplo, la denominación de las voces, en donde a la más

⁹ Pike, Kenneth, 1967.

¹⁰ Harris, Marvin, 1964.

¹¹ Molino, Jean, 1995: 35-62.

¹² Nattiez, Jean -Jacques, 1975.

¹³ Castellengo, Michèle, 1991:155-166.

grave del canto cardenche la llaman «voz de arrastre o marrana», a la voz media «primera o fundamental» y a la aguda «contralta»¹⁴; y se utilizan también metáforas espaciales como «tener la voz más anchota», para designar a la voz grave, o tener «el pecho completo», cuando una misma persona es capaz de ejecutar las tres voces, o bien «tener sentido» y saber «empalmar» las voces para realizar la polifonía «sin irse» con la voz de sus compañeros.

Considerando que el acto de cantar implica al cuerpo entero y que la voz es portadora de identidad, se parte de las ideas de Gilberto Giménez sobre cultura e identidad como marco teórico, así como de los postulados de Roland Barthes, quien señala que la experiencia corporal es portadora de información¹⁵.

Siguiendo esta línea en donde la gestualidad se ve comprometida en el acto de cantar, se emplea la distinción establecida por François Delalande (1997: 1-29)¹⁶ entre *geste effecteur* y *geste évoqué*, quien nos explica que el simbolismo del gesto en música establece una circulación constante y una continuidad entre el gesto puramente funcional efectuado para realizar determinado sonido y la evocación imaginaria que este movimiento implica dentro del sujeto a partir de tensiones sensibles y expresivas, yendo del sentido motor al simbólico.

A partir de estos postulados que transitan entre las metáforas del cuerpo como metáforas de identidad se establecieron como «técnica vocal» las características recurrentes de la escucha de diferentes grabaciones a lo largo del tiempo y se observaron aspectos que funcionan como articuladores sociales, pero que además influyen directamente en la emisión de la voz como el «uso de la pastilla», esto es, cantar borrachos, o el «cantar alegre», es decir, cuanto mayor impulso se consiga en la zona de los agudos.

4.2. La forma de configuración espacio-temporal en la polifonía

¹⁴ Es interesante señalar que las designaciones *emic* de «fundamental» y «contralta», fueron también empleadas en el Renacimiento europeo, mientras que la denominada como «arrastre» o «marrana» que define a la voz del bajo, es propia de la región de estudio.

¹⁵ Barthes, Roland, 1986: 267-271.

¹⁶ Delalande, Françoise. [1990, 1992] (1997) *Le geste musical, Du sensorimoteur au symbolique. Apects ontogénétiques*. Groupe de Recherches Musicales, Institut National de audiovisuel-Paris, [texto fotocopiado donado por el autor].

Los conceptos de espacio y tiempo fueron concebidos a partir de dos niveles:

1. Un espacio-tiempo inscrito socialmente a partir del canto.
2. Una espacio-temporalidad construida musicalmente mediante la propia estructura polifónica como forma musical.

Se recurrió, como marco teórico analítico, a la aplicación de las Unidades Semióticas Temporales (UST) propuestas a finales de los años noventa por el Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), un equipo multidisciplinar liderado por el musicólogo François Delalande.

Las UST son herramientas de análisis para obras sin notación musical convencional como pueden ser las músicas electroacústicas o bien las músicas de tradición oral cuyas características rebasan la notación estandarizada y ponen el énfasis en los gestos cinéticos, en esquemas de imágenes construidas a partir de nuestras experiencias físicas en el mundo real y aplicadas a fragmentos musicales (unidades) que generan significado en una relación de homología con un suceso extramusical (semióticas) cuya organización apunta a vivencias interiorizadas del movimiento y del transcurso del tiempo (temporales).

En la búsqueda de descriptores de organización temporal, los investigadores del MIM identificaron 19 unidades semióticas temporales elementales que iban más allá del nivel morfológico al que ya apuntaba Pierre Schaeffer (*Traité des Objets Musicaux*, París, 1966), en el que a partir de la «escucha reducida» se realiza una abstracción de todo el sentido que acompaña al sonido para ser entendido solo como «forma» y «materia». En esta ocasión, a partir del empleo de estos 19 descriptores se consigue aprehender al sonido también en su nivel de significado (Gobin, Pascal y Delalande, Françoise 1998: 2-15).

Esta perspectiva facilitó la aplicación de las imágenes cinéticas propuestas por el MIM al análisis musical de un corpus de tres polifonías realizadas a partir de un *cantus firmus*, elaborada una en la voz aguda (contralta), otra en el tenor (fundamental) y otra en el bajo (arrastre), lo que permitió constituir un repertorio de figuras temporales recurrentes a partir de la escucha orientada a la sensación sonora producida por el conjunto de parámetros descritos por el MIM.

Así, también, los segmentos musicales con significación temporal se ubicaron dentro de una transcripción musical temporalizada siguiendo los criterios señalados por los

etnomusicólogos Maurizio Agamenonne y Serena Facci, quienes las emplean para analizar las polifonías de tradición oral de Umbría, Istria y Calabria, Italia.

Agamennone y Facci (1982: 87-106) proponen la indicación de las duraciones en segundos y no en valores rítmicos. Este tipo de transcripción resultó útil al tratarse del análisis musical de un repertorio de ritmo libre, es decir, «caracterizado por la ausencia de pulsos regulares y de grupos métricos recurrentes (...), de sonidos largos y de [cierta] independencia rítmica» (ídem, p. 87). Como sugieren estos etnomusicólogos, en este caso también se ha recurrido en algunos puntos a la grafía mensural. Así, «en los casos en que grupos métricos bien individualizados alternan con segmentos melódicos con ritmo libre se ha usado la semiografía temporalizada para estos» (ídem, p. 87), y la mensural para aquellos en que el ritmo se encuentre bien definido en los finales de frase o en ciertos giros melismáticos o apoyaturas.

También se ha añadido en la parte superior de la transcripción un sonograma para observar el comportamiento vocal y espacio-temporal de la polifonía, como se indicará más adelante.

4.3. Los usos del silencio como articulador espacio-temporal y mediador social

Para el tercer tema correspondiente a la primera hipótesis se propone una «escucha de la duración silenciada», tan importante en el canto cardenche como la duración sonora. Se retoman las ideas de John Cage como herramienta epistemológica a partir de su afirmación de que el silencio no existe, sino que es también sonido, y que el tiempo no es ritmo, sino duración: «liberado el silencio, el tiempo se convierte en música (...). La duración es lo único que puede medirse en términos de tiempo, cualquier estructura válida que contenga sonidos y silencios debería basarse, no como es tradicional en occidente, en la frecuencia, sino justamente en la duración» (Cage, 2002: 253).

Para los objetivos de este apartado fue fundamental controlar la situación de performance desde lo que sucedía callando mientras se cantaba, a fin de determinar y diferenciar las causas musicales, orgánicas y sociales de los usos del silencio, ya que en datos referidos en las entrevistas, las cardencheras señalaron que las pausas y los silencios son el «ingrediente» necesario para que las canciones emocionen.

Se aborda la segunda hipótesis que contempla la posibilidad de una polifonía expandida con estructuras utilizadas para improvisar, a partir de reglas no escritas, muy similares a las empleadas en otras prácticas polifónicas vocales de tradición oral de Europa occidental que, relacionadas con técnicas contrapuntísticas propias del Renacimiento, también han sido heredadas en México a partir de los flujos migratorios y, por tanto, subyacen también en el pensamiento musical de los cantores de cardenchas.

Se propone para su comprensión y análisis el concepto de semiosfera como semiótica de la cultura propuesto por Iury Lotman (1996), en el que las diferentes polifonías pueden ser entendidas como entidades semióticas y establecer relaciones de semejanza y distinción entre ellas a partir del contrapunto improvisado como código semiótico común.

Desde su aspecto musical se retoman los estudios sobre el falsobordone de Ignazio Macchiarella y la propuesta de contrapunto improvisado y el «cantar por uso» de Giuseppe Fiorentino.

De esta manera, sin descuidar que lo importante es lo que se vive, se describirán algunas polifonías provenientes de diferentes geografías, tal vez con necesidades similares, ya que la relación entre estas también pueden estar en la semejanza de la organización de sus materiales y en sus usos. Así, más que solo un análisis comparativo de las formas musicales, se podría presenciar un hilo conductor de una acción perceptiva común y de unos usos sociales e históricos comunicantes, adquiridos en parte a través de los contactos con el clero secular y el regular, que practicaban el canto. La presencia misionera y su trabajo de evangelización, tanto en Europa como en América, posibilitó el influjo de las técnicas compatibles con las fórmulas de improvisación relacionadas con el falsobordone.

En las siguientes líneas se revisará el concepto de semiosfera propuesto como marco teórico para el desarrollo de esta sección.

Lotman concibe la cultura como un texto complejo que representa un universo único, un todo constituido por partes que además es precedido por un texto y que puede dar lugar a la aparición de nuevos textos. Haciendo alusión a la biogénesis según la cual un organismo proviene de otro organismo y no de la generación espontánea, y es capaz de dar origen a otro organismo cuya continuidad es infinita, Lotman rechaza la existencia de sistemas comunicativos aislados y funcionalmente unívocos y afirma que estos sistemas,

«tomados por separado, ninguno tiene, en realidad, capacidad para trabajar. Solo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización» (Lotman, 1996: 22). A este *continuum* Lotman lo denomina *semiosfera* por analogía con el concepto de biosfera propuesto por V.I. Vernadski, y lo define como un espacio en el que «resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información» (ídem: 23).

La semiosfera no implica un territorio físico y, aunque también puede serlo, sobre todo tiene un carácter abstracto que permite considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a otros, donde lo relevante no es cómo funcione cada uno de estos textos de manera aislada, sino su concepción de mecanismo único (como si se tratara de un organismo) en el que lo fundamental radica no solo en la información que aporta cada uno de los textos (como los ladrillos de un edificio, menciona Lotman de forma análoga), sino en el «gran sistema» que construyen en conjunto y que se denomina semiosfera (ídem: 2-24).

En este sentido, si consideramos como texto cada manifestación polifónica ocurrida de forma aislada según el área cultural particular en la que se desarrolla, esta podrá entenderse como una entidad semiótica determinada, pero además este carácter específico posibilita la relación con otras entidades semióticas. En este punto el concepto de frontera semiótica planteado por Lotman cobra relevancia, ya que dicha relación establece una frontera que se hace permeable a partir de un conjunto de «traductores “filtros” bilingües [...] a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se hallan fuera de la semiosfera dada» (ídem, 24). El concepto de frontera semiótica ayuda a entender los procesos de sincretismo y la resignificación de determinadas formas musicales cuando una cultura establece una relación con otra. Así, la frontera no es lo que separa, sino más bien, el resultado del contacto de las entidades semióticas que hace posible que actúen las diferentes traducciones culturales de un código a otro mediante un intercambio de información y, lo que es más importante, como generador de nuevos textos.

Desde esta perspectiva podemos entender el canto cardenche como un texto y el contrapunto improvisado como el código común cuya decodificación no es unívoca, sino que, por su tendencia a la *multivocidad*, ha permitido que esta forma musical se inserte en

diferentes culturas con características particulares, con sentidos compartidos y diversos. Así, a través de los siglos se ha constituido como una semiosfera, esto es, como un gran sistema vocal polifónico.

Así es como se han ido generando textos nuevos o nuevas creaciones en una especie de red semiótica temporal en varios niveles en los diferentes territorios de Europa durante el Renacimiento y los intercambios propios entre América, de manera que se enfrentan así sus propios universos de significación unos con otros, y gestan y recrean nuevos textos que funcionan hasta nuestros días. Este *continuum* semiótico hace posible entender la polifonía como sistema vocal expandido.

De alguna manera, las polifonías en México enseñadas tanto por el clero secular como por las ordenes regulares de misioneros viajeros, constituyeron esos textos nuevos creados a partir de los textos exógenos que, para que adquirieran realidad en la semiosfera, fue indispensable «traducirlos al lenguaje de su espacio interno o semiotizar los hechos no semióticos» (ídem: 24); es decir, sincretizar las creencias (evangelizar).

Por este motivo, el papel de los misioneros fue tan importante, pues si bien el uso de polifonías improvisadas no solo se circunscribía al ámbito de las religiones regulares, sino también al clero secular, en todos los ámbitos geográficos donde existe presencia de polifonías hubo también misiones, ya fueran estas jesuitas, franciscanas o benedictinas en el caso del Mediterráneo y los Pirineos, o jesuitas y franciscanas en La Laguna y en todo el Camino Real de Tierra Adentro. Por esta razón, resulta probable que fueran estos quienes garantizaron los contactos semióticos musicales entre los dos mundos (y entre su propio mundo).

Los nuevos textos generados desde entonces hasta nuestros días responden a otros mensajes externos y a nuevos modos de significación capaces de continuar manteniendo estos lenguajes, ya que cuando las misiones dejaron de cobrar relevancia las prácticas aprendidas continuaron siendo eficaces a partir de los nuevos mensajes creados en sus textos propios (su identidad social). No obstante, el mismo código, llamado polifonía, continúa vigente incluso en el siglo XXI como estructura significativa de comunicación.

De esta manera, la información codificada no solo se da en el sistema musical aprendido, es decir los esquemas armónico-melódicos, o la interválica más o menos previsible de un falsobordon, sino también en las ocasiones performativas y en los

significados asociados a las distintas prácticas polifónicas en sus semejanzas y en sus diferencias.

Sin embargo, intentar un análisis comparativo de las polifonías transoceánicas y las propias del Camino Real de Tierra Adentro supondría un trabajo inmenso y quizás improductivo, al desconocer de forma directa todos los aspectos que comprende cada semiosfera, además de que existe una cantidad enorme de valiosos estudios ya realizados sobre cada tema en cuestión y un movimiento voraz de adquisición y pérdida en cada manifestación polifónica del mundo entero. No se trata de realizar un análisis exhaustivo de los rasgos musicales de todas las polifonías de tradición oral a capela existentes, pues se podría caer en la creación de un «estereotipo» de polifonía.

Se pretende averiguar la existencia o no de procesos de improvisación polifónica (Giuseppe Fiorentino, 2009: 523) como significados asociados a las distintas prácticas de polifonías de tradición oral desde un enfoque diacrónico que nos permita examinar la posible presencia de antiguas praxis de ejecución que, reelaboradas, resignificadas y reinterpretadas, arriban a las prácticas contemporáneas. De este modo, el canto cardenche apelará a la comprensión del sistema vocal de Sapioríz y a la coexistencia e influencia de rasgos culturales exteriores encontrados con los propios. La intención de emplear la noción de semiosfera posibilita hallar analogías que nos ofrezcan claves de sentido para interpretar posibles significados asociados al empleo del contrapunto improvisado, ya que, como señala Fiorentino, «en el ámbito de la cultura musical del Renacimiento, las técnicas de improvisación polifónica (...) no constituyen un fenómeno aislado, sino que la improvisación sobre *cantus firmus* era una actividad usual en esa época. (...) [y se hallaba difundida] en un amplio territorio que comprende por lo menos Italia y España» (ídem: 523).

Lo anterior supone que los códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro pueden haber trascendido sus fronteras y perpetuado la improvisación sobre *cantus firmus* con las técnicas del Renacimiento. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que en el estudio del canto cardenche se verifique otro tipo de organización interna y los supuestos no sean acertados, por lo que también hay que estar abiertos a una hipótesis nula o una hipótesis alternativa a la que aquí se plantea.

Ante esto, es importante tener en cuenta que las polifonías no son entidades estáticas; de hecho, Lotman se basa en el concepto de biosfera definido por Vernadski, en el que destaca que la cultura debe entenderse como «un conjunto de organismos vivos (...), como condensaciones de vida ligadas entre sí» (Lotman, 1996: 23). Por lo que no se debe obviar que las polifonías construidas a lo largo de la historia integran diferentes temporalidades y contenidos culturales y reúnen siglos de experiencia.

Lotman señala que en las comunicaciones dialógicas los acercamientos de lo diferente permiten la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador de sentido. Debido a esto, en varios momentos se recurre al método analógico, tanto a nivel sincrónico como diacrónico, y a ejemplos provenientes de distintas regiones del Mediterráneo noroccidental y de las regiones de los Pirineos, poblados vascofranceses y de Murcia, en España, entre otras.

Abordar el estudio de polifonías de un lado y otro del océano supone mantener una postura crítica con respecto a posicionamientos colonialistas que también hay que tener presentes, por lo que antes de seguir adelante se proponen las siguientes consideraciones a fin de tenerlas en cuenta como telón de fondo.

1. ¿Se puede hacer uso de un saber «colonial» desde una escucha y una mirada descolonizadora?

2. ¿Es válido hacer uso del conocimiento y de las herramientas colonizantes sin colonizar nuestro propio pensamiento?

Siguiendo las preocupaciones recientes de la etnomusicología actual, que considera urgente una visión crítica ante ciertas aproximaciones epistemológicas que han privilegiado las expresiones de la música europea considerándolas modelo y prueba de «legitimidad civilizatoria», más cuando sabemos que la noción misma de etnomusicología o antropología de la música es un concepto colonial (ante al que investigadores como Steven Feld han preferido recurrir al término de *acustemología* para definir sus investigaciones)¹⁷,

¹⁷ «El mundo que Occidente colonizó ahora coloniza al Occidente. No solo vemos una respuesta a las disciplinas coloniales, sino un cambio completo. Etnomusicología es un concepto colonial, y debo decir que no me gusta la palabra. En mi opinión, es casi racista. La palabra viene de la década de 1950, durante la Guerra Fría. La palabra “etnomusicología” llegó en los años 50. Depende de la idea de Occidente *versus* no-Occidente. Occidente tiene musicología; no-Occidente tiene etnomusicología. Etnomusicología es la música de los otros; la musicología trata de los 400 años de la música europea, y la etnomusicología de todo lo

se propone un posicionamiento crítico frente a marcadores icónicos de pensamiento colonial como pueden ser la polifonía o la imposición de la tonalidad que, como señala el teórico de la música ghanés Kofi Agawu para el caso de África¹⁸, «esta implantación de los parámetros tonales funcionó como adormecedores violentos de la soberanía lingüística y musical africana para favorecer el movimiento del capital global y de la colonización de la conciencia musical africanos», y que se podría pensar también de los «laguneros» en el caso del canto cardenche. ¿Por qué sugerir visitar los modos de hacer de los antiguos cantores europeos e hispanos aceptando sus teorías y métodos? Se propone pensar que asumir «la herida colonial» (Walter Mignolo)¹⁹ es una opción que permite un camino de invención para generar nuevos discursos (nuevos textos) con otros lenguajes, para así hacerse de un capital cultural, esta vez no desde la lógica colonialista, sino desde una actitud que trastoca lo aprendido y que posibilita nuevas creaciones.

De hecho, los cardencheros ya han hecho uso de ese capital cultural. La polifonía lagunera es en sí mismo un falsobordone dislocado, resignificado y renovado; no es una herencia colonial fija, sino una entidad transcultural en el sentido que señala Malinowsky y que desarrolla Fernando Ortiz: «Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente»²⁰.

Esta transculturalización es justamente la que permite que una cardenchera o un cardencherero no se sientan violentados cuando ponen su voz a un *cantus firmus* para crear polifonía. Para ellos, esta manera de cantar es lo más suyo, lo más propio, y es el medio de

demás. Es loco. ¿Por qué seguir con esto? En el comienzo, había un guion entre etno y musicología... Supongamos que usted es japonés y estudia la música de Japón. ¿Usted es musicólogo o etnomusicólogo? O un brasileiro que estudia la música de Brasil, ¿es un musicólogo o etnomusicólogo? ¿Etnomusicólogo porque Brasil forma parte de lo etno? ¿O musicólogo porque usted está estudiando la música que está allá? Entonces, pienso que la palabra se debe retirar. No tiene utilidad porque reinscribe la alteridad en el imaginario del mundo colonial e histórico entre Occidente y no-Occidente». (Feld, Steven, 2015: párr. 29-30).

¹⁸Cfr. en línea, Agawu, K. (2014, May 29) "Tonality as a Colonizing Force in African Music", *CIRMMT Distinguished Lectures in the Science and Technology of Music*. [Video: https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg]. (Última consulta: 13 de marzo de 2023).

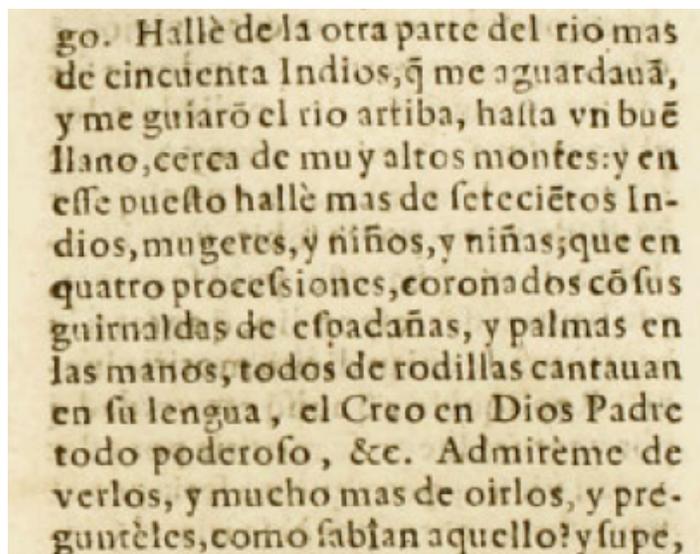
¹⁹Mignolo, D. Walter, 2007.

²⁰ Malinowsky, Bronislaw, en *Introducción* (Yale University, julio, 1940), a Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, (1987: 5).

expresión de su identidad local y afectiva; ellas y ellos no cantan un falsobordone aunque lo hagan: cantan cardenchas con sus compadres y gozan haciéndolo.

Sin embargo, ¿qué pasaría si al analizar lo que ya hacen se reconocieran patrones melódico-armónicos que nos aproximen a las formas de improvisación polifónica propias de la música renacentista, aquella que sus antepasados aprendieron cuando la región Lagunera pertenecía a la Nueva Vizcaya y estaba poblada por vascos y misioneros franciscanos y jesuitas a quienes sorprendieron por la hermosura con que cantaban?

Hallé más de setecientos indios, mugeres y niños y niñas que en cuatro procesiones, coronados con sus guirnaldas de espadañas, y palmas en las manos, todos de rodillas cantaban en su lengua, el Creo en Dios Padre Todopoderoso, etc. Admiréme de verlos, y mucho más de oírlos (...) (Pérez de Ribas, 1992:522).



go. Hallè de la otra parte del rio mas de cinquenta Indios, q̄ me aguardauā, y me guiarō el rio artiba, hasta vn buē llano, cerca de muy altos montes: y en esse puesto hallè mas de seteciētos Indios, mugeres, y niños, y niñas; que en quatro procesiones, coronados cō sus guirnaldas de espadañas, y palmas en las manos, todos de rodillas cantauan en su lengua, el Creo en Dios Padre todo poderoso, &c. Admirème de verlos, y mucho mas de oírlos, y preguntèles, como sabían aquello? y supè,

Ilustración 1. Andrés Pérez de Ribas, *Historia de los triumphos de nuestra santa fe entre gentes las mas bravas y fieras del nuevo orbe*. Año 1645 (1992).

La perspectiva que pretendo, intenta evitar la narrativa universalista que perdura hasta nuestros días, o la idea de polifonía como característica de supremacía hegemónica europea o como rasgo de validación estética.

Como señala L. Madrid (2010: 25):

No es suficiente con cuestionar la ideología que informa los discursos esencialistas de pertenencia nacionalista que han dominado la disciplina musicológica si se continúa reproduciendo la mirada esencialista que les dio origen. No basta con cuestionar la validez de ideologías históricamente localizadas si se persiste en la idea de encontrar lo que “verdaderamente es” la música de un país determinado, si se insiste en la reconfiguración de un canon musical nacional, o si se recurre a la exploración de flujos transnacionales solo para tratar de entender cómo la música de una nación ha sido influenciada por la de otra.

Así mismo, la idea de abordar el fenómeno polifónico vocal de tradición oral desde la concepción lotmaniana de semiosfera a partir de un *continuum* dialógico conduce a enfocar la mirada y el oído a distintos momentos y lugares en que la música se realiza y atender que:

forma parte de procesos amplios de producción, regulación, distribución y consumo que en muchas ocasiones pueden ser transhistóricos, transculturales y transnacionales. Producida en un lugar y bajo circunstancias muy específicas, consumida en otro y en circunstancias completamente diferentes después de procesos de distribución que pueden llevar un instante o varios siglos, la música es un fenómeno cultural cuyo complejo significado solamente podemos empezar a entender al tratar de tomar en cuenta la mayor cantidad de momentos en que la música existe (L. Madrid, 2010: 26).

Por su parte, el posicionamiento transhistórico de la música que propone el concepto de «sonares dialécticos»²¹ «rompe con la forma lineal de entender las prácticas que dan significado a los fenómenos sonoros para entenderlos como parte de diálogos más allá de espacios y tiempos contiguos» (ídem: 28).

Esta actitud permite articular prácticas polifónicas de distintas procedencias y de diferentes momentos para señalar su significado en diálogo entre pasado y presente y con potencial de futuro, «con ciertas prácticas significantes del futuro [que] pueden informar [de] prácticas significantes del pasado» (ídem: 28). Por ejemplo, son muchos los investigadores que afirman que el canto cardenche está en peligro de extinción y, sin

²¹Alejandro L. Madrid propone el concepto de «sonares dialécticos» «como una manera de acercarse al fenómeno sonoro que permita su estudio dentro de un marco que cuestione, desarticule y trascienda los proyectos político-nacionalistas que han definido el quehacer musicológico». En «Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música», *Revista Argentina de Musicología*, 11 (2010:17-32).

embargo, este continúa hasta la fecha con nuevas formas y nuevos significados de los que se podría dar cuenta. Esta perspectiva permitirá reconocer al canto cardenche como parte de un fenómeno complejo y cambiante que no existe de manera fija, sino que va adquiriendo nuevas formas dentro de un complejo performativo²² que conduce a observar qué hace la polifonía cuando sucede, qué les ha permitido y les permite hacer, puesto que tantas personas de distintas épocas y geografías las integran, las corporizan y las cantan. Por qué la polifonía vocal y su significado son tan importantes para la gente y la sociedad.

5. Estado de la cuestión

Se ha considerado apropiado combinar el análisis de estado de la cuestión con el examen de las fuentes que nutren esta investigación, así como un recuento inicial de referencia sobre los principales autores que han abordado directamente los temas que se tratarán. Se iniciará con una breve descripción sobre las manifestaciones polifónicas de Europa oriental y las terminologías empleadas para el término polifonía; posteriormente, se dará prioridad al estado de la cuestión propio del canto cardenche.

Para alcanzar los objetivos propuestos se realizó una revisión bibliográfica, fonográfica y audiovisual considerando tres aspectos fundamentales:

²² La noción de performatividad es concebida por J.L. Austin (1962) y su concepción es distinta de la noción de performance. La noción de performatividad en relación con la música a la que se hace referencia es señalada por L. Madrid (2009:3) a partir del cuestionamiento «¿Qué pasa cuando la música sucede?» y refiere: «Mientras la performance musical se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos [...] la concepción de performatividad cuestiona cómo estos procesos nos ayudan a entender la música».

Frente al ¿qué hace la música cuando sucede? de los estudios performativos provenientes de la filosofía del lenguaje, los planteamientos teóricos de la performance provienen de la sociología, la antropología y el teatro. Ejemplo de estos fueron retomados por Clifford Geertz para examinar los modos de hacer como una manera de examinar los procesos sociales, y por Erving Goffman, quien a partir del lenguaje teatral trazó distintas estrategias expresivas para indicar los comportamientos. Por su parte, el antropólogo Milton Singer introduce el término de «cultural performance», y Richard Baumann lo explica como un proceso comunicativo de interacción social. Será Victor Turner quien, siguiendo el camino de Goffman, establezca el concepto de «drama social» para el estudio de los ritos de paso, y posiblemente fue este quien tuvo más influencia en los estudios etnomusicológicos. Según Gerard Béhague, la conceptualización de performance se concibió como un principio organizado y como un proceso para entender la música. (Cfr. San Cristóbal, Úrsula, 2018: 38-47). Por su parte, para la etnomusicóloga Carolina Robertson, el término de performance musical «permite poner en escena [las] propias concepciones de la realidad, los vínculos y el control sociales (...)». Robertson, 2001: 383.

1. Estudios sobre polifonías de tradición oral de Europa oriental. Se ha señalado que estos últimos mantienen estructuras más lejanas a la que se estudiará, pero desde su aspecto vocal dan pautas interesantes para comprender la riqueza de las posibilidades polifónicas a capela. Se presentan aquí como un breve inventario que resulta de suma importancia conocer desde la propuesta de polifonía como un sistema musical extendido.

2. Estudio de las diferentes terminologías utilizadas para entender el término de polifonía.

3. Estudios sobre el canto cardenche. Se ha realizado una revisión exhaustiva de bibliografía, fonografía, hemerotecas, cancioneros, actas de congresos, artículos de revistas, tesis, información en compendios, estudios etnográficos, antropológicos y etnomusicológicos de la canción cardenche, así como artículos, documentales y audios en línea a través de la web, y se ha participado de forma activa en las redes sociales de los cardencheros, en los coloquios sobre el tema, en los talleres de canto cardenche y en entrevistas con los cantores de dentro y fuera de la región.

5.1. Manifestaciones y estudios sobre polifonías de tradición oral de Europa oriental²³

Las listas representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad editados por la UNESCO, así como el Archivo Alan Lomax y los documentos del Centro Internacional de Investigación de Polifonía Tradicional de Tbilisi, Georgia (IRTC o *Polyphonic Center*) han desarrollado una labor de difusión de las músicas de tradición oral de gran importancia. El IRTC ha estado realizando una intensa investigación dedicada a las polifonías vocales en este país desde el siglo XIX, pero debido a la inestabilidad política postsoviética se

²³ En este punto es importante recordar, a manera de antecedente, los estudios etnomusicológicos en torno a manifestaciones polifónicas, sobre todo aquellas pioneras y, para algunos, más desconocidas como la del búlgaro Vasili Stöin, quien realizó interesantes estudios sobre las polifonías y diafonías búlgaras; Víctor Mihajlovic, quien en los años treinta se ocupó del estudio de las polifonías de tradición rusa y de la música georgiana; por su parte, Cvjetko Rihtman analizó las formas polifónicas en la música popular de Bosnia y Herzegovina; Doris y Erich Stockman estudiaron en los años sesenta y desde finales de los cincuenta el repertorio de diversas comunidades albanesas (Toschi, Labi, Çami); Radmila Petrov describe también algunos estilos vocales de Serbia occidental; Nikolaj Kaufman estudió las importantes voces búlgaras y dejó en evidencia los procedimientos «multiformes» de estas agrupaciones vocales. Por su parte, Kwabena Nketia estudia las combinaciones polifónicas de Ghana, clasificándolas como técnicas de *hoquetus*. Se señalan aquí solo algunos de los investigadores que han atendido la temática polifónica en las músicas tradicionales; los nombres y propuestas se extienden aún más.

cancelaron los simposiums que desde los años setenta se venían realizando de forma bianual, reanundándose en 1998 y 2000²⁴.

Es interesante resaltar el proyecto ucraniano *Polyphony Project* desarrollado desde 2014 por un grupo de jóvenes etnomusicólogos para salvaguardar las polifonías realizadas por campesinos, principalmente mujeres ancianas, en diferentes regiones de Ucrania a través de un registro minucioso de grabación, ubicación y datos etnográficos. Se crea con el objetivo de comprender y escuchar las manifestaciones polifónicas de tradición oral tanto de la Europa occidental como oriental, así como los cantos de tradición oral de otras regiones de México cuyos estudios recientes comienzan a sentar las bases para entender la polifonía como un sistema musical de grandes dimensiones.

Dentro de las polifonías de Europa oriental se pueden considerar tres regiones fundamentales donde se desarrollan estos cantos: una situada en el mar Báltico, otra en la región del Cáucaso y la última en la región de los Balcanes.

5.1.1. Principales polifonías de la región del Báltico

El *leelo* es un canto polifónico de tradición oral del pueblo Seto, en Estonia²⁵. En el noreste de Lituania se encuentran los *sutartinės*, cantos polifónicos interpretados por mujeres y que en el 2010 la UNESCO incorporó a la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad²⁶. Y al norte del mar Báltico se hayan los *znamenny* de San Petesburgo, formas de canto muy antiguas que se realizan según una notación musical neumática de signos desde los inicios de la religión cristiana-ortodoxa en Rusia en el 988 y que se practican en otras regiones de Rusia y en Ucrania²⁷. En Ucrania se desarrolla el ya mencionado *Polyphony Project* que ofrece interesantes datos etnográficos y, sin duda, es un modelo de organización del material de archivo para futuras investigaciones. Un dato

²⁴Sobre el Centro Internacional de Investigación de Polifonía Tradicional, ver <https://polyphony.ge/en/home-2/#>.

²⁵ Inscrito en 2009 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (esos cantos se pueden escuchar en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-leelo-canto-polifonico-tradicional-del-pueblo-seto-00173>).

²⁶Estos cantos se pueden escuchar y ver en línea en: <https://ich.unesco.org/es/RL/los-sutartines-cantos-lituanos-a-varias-vozes-00433>.

²⁷ Ver San Martín, Luis María, *Voces rusas. Comentarios al programa «Concierto del Coro de la Capilla de San Petesburgo»*, Auditorio Baluarte, Pamplona, 2009. [En línea: <http://www.baluarte.com/espec.php?idi=cas&id=938>.]

valioso e innovador de este trabajo son las grabaciones que se han realizado de cada voz mediante micrófonos separados con el fin de poder escuchar cada una de ellas de forma independiente y poder aprenderlas de manera más sencilla. El objetivo de este proyecto es fomentar el aprendizaje de los cantos y facilitar a los usuarios esta posibilidad para que este archivo no se convierta en un conjunto pasivo de datos. Así, se encuentra una sección de «canta con nosotros» además de una valiosa explicación con excelente calidad de vídeo y sonido de cada canto²⁸. En Eslovaquia, en la región de Horehronie, se ejecuta un interesante canto polifónico realizado tanto por hombres como por mujeres con una melodía solista y la respuesta del coro²⁹.

5.1.2. Principales polifonías de la región del Cáucaso en relación con los estudios de polifonía de Europa Occidental

En Georgia existen tres tipos de polifonía: la polifonía que se practica en Svaneti; la polifonía con bajo continuo, que se practica en Kajetia; y la polifonía con tres partes cantadas improvisadas, característica de Georgia occidental. Estos cantos fueron inscritos en 2008 en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad³⁰.

Las polifonías de Georgia tienen una interesante variante con el uso de la técnica vocal conocida como *yodel* (técnica típica del canto tirolés). Esta polifonía se realiza actualmente y se conoce como *krimanchuli*³¹.

El ya mencionado Centro Internacional de Investigación de Polifonía Tradicional en Georgia, con la realización de los diferentes simposios etnomusicológicos de carácter bianual, ha contribuido en gran parte al interés por el estudio de las polifonías del mundo³².

Así, a partir de esta iniciativa nacida en el espacio caucásico, en 2005 la Universidad de Viena estableció un Centro para el Estudio de la Polifonía, y en 2009 el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTM- International Council for

²⁸ El trabajo se puede ver en <https://www.polyphonyproject.com/> y en las redes sociales de YouTube, Instagram y Facebook.

[<https://www.facebook.com/296690984188799/videos/474001483119661.>]

²⁹ Se puede escuchar en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=kk2awBnC3>. Estos cantos fueron inscritos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2017.

³⁰ Pueden escucharse en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-canto-polifonico-georgiano->.

³¹ Se puede escuchar en línea en *Tskhoidze, Roni*, <https://www.youtube.com/watch?v=k07YCVfffBI>.

³² Las actas de los diferentes simposios se pueden leer en línea en: <https://symposium.polyphony.ge/en/proceedings/>.

Traditional Music) fundó el Study Group on Multipart Music, un grupo de estudio sobre polifonías vocales bajo la denominación de «músicas multiparte» (no de «polifonías»), y organizó su primer congreso en el año de 2010 en Cerdeña, Italia³³. Los congresos continúan celebrándose y las aportaciones teóricas del *Study Group on Multipart Music* siguen vigentes. De este grupo forman parte los investigadores Enrique Cámara de Landa, Ignazio Macchiarella, Jaume Ayats, Gerda Lechleitner y Nona Lomidze, Joseph Jordania, Philippe Cauguilhem, Iris Gayete y Jean Jacques Castéret, entre otros.

Así mismo, desde 2008, Philippe Cauguilhem lidera el Proyecto Fábrica, un grupo de estudios formado por musicólogos históricos de la Universidad de Toulouse, etnomusicólogos de la Universidad Autónoma de Barcelona y músicos profesionales del Ensemble Gilles Binchois, dedicado a la investigación de las prácticas polifónicas vinculadas al canto llano en Europa Occidental³⁴.

5.1.3. Principales polifonías de la región de los Balcanes

En cuanto a las polifonías de la región de los Balcanes (Grecia, Croacia, Bulgaria, Eslovenia, Albania, Macedonia, Serbia), destacan los *bécarac*: cantos polifónicos de Croacia y de las zonas de Eslovenia, Baranja y Srijem³⁵.

En Croacia obtuvo fama como producto de exportación cultural el *ensamble lado* que se dio a conocer sobre todo en París³⁶. En este sentido, cabe señalar que *Los cardencheros de Sapioriz*, representados por Juan Francisco Cázares, fueron invitados a cantar al Centro de Arte Vélizy-Villacoublay dentro del Festival de Otoño de París en octubre de 2011³⁷.

³³Sobre la historia del *International Symposium on Traditional Polyphony*, ver: <https://symposium.polyphony.ge/en/history/>. [En línea, última consulta: 17 de marzo de 2023.]

³⁴ Este proyecto se puede seguir en línea a través del siguiente enlace: <https://historicalimprovisation.com/projects/fabrica>. (última consulta: 19 de diciembre de 2023).

³⁵ Estos cantos se pueden escuchar en línea en <http://www.vercroacia.com/musica-becarac-croacia-oriental.html>.

³⁶ Este ensamble se puede escuchar en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=Jx2dtRgJ9a0>.

³⁷ Ver en «El siglo de Torreón. Cardencheros llevarán voz al Festival de París, nota de Yohan Uribe Jiménez» [en línea]: <http://www.elsiglodetorreón.com.mx/noticia/666964.cardencheros-llevaran-voz-al-festival-de-parís-html>. Última consulta: marzo de 2021.

De Croacia son los *klapa*, cantos a varias voces practicados en la región de Dalmacia. Estos cantos fueron inscritos en 2012 en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad³⁸.

Otro ejemplo, son las *babi de bistritsa*, polifonías realizadas por mujeres ancianas de la región de Shoplouk, Bulgaria. También de Bulgaria es la famosa agrupación femenina popularizada con el nombre de *El misterio de las voces búlgaras* que, tras aparecer en la radio-televisión búlgara con discos de 1975, en 1986 entró en el mercado de la *World Music* y fueron reconocidas con el galardón del premio Grammy en 1990³⁹.

Las polifonías de la región de los Epirotos, en Albania, presentan un interesante factor de interculturalidad surgido del contacto entre inmigrantes griegos y albaneses⁴⁰. Es la *isopolifonía* la música polifónica más conocida. El prefijo iso- está relacionado con el *ison* o *bordón* que acompaña la liturgia bizantina. Su ejecución depende de la zona en que se realiza. Los *toks* y los *labs* que viven al sur del país señalan algunas diferencias: los primeros realizan un zumbido continuo sobre la vocal «e», alternando respiraciones, mientras que para los *labs* este zumbido suele ser rítmico y acompaña al canto. La isopolifonía se realiza a dos voces: en canto y contracanto con un bordón coral⁴¹.

5.2. Estudio de las terminologías empleadas con las que se ha entendido el término de polifonía

La noción de polifonía desvela diversos sentidos, entraña distintas músicas y también genera numerosas cuestiones: ¿polifonía, polivocalidad, plurilinealidad, multisonancia o música multipartes?

Entre los planteamientos más difundidos en los estudios musicales se ubica la idea de que la evolución de los recursos polifónicos de la Edad Media constituyó uno de los más grandes hallazgos para la música occidental. Con la polifonía, mirada desde su aspecto más

³⁸ Se pueden escuchar en línea en: <https://ich.unesco.org/es/RL/klapa-canto-a-varias-vozes-de-dalmacia-croacia-meridional-00746>.

³⁹ Estos cantos se encuentran disponibles en : <https://bulgariadesconocida.wordpress.com/2014/02/28/el-misterio-de-las-vozes-bulgaras/>.

⁴⁰ Esta interesante polifonía se puede escuchar en línea: https://www.youtube.com/watch?v=f4Y_tuSsCXw.

⁴¹ Sobre las características de estos cantos y su escucha ver: *La isopolifonía popular albanesa* [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=7vm9VX0vXDA>. Última consulta: marzo de 2021.

etnocéntrico, Europa consagrará su generalizada convicción de superioridad basada en una noción de la historia a partir de la idea de progreso. Así, el paso de la monodia a la polifonía, por su audacia dentro del empleo armónico tonal y la organización racional del manejo contrapuntístico, se conformará además como herramienta legitimadora de esta supuesta supremacía⁴².

Desde estos planteamientos, las manifestaciones realizadas a varias voces pero nacidas al margen de los criterios hegemónicos del pensamiento occidental, no serán consideradas, por muchos, como polifónicas. Pierre Boulez quizá sea quien indica de manera más rotunda y puede que incluso más eurocéntrica esta visión⁴³:

La evolución de la música dentro de una dirección polifónica es un fenómeno cultural propio de la civilización europea occidental. Dentro de las diversas civilizaciones musicales que la preceden, debido a que aquellas no se apoyan sobre bases teóricas sólidas, no podemos constatar una verdadera polifonía. A pesar de lo que digan ciertos musicólogos no observamos una noción de responsabilidad que es la característica principal de la noción de contrapunto en Occidente. Dentro de las músicas llamadas exóticas, observamos frecuentemente (...) todas las formas de superposición que son debidas a encuentros simultáneos dentro del tiempo, pero no responsables [traducción propia]⁴⁴.

Maurizio Agamennone (1996: 5) apunta que la conciencia generalizada entre los estudiosos limitó la clasificación de la polifonía exclusivamente a las formas y géneros musicales, que fueron documentados en fuentes escritas a partir de los siglos centrales de la Edad Media europea. Señala que «esta superposición incongruente entre la invención de un sistema de signos y la creación de un procedimiento expresivo ha sido un elemento central

⁴² Cfr. Siron, 1993: 121.

⁴³ Cfr. *Encyclopédie de la Musique* publicada por Fasquelle, 1958: I, 584 (cit. en Arom, 1985: II, 3).

⁴⁴ En la cita de Arom se lee: «L'évolution de la musique dans une direction polyphonique est un phénomène culturel qui appartient en propre à la civilisation européenne occidentale. Dans les diverses civilisations musicales qui la précèdent, même celles qui s'appuient sur des bases théoriques solides, on ne peut constater une véritable polyphonie, quoi qu'en aient dit certains musicologues: on n'y observe pas cette notion de responsabilité que est le caractère principale de la notion de contrepoint en Occident. Dans les musiques dites exotiques, on observe fréquemment (...) toutes les formes de superposition qui sont dues à des rapports simultanées dans le temps, mais non responsables».

en la competencia común de la historia de la música durante décadas» [traducción propia]⁴⁵.

Por su parte, las reflexiones de André Schaeffner en su libro *Origine degli strumenti Musicali* (1936), cuestionan la idea de que la invención de la polifonía haya tenido su origen en Europa⁴⁶. Schaeffner señala que «el nacimiento de la polifonía (...) había constituido un acontecimiento único que, aunque no precisamente localizado, había tenido lugar hacia el siglo IX d.C.». No obstante, indica que bien pudo haber tenido lugar «entre Francia e Inglaterra, o entre Escocia y Escandinavia. Esta polifonía había tomado forma en los usos del canto litúrgico; y había llegado lo suficientemente tarde como para beneficiarse casi de inmediato del progreso de la notación musical»⁴⁷.

Sin embargo, muy lejos de todo reduccionismo eurocéntrico, otros investigadores indican que, efectivamente, no todo fenómeno, por ser «plurilineal», es necesariamente polifónico. Simha Arom (Arom, 1985: II: 2) identifica como procedimientos plurilineales no polifónicos la heterofonía, homofonía, bordón, paralelismo y *tuilag*. A su vez, identifica como procedimientos polifónicos y polirrítmicos el ostinato, imitación, contrapunto melódico, contrapunto rítmico y *hoquetus*.

A partir de la revisión de los estudios etnomusicológicos sobre el tema concerniente a la polifonía, para evitar la filiación intrínseca que el concepto sugiere dentro de la música europea académica, algunas propuestas han preferido sustituirlo por otros más neutros étnicamente como el de *disfonía* (Malm, 1972: 249)⁴⁸, *multisonancia* (Kolinski, 1973: 279), el de *quasi polifonía*, que «señala una diferenciación parcial de las partes melódicas en el

⁴⁵ En el original se lee: «questa incongrua sovrapposizione fra invenzione di un sistema di segni e ideazione di una procedura espressive è stata per decenni elemento centrale nella competenza comune della storia musicale».

⁴⁶ Agradezco la precisión de este dato a Enrique Cámara de Landa.

⁴⁷ *Op. cit.* Agamennone 1996:5. En el original se lee: « La nascita della polifonía (...) aveva costituito un avvenimento unico, che, non localizzato con precisione, aveva avuto luogo verso il IX secolo d.C., [...] fra la Francia e l'Inghilterra, o fra Scozia e Scandinava. Tale polifonía aveva preso corpo negli usi del canto litúrgico; vi era pervenuta abbastanza tardivamente per beneficiari quasi immediatamente dei progressi della notazione musicale».

⁴⁸ Malm propone la noción de «disfonía» considerando el prefijo «dis» como un claro indicador de separación, y hace referencia con esto a la independencia rítmica de las partes y señala: «Se puede hablar de polifonía en términos de homofonía, heterofonía, y disfonía: esta última categoría indica que las diferentes partes tienen alturas diversas y movimientos relativamente independientes sobre el plano rítmico» (Malm 1972: 249). Es importante observar que Malm sí considera a la heterofonía como forma polifónica.

entramado sonoro» (Dahlig, 1993: 50), *plurivocalidad* (Lortat-Jacob, 1996) y el término alemán de *Mehrstimmigkeit*, que es empleado también por los etnomusicólogos anglosajones como *multi-part singing*. Este término ha sido utilizado en etnomusicología principalmente por Japp Kunst en su obra *Metre, Rhythm and Multipart Music* (Kunst, 1950)⁴⁹. Nketia utiliza la denominación *multi-part organization* para describir la música de Tanzania, aunque alterna este término con el de polifonía. Por su parte, Kaufman propone la denominación de *part-singing* al estudiar los cantos populares de Bulgaria⁵⁰.

En torno a estas distinciones, la musicóloga rumana Speranta Radulescu señala que, para la musicología de Rumanía, todos los fenómenos musicales se agrupan dentro de cuatro categorías o «tipos sintácticos»: la monodia, la polifonía, la homofonía y la heterofonía. La musicología rumana considera que toda música, oral o escrita, académica o popular, se puede reducir siempre a alguna de estas categorías y a sus combinaciones posibles: monodia/homofonía, polifonía/heterofonía, etc. «La polifonía —añade Radulescu— es desde este punto de vista “una sintaxis, una especie subordinada al género *plurivocal*, que incluye heterofonía, polifonía y homofonía, todas complementarias a la *univocalidad*”» (Radulescu, 1993: 55).

Por su parte, Alan Lomax identifica como polifonía el uso de intervalos producidos simultáneamente distintos del unísono y la octava, así como las armonías de mayor complejidad. Advierte que, si bien los intervalos producidos simultáneamente también ocurren en la heterofonía, serán entendidas como polifónicas las situaciones en que los acordes se escuchen con suficiente frecuencia, o su duración sea tan relevante como las notas importantes de la melodía (Lomax, 1994: 44).

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

Se puede observar que en los estudios más recientes de etnomusicología se ha optado por emplear la terminología anglosajona de *multi-part singing*, en su traducción de

⁴⁹Kunst, Jaap, 1950, en *Multi-Part Music*, Tuta Sub Aegide Pallas, E. J. Brill, Leiden, Netherlands[en línea] https://books.google.es/books?id=ewYVAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false . Última consulta: 4 de mayo de 2021.

⁵⁰ Agamenone, 1996: 12.

música multipartes, por considerarla más imparcial o neutra con respecto al término de polifonía, cuyos significantes pueden generar parámetros que no atañen directamente a las músicas de tradición oral. Así, Ignazio Macchiarella, quien durante los últimos años había empleado en sus investigaciones el término de polifonía⁵¹, en el año 2010, con motivo del congreso realizado en Cerdeña, Italia, edita una serie de conferencias de diversos autores en las que se emplea el término de *Multipart Music*, siendo este el título homónimo tanto del libro como del grupo de estudios referido en el texto: *Papers from the First Meeting of the ICTM Study Group on Multipart Music*⁵².

Al acuñar este término se superan las preocupaciones anteriores sobre las distinciones entre heterofonía o unísonos con desfases vocales, o superposiciones fortuitas como no polifónicas, pues este vocablo abre su espectro de comprensión para afirmar que «la condición mínima de la música multiparte es la co-presencia de al menos *dos personas que producen secuencias de sonido deliberadamente diferenciadas pero coordinadas sobre la base de reglas compartidas*»⁵³, y añade: «Estos sincronismos musicales imperfectos intencionales forman parte de las expresiones de la música multiparte (...), lo que cuenta es la intencionalidad de los intérpretes para diferenciar sus emisiones musicales de acuerdo con el comportamiento interpretativo esperado» [traducción propia]⁵⁴.

De esta manera, asienta su definición sobre la intencionalidad y la co-presencia de al menos dos emisiones de sonido, por lo que excluye a un solo intérprete tocando un instrumento polifónico o a un solo intérprete acompañándose de un instrumento. Esto significa que debe haber una presencia comunitaria en el acto sonoro, basada en relaciones «tanto inter-individuales como colectivas». Así, «el concepto de “parte” podría definirse

⁵¹ Macchiarella (1995, 2003, 2005, etc.).

⁵² El título completo del libro es: Macchiarella (ed), *Multipart Music. A specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound...* 2010.

⁵³ Cursivas en el original.

⁵⁴ En el original se lee: « (...) the minimum condition of multipart music is the co-presence of at least *two persons producing deliberately differentiated but coordinated sound sequences on the basis of shared rules.* (...) These intentional unperfect music synchronisms are fully part of the expressions of multipart music [...] what counts is the intentionality of the performers to differentiate their music emissions according to expected performative behavior». (Macchiarella, 2010: 10).

como una participación *intencionalmente distinta y coordinada en una producción musical colectiva*»⁵⁵ [traducción propia]⁵⁶.

Esta visión que se presenta más inclusiva incide directamente en las estructuras musicales en sentido estricto y en su relación social, sus representaciones colectivas y sus estrategias performativas.

5.3. Estudios sobre el canto cardenche

Los estudios históricos y culturales investigados para comprender los procesos de configuración también permiten observar que tanto la demarcación geográfica, la designación que los investigadores atribuyen a algunos de sus nombres, como los usos que se han hecho de la canción a lo largo de distintos sucesos históricos, han estado condicionados por las suposiciones de su posible procedencia y los lugares de su difusión. Estas investigaciones pueden provenir en su mayoría de instituciones de carácter oficial, y se observa en sus apreciaciones un determinado posicionamiento en torno al origen de estos cantos que responde a la noción de identidad coherente con los proyectos políticos de corte nacionalista de la época⁵⁷.

Así, a sabiendas de que los cardencheros no pertenecían a ninguna comunidad indígena, pues su lengua es el castellano con expresiones propias del norte de México⁵⁸,

⁵⁵ Cursivas en el original.

⁵⁶ En el original se lee: «inter-individual and collective relationships (...) the basic concept of ‘part’ could be defined as an *intentionally distinct and coordinated participation in a collective musical production*». Ídem, 11.

⁵⁷ El tema de identidad y tradición fue abordado en mi investigación para la obtención de la suficiencia investigadora (Palacios, 2012. Cap.3).

⁵⁸ De manera oficial, la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos establece la cuantificación de hablantes en lengua indígena como criterio principal para definir y asentar al número de pueblos indígenas en México. Así, el Censo de Población y Vivienda 2020 identificó a 7 millones 364 mil 645 personas que hablan una lengua indígena, repartidas en 62 pueblos que hablan 89 lenguas diversas, y a 2 millones 576 mil 213 afromexicanos o afrodescendientes. Es importante señalar que la población afrodescendiente en México no había sido registrada hasta el año 2020 gracias al registro de 2015 en que se realizara una encuesta intercensal bajo la presión ejercida por activistas. Así mismo, el criterio lingüístico para definir una identidad étnica también ha suscitado controversia sobre todo al considerar que el censo poblacional de 2020 continúa omitiendo a los autorreconocidos como indígenas. Como señala Gilberto López Rivas, este criterio es muy impreciso, pues hay muy pocos hablantes de lenguas indígenas (un poco más de 6 millones) y, no obstante, ellos se consideran indígenas. «Si tomamos en cuenta los criterios de grupo étnico o

han sido asimilados por las instituciones como si lo fueran. En términos «gramscianos», tanto campesinos como indígenas (ambos entendidos como clase subalterna) fueron circunscritos como comunidades a las que se debe integrar, asimilar y asistir. No obstante, las instituciones han definido a los cardencheros como pertenecientes a una cultura popular y no a una cultura indígena⁵⁹; las políticas de Estado han asimilado su hacer a partir del mismo estereotipo de la música «auténtica» y del decorado patrimonial.

Al respecto, la etnomusicóloga Marina Alonso señala que:

Los textos explicativos de la música indígena (...) dicen que las sociedades indígenas “son un elemento del patrimonio cultural” y “aportan historia y riqueza cultural a la nación” como si las sociedades indígenas no fueran sujetos, sino materia equiparable a las zonas arqueológicas, a los monumentos arquitectónicos y al entorno ecológico (Alonso, 2008: 11).

Tomar consciencia de esto permitió situar a las investigaciones precedentes a partir de sus implicaciones en el tipo de discurso más coherente con la visión que intentaban sostener desde una perspectiva ideológico-política, fuera esta consciente o no⁶⁰.

5.3.1. Documentación sonora de relevancia directa. Registros fonográficos y cancioneros. Entre el ideario del origen y la visión hispanista

La doctora Irene Vázquez Valle y el musicólogo Roberto Portillo, bajo el auspicio del Instituto Nacional de Antropología e Historia realizaron en el año 1977 un trabajo de campo en la región de Saporíz (Durango), en la ciudad de Torreón y en La Flor de Jimulco (Coahuila). Tanto esta grabación como sus reediciones, además de la canción cardenche,

autoadscripción, también hay problema, pues lo que llamamos pueblos indígenas no son unidades homogéneas, hay variantes de todo tipo, culturales, lingüísticas. Desde la palabra misma, indígena es un término dado desde los grupos de poder y dominación. Los criterios relacionados con la terminología sobre el indígena están referidas a quienes ven a los otros como diferentes y establecen mecanismos y criterios de clasificación de “esos diferentes”» (López Rivas, 2012: 4).

⁵⁹ Las prácticas realizadas por «culturas populares» comúnmente son definidas como «expresiones que probablemente tienen uno o más elementos de culturas diferentes; aquellas tradiciones provenientes de intercambios histórico-culturales de elaboración subalterna» (Romero, 2009: 94). Sin embargo, esta misma definición podría ser operativa para el caso de prácticas de «culturas indígenas», pues no existen culturas indígenas puras, y todas ellas son tradiciones provenientes de intercambios histórico-culturales.

⁶⁰ Los criterios políticos que se llevaron a cabo en México para consolidar la cuestión de identidad y tradición fueron abordados en mi investigación para la obtención de la suficiencia investigadora, Universidad de Valladolid (Palacios, 2012. Cap. 3).

incluyen un ejemplo de polifonía religiosa propia de la pastorela, titulada aquí Versos de pastorela, además de otras manifestaciones musicales propias de La Laguna como es la música de cuerdas y la música de banda, que quedan ejemplificadas con los temas de «Los panaderos» y «La Filomena», respectivamente.

Este registro editado finalmente en 1978 forma parte de la colección *Testimonio musical de México*. Las grabaciones y las notas que en él se anexan conforman el punto de partida para dar a conocer, fuera de la región (e incluso también dentro de ella), esta manifestación vocal.

Esta grabación ha sido reeditada en cuatro ocasiones: la segunda edición (1981) estuvo a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en colaboración con la Secretaría de Educación Pública (SEP) y la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), en formato LP y casete. La tercera edición (1990) la llevó a cabo Cenzontle, sello patrocinado por el INAH en colaboración con la SEP, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), el Instituto Nacional Indigenista (INI) y la Dirección General de Culturas Populares (DGCP). La cuarta edición (2002) la realizó Pentagrama auspiciada por CONACULTA e INAH. Esta forma parte de la reedición total que se hiciera a la colección *Tradiciones musicales de México*.

Lo interesante de esas reediciones, además de contar nuevamente con este material sonoro, radica en que la segunda y la tercera omitieron deliberadamente el contenido musical presente en el documento original en donde se presentaba la transcripción musical de una de las canciones cardenches en la que Roberto Portillo afirma: «La canción cardenche posee una rica ornamentación en cada voz, aquella pertenece, esencialmente, al Barroco europeo y al Renacimiento específicamente español, abarcando del siglo XVI al XVIII» (Portillo, 2002:35).

Aunque esta frase que hace alusión directa a la influencia europea en la región se omitió, se conservaron las líneas que también formaban parte desde la primera edición en este mismo disco: «Este género es de origen eminentemente campesino» (Vázquez, Valle 2002:28). En su definición, señalan: «La canción cardenche es una manifestación polifónica popular» (1981, 1990).



Ilustración 2. Primera grabación o registro pionero.

Vázquez Valle, Irene (coord.) (1978), *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche*, colección INAH, n.º 22, 1.ª ed., México D.F.

[Fuente: colección personal de Montserrat Palacios.]

La razón de la omisión de estas notas no se especifica, pero es muy probable que tanto el Instituto Nacional Indigenista como la Dirección General de Culturas Populares en su defensa por lo autóctono, simbólicamente representado por la idea del campesino, no compartieran la tesis hispanista que postulaba el musicólogo Roberto Portillo.

Como antecedente primario a esta tesis, es importante la mención que presenta Portillo acerca de la «aparición del fabordón» en la canción cardenche:

El monje Guillaume habla del *fabordón* como una *manera de los ingleses*⁶¹, que lo cantaban a tres voces en acordes de sexta, con terceras cuyos puntos de partida y determinación consistían siempre en acordes de quinta y octava.

⁶¹ Cursivas en el original. Se precisa que el término al que refiere Portillo a *manera de los ingleses* es el Faburden, distinta del fabordón (o fauxbourdon) como se tratará en el Cap. 4, 4.1.1.3 de esta tesis.

Las características del fabordón, antes mencionadas, son casi con exactitud las mismas que aparecen en la canción cardenche [...] (Portillo, 2002: 35).

En la tercera edición titulada *Música de La Laguna. La canción cardenche* cabe destacar que por primera vez participa el Instituto Nacional Indigenista en una manifestación considerada no indígena. En el libreto que acompaña la grabación se señala que «la marca Cenzontle es el resultado de la colaboración de las siguientes instituciones: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Culturas Populares, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología y el Instituto Nacional Indigenista, para la revalorización y difusión de las *auténticas tradiciones musicales del país*»⁶². De esta manera queda patente la continuidad institucional de carácter oficial (nótese la participación de cinco instituciones de gobierno en esta grabación) del proyecto nacionalista en el que, como se sabe, se ha fundamentado la disciplina etnomusicológica en México, donde lo tradicional, lo mexicano, lo campesino, lo «auténtico» y lo indígena comenzaron a convivir en el mismo campo semántico.

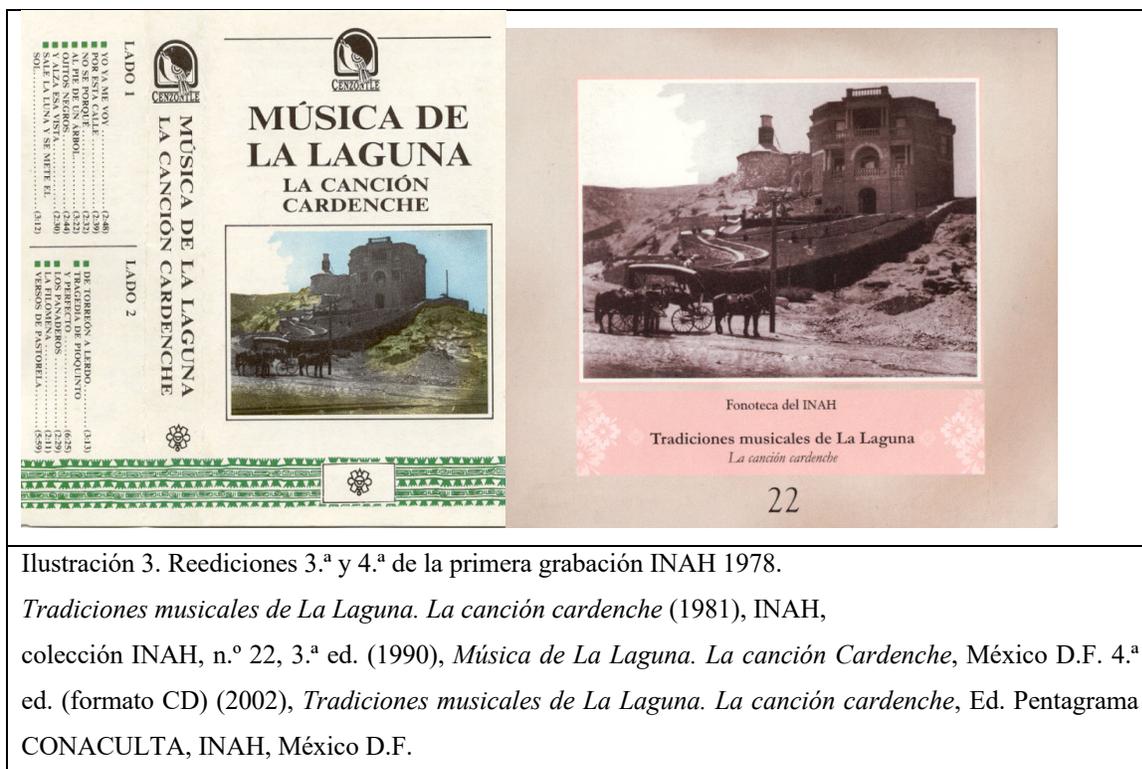


Ilustración 3. Reediciones 3.^a y 4.^a de la primera grabación INAH 1978.

Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche (1981), INAH, colección INAH, n.º 22, 3.^a ed. (1990), *Música de La Laguna. La canción Cardenche*, México D.F. 4.^a ed. (formato CD) (2002), *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche*, Ed. Pentagrama CONACULTA, INAH, México D.F.

⁶² La cursiva es mía.

Un dato interesante es que en el texto de la primera edición (1978), el mismo que es recuperado en su totalidad en su cuarta edición en 2002, se identifica la canción cardenche como «género» y se alude a la inclusión de silencios como una característica importante ya detectada también en esta investigación y en los primeros trabajos de campo de los años 1998 y 2000. De esta manera, el texto de Irene Vázquez señala: «Otra característica de este género es la inclusión de silencios, a veces bastante largos, que se insertan a lo largo de cada interpretación; estos silencios generalmente no caen al final de la frase melódica o de una copla, al contrario, se dan en medio, interrumpiendo el discurso lírico musical. Tal característica le da gran emotividad al género» (ídem, Vázquez, Valle, [1978], 2002:31).

El segundo registro sonoro realizado en la región Lagunera ocurrió en los poblados de Sapioríz, Durango y La Flor de Jimulco, Coahuila, los mismos que ya fueron visitados en la década anterior por la licenciada Irene Vázquez. Así, en diciembre de 1986 y mayo de 1987 el compositor e investigador Mario Kuri Aldana, junto con la etnomusicóloga Hilda Pous y el investigador Vicente Mendoza, realizaron un trabajo de campo respaldado por el Instituto de Culturas Populares para grabar la música de la Comarca Lagunera (incluida la canción cardenche) y registrar «las memorias» de los músicos de la región. Las grabaciones se realizaron en cinta carrete de 5 pulgadas. Una pequeña selección de este trabajo se editó en 1992 dentro de la *Colección de Música Popular* coordinada por la Dirección General de Culturas Populares (ver Cuadro 3). El resto del material conseguido durante el trabajo de campo se encuentra como material de archivo y forma parte del archivo del Museo de Culturas Populares en México D.F. sin edición fonográfica⁶³.

⁶³ La clasificación de las grabaciones es la siguiente: 33/4 PLG/SEG B-393/B-394 etc. hasta B-411, Fonoteca del Museo de Culturas Populares ubicado en la calle de Hidalgo, col. del Carmen, Coyoacán, Ciudad de México.

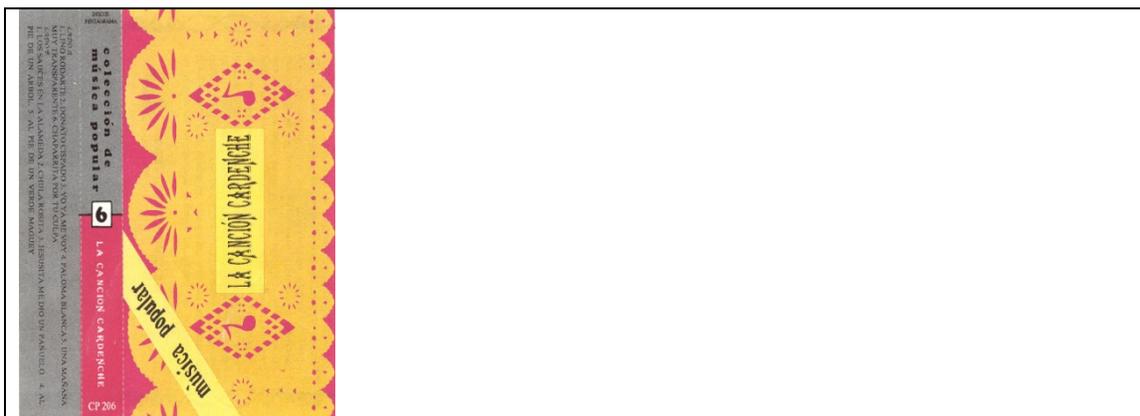


Ilustración 4. Segundo registro sonoro obtenido en campo por los investigadores Hilda Pous, Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza (Ed. Cenzontle, 1992).

En 1987, es decir, unos meses después del trabajo de campo realizado por Aldana, Mendoza y Pous, a los dos primeros se les encomendó la «tarea de reunir mil canciones para conformar un Cancionero Popular Mexicano». Este cancionero organizado en dos volúmenes reúne únicamente las letras de canciones agrupadas en entidades federativas. Así encontramos *Canción de Jalisco*, *Canción Michoacana*, *Canción Norteña*, *Canción Oaxaqueña*, etc. Dentro del amplio rubro de *Canciones de otras regiones* son transcritas las letras de cuatro canciones cardenches, de las que señalan:

La canción cardenche fue redescubierta hace relativamente poco tiempo y su interés, desde el punto de vista musical, estriba en que es cantada a tres voces, a capela, es decir, sin acompañamiento, y se ejecuta de manera polifónica, teniendo como guía la voz central que inicia los temas, para que en seguida entren la voz aguda y la grave. Llama la atención el “estilo desgarrador” con que se ejecutan estos cantos por ancianos de la Comarca Lagunera, quienes por fortuna “están heredando a las nuevas generaciones”⁶⁴ sus valores musicales a través de la formación de grupos jóvenes que están aprendiendo a ejecutar la canción cardenche en sus comunidades (Kuri; Mendoza 1992, Vol. 1: 209).

En estas líneas se hace alusión, casi por primera vez, a las características vocales, apenas mencionadas por otros autores, y hace referencia también a la pervivencia del canto a través de su enseñanza. Dos décadas después este discurso de continuidad y aprendizaje

⁶⁴ Entrecorillado en negrita en el original.

no volverá a ser retomado; por el contrario, se incidirá en que este es un canto en peligro de extinción y con tendencia a desaparecer.

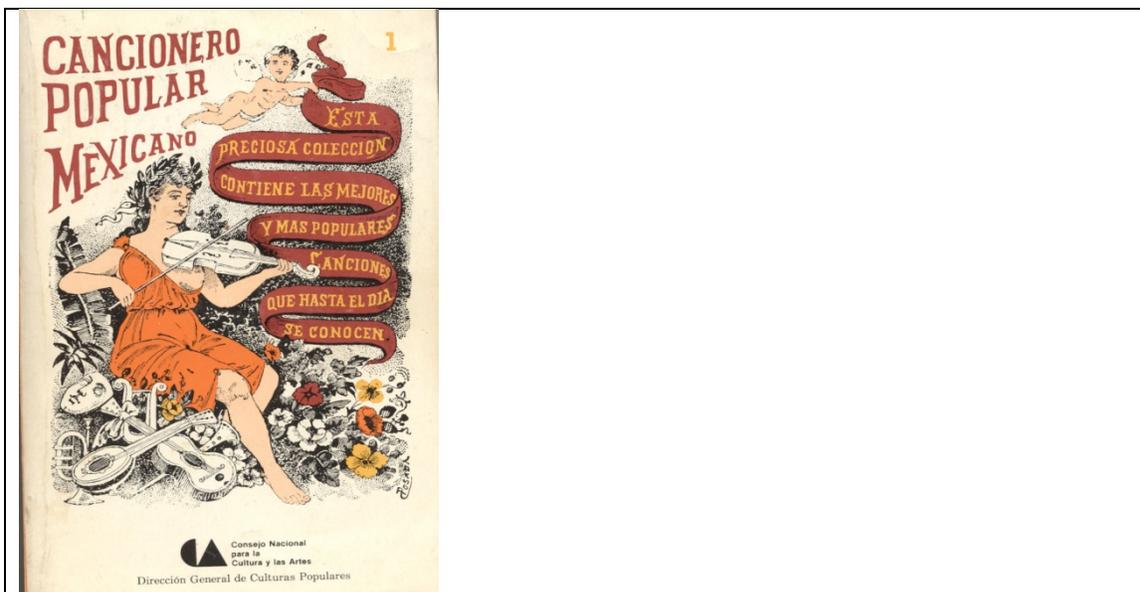


Ilustración 5. Cancionero Popular Mexicano.

Fuente: Kuri, Mario; Mendoza, Vicente (1992), *Cancionero Popular Mexicano*, coed. Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F.

En 1991 el investigador Vicente Mendoza realizó otro cancionero específicamente sobre la canción cardenche con la letra de las canciones recopiladas durante la investigación de campo de 1986 y 1987, a la que añadió once páginas como antecedentes generales de la canción, en donde su postura orbita también entre la visión hispanista de construcción nacional y la del ideario de lo originario. En las notas de esta grabación se indica que «esta expresión tuvo su auge desde el último cuarto del siglo pasado hasta el primer tercio del presente en varias poblaciones de la Comarca Lagunera» y ubica a la canción cardenche como una «canción popular mexicana». Mendoza señala que «algunas de estas canciones provienen de Zacatecas, Jalisco, Guanajuato». Basa sus afirmaciones en la comparación de letras muy similares ya cantadas a principios del siglo pasado y recogidas por el investigador Vicente T. Mendoza en su ya histórico libro *La canción mexicana*. Esta introducción, además, muestra la diferencia entre las canciones cantadas por los sapiorenses de aquellas otras interpretadas por los campesinos de La Flor de Jimulco, e

insiste en que las tragedias o corridos acardenchados son más bien propios de estos últimos (Mendoza, 1991:11-23).

Y también advierte sobre la inclusión de silencios, como ya lo hiciera en las notas a la grabación de 1992 de su autoría, donde advierte de «la utilización de constantes e inesperados silencios que hacen impredecible la frase siguiente» (Mendoza, 1992; 1991:14-15).

A diferencia de la aparición del falsobordone detectado por Portillo, Mendoza señala, dentro de las características de la canción, «un leve efecto polifónico» (1991: 15).

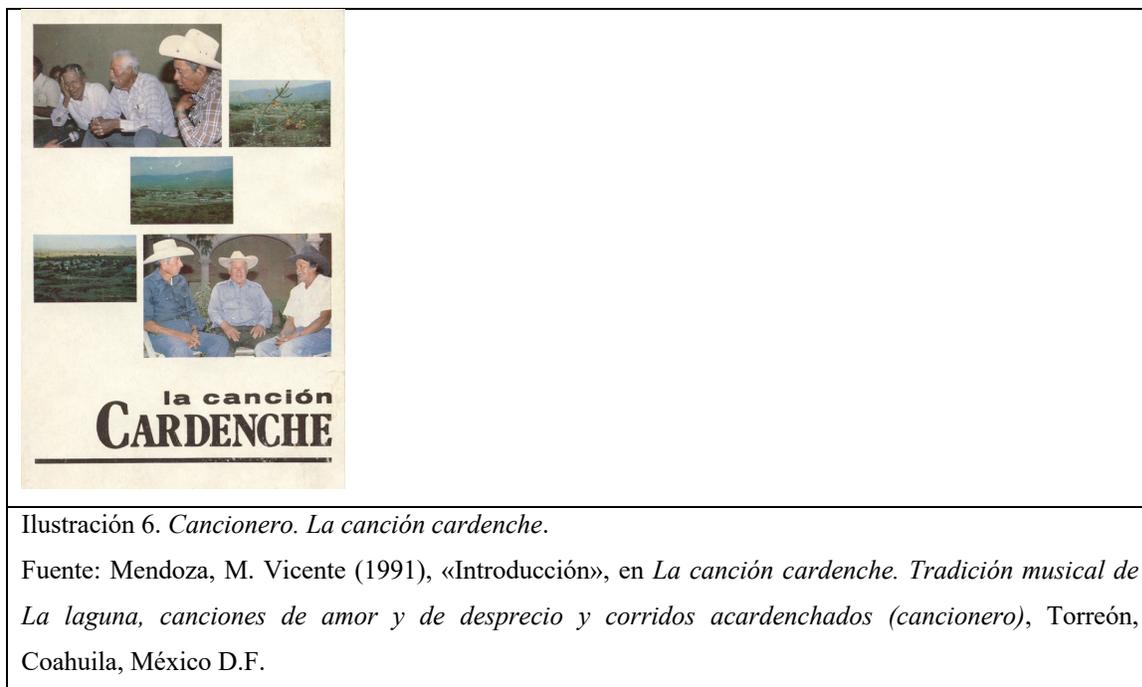


Ilustración 6. *Cancionero. La canción cardenche.*

Fuente: Mendoza, M. Vicente (1991), «Introducción», en *La canción cardenche. Tradición musical de La laguna, canciones de amor y de desprecio y corridos acardenchados (cancionero)*, Torreón, Coahuila, México D.F.

Por su parte, la investigadora Hilda Pous no fue hasta el año 2016 que hiciera público el trabajo realizado en la región. En su artículo «La canción cardenche. Apuntes de una expedición de campo» destaca la hipótesis sobre el origen de la canción cardenche, ya señalado por Mendoza (1991), según la cual «fue introducida por inmigrantes de Zacatecas que continuaban una tradición procedente de España. Otra versión sostiene que es un estilo originario de la Comarca Lagunera, una forma del manejo de la voz para imitar el aullido de los coyotes y que solían cantar en las cuevas, con lo que se producía un eco haciendo una segunda voz» (Pous, 2016: 286).

En su texto se señalan de forma somera los alabados y las pastorelas, y se destaca a partir de estas últimas un dato interesante que podría explicar o completar una de las referencias en la que incide el doctor Thomas Stanford cuando define a la canción cardenche como «un canto campesino, a lo divino o a lo humano, que se practica en la región de La Laguna de los estados de Durango y Coahuila. Se canta a capela a tres o cuatro voces» y, añade, «el otro canto que se conoce en el repertorio de México con estas características es el de los sacerdotes de la iglesia mayista, de los grupos mayas al poniente de Carrillo Puerto, en el estado de Quintana Roo» (Stanford, 1999: 176).

A lo largo de este tiempo de investigación y a pesar de mi búsqueda en el territorio mencionado de Quintana Roo no he conseguido localizar los cantos a los que el doctor Stanford hace referencia. Por su parte, la etnomusicóloga Hilda Pous, sin mencionar el texto de Stanford, señala lo siguiente:

Un hecho significativo que ocurrió durante la conversión de Quintana Roo de territorio a estado fue la llegada de grupos de personas provenientes de diversas partes del país, entre ellos gente de la Comarca Lagunera de Coahuila y Durango, que se asentaron en poblaciones como Rovirosa, donde han desarrollado algunas de las expresiones de su origen (ídem, 294).

Si bien indica que el canto cardenche no se preservó, sí señala que «un dato curioso es el hecho de que parte del libreto manuscrito de los cantos de Navidad —el “pasaje”— fue trasladado a Quintana Roo a mediados de los años setenta por un cardenche de la familia Elizalde, mientras que la otra parte quedó en manos de la familia en Sapioríz» (ídem, 295). Tal vez, la coincidencia de ambas referencias en los territorios mencionados pueda sentar algunas bases para una posible diáspora de estos cantos y su búsqueda para investigaciones futuras.

En 1994 el periodista y músico José Luis Urdaibay recibe el Premio «Testimonio Chihuahua '94», con mención honorífica por su libro *Cardenche. Las voces quemadas*, que es a la vez un cancionero y un texto biográfico en conversación con don Francisco Orona (Quico), un cantador de La Flor de Jimulco, antiguo peón de la hacienda de La flor, al que le gustaba «andar gorjeando todo el día» (1994: 17). Entre lo anecdótico y lo poético, este cancionero hilvana historias de la Revolución, del contexto sociocultural y los

recuerdos del cardenche con las distintas letras de cardenchas, en las que se incluyen tragedias acardenchadas y corridos acardenchados.

Sobre la canción cardenche Urdaibay afirma que:

Es una canción eminentemente de arraigo popular..., el canto es polifónico y se interpreta a capela. La afinación tiene la característica de ser relativa y con una *desafinación característica*... Algunas de las canciones se cantaban ya en los últimos años del siglo pasado. Son guardadas en la memoria y es posible que desaparezcan en los próximos años (Urdaibay, 1994: 74).

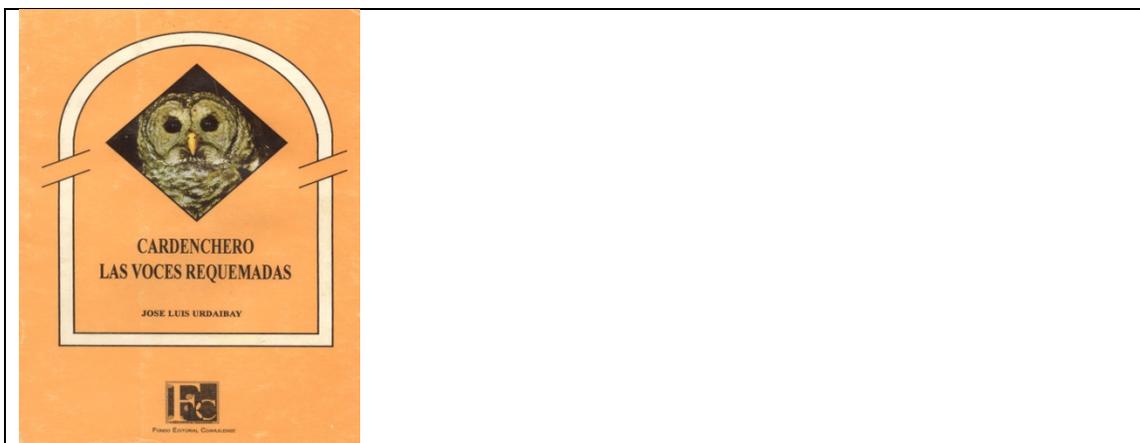


Ilustración 7. Cancionero biográfico.

Fuente: Urdaibay, José Luis (1994), *Cardenche. Las voces requemadas*, Ed. Fondo editorial Coahuilense, Dirección General de Comunicación Social/Dirección de Crónica y Memoria, Gobierno del Estado de Coahuila, Saltillo, Coahuila.

Con el mismo criterio que valida la narrativa regionalista como ideología idónea para definir social y políticamente al estado nación, se encuentran las grabaciones de *La canción cardenche. Tradiciones musicales de La Laguna*, editadas por el Gobierno del Estado de Durango (1994), y la Unidad Regional La Laguna (1995); *Cardenchas y tragedias de La Flor de Jimulco* bajo el patrocinio de PACMYC (2001). Así, como el último registro del que hasta el momento tenemos noticia, editado en el año 2004 por el Instituto Coahuilense de Cultura (ver ilustraciones 7, 8, 9 y 10).

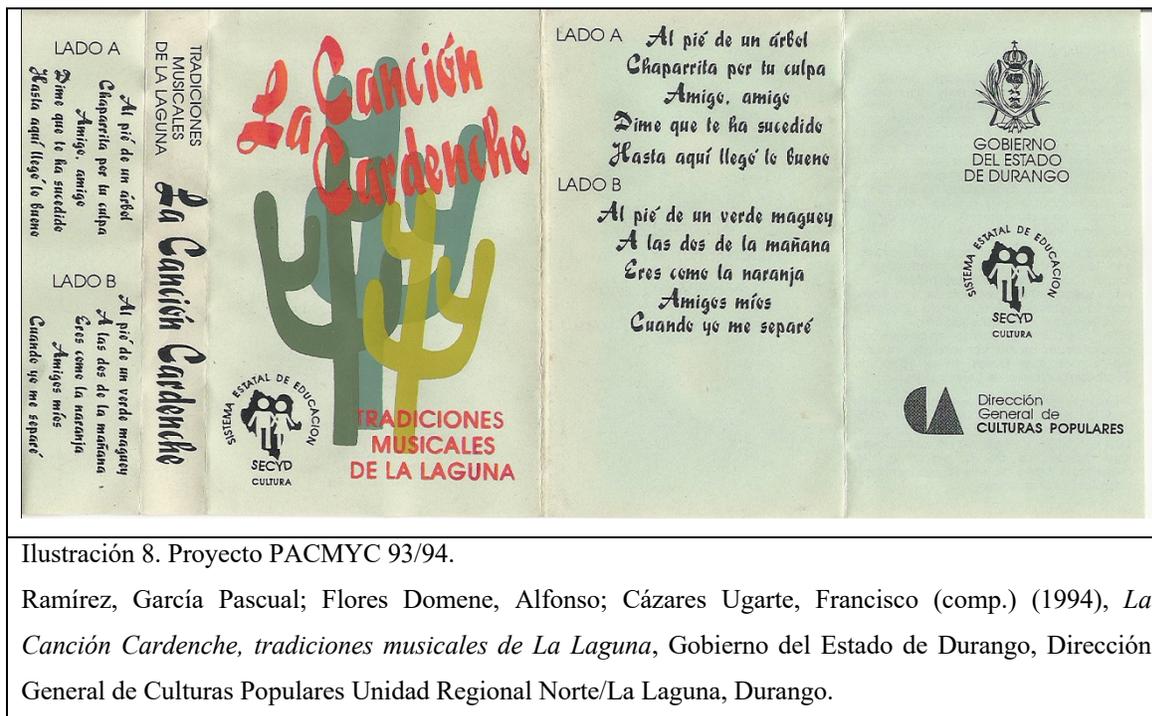


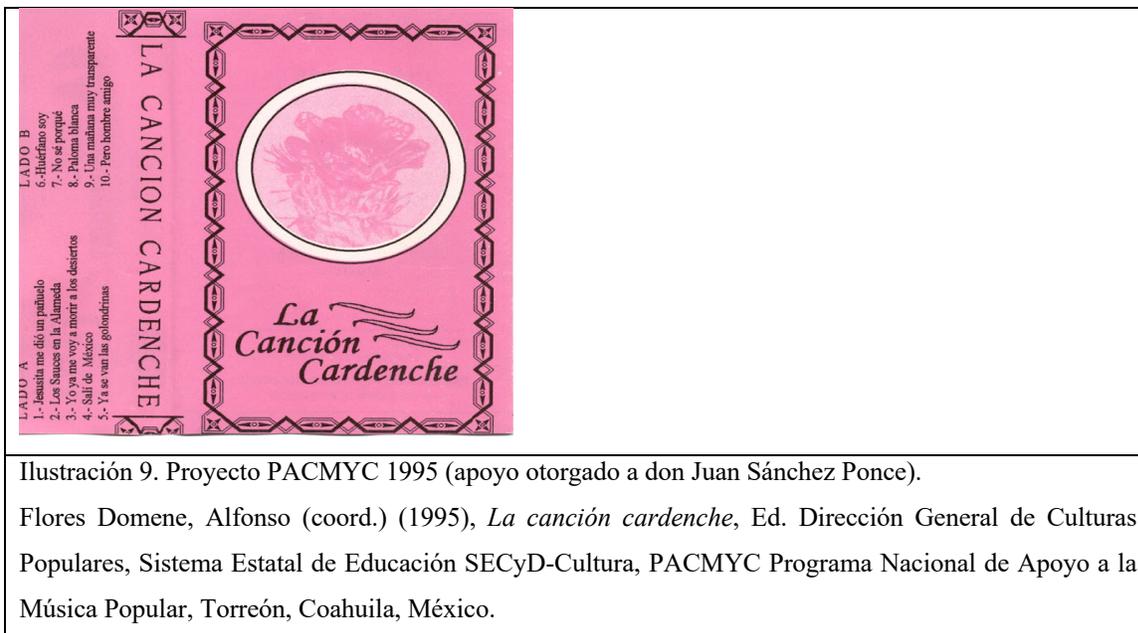
Ilustración 8. Proyecto PACMYC 93/94.

Ramírez, García Pascual; Flores Domene, Alfonso; Cázares Ugarte, Francisco (comp.) (1994), *La Canción Cardenche, tradiciones musicales de La Laguna*, Gobierno del Estado de Durango, Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Norte/La Laguna, Durango.

Es interesante notar que el cardencheo don Juan Sánchez Ponce, quien realizaba la voz de arrastre, era el instructor y maestro de los cardencheos don Antonio Valles, don Genaro Chavarría y don Guadalupe Salazar. Don Juan Sánchez perteneció a una de las generaciones de cantores más emblemáticas, junto con Eduardo Elizalde y Pablo García Antúnez, y fue su labor la de continuar con la enseñanza y difusión de la canción cardenche, así que, por iniciativa propia, inscribió a sus compadres cardencheos dentro del Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular (PACMYC), una iniciativa creada en apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias mediante la Comisión de Planeación y Apoyo a la Creación Popular (CACREP). De esta manera, a través de un concurso de selección, obtuvieron el premio PACMYC para grabar parte del repertorio de canciones cardenches el año 1995.

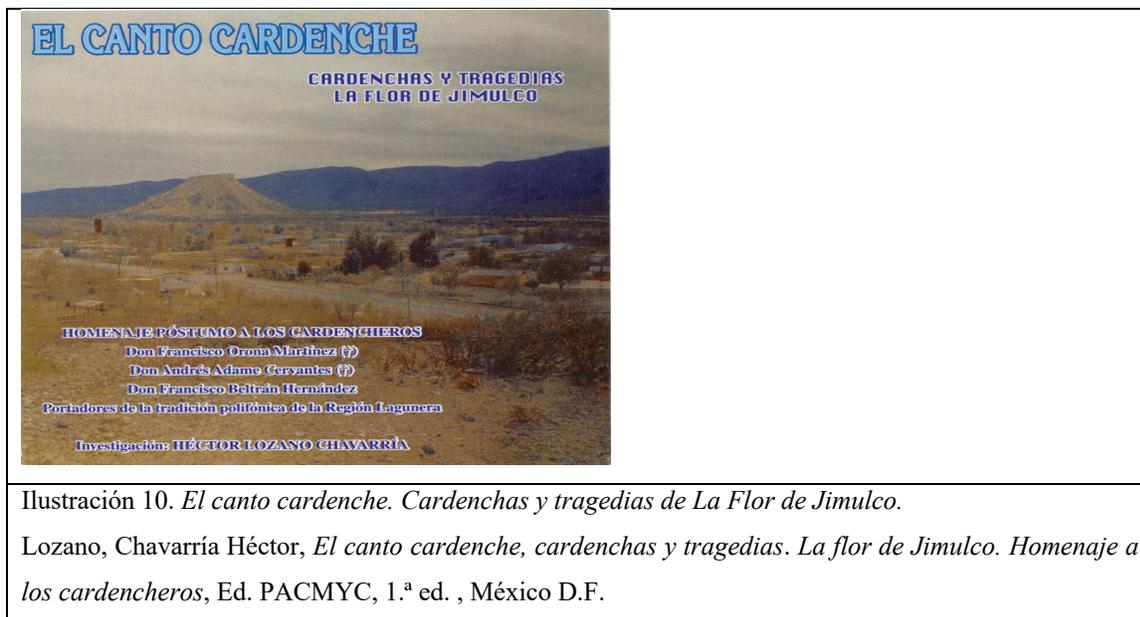
Es evidente la importancia de este documento, ya que no proviene de un registro realizado por un investigador externo a la comunidad, sino que nace de la inquietud de los propios cantores. Así, don Juan Sánchez Ponce se convirtió en precursor de la canción cardenche, tal como me lo hizo saber en una conversación durante mi estancia en Saporíz en 1998. Amigo como fue del director de la Unidad Regional de La Laguna en Torreón en los años noventa, Alfonso Flores Domene terminó por hacer también suyos los propósitos

de los Institutos de Cultura: «Preservar y dar a conocer sus tradiciones». Años más tarde, y en parte gracias a su interés por conservar estos cantos, don Antonio Valles, don Genaro Chavarría, don Fidel Elizalde y don Guadalupe Salazar se convertirían en *Los cardencheros de Sapioríz*, quienes en 2008 recibieron el Premio Nacional de Ciencias y Artes por impulsar un cambio de generación y un renacimiento del canto cardenche.



Tras la grabación editada por PACMYC, el etnomusicólogo Héctor Lozano presentó un disco compacto bajo el auspicio de esta misma entidad. Este registro sonoro es muy interesante porque reúne íntegramente los cantos de la región de La Flor de Jimulco de Torreón, Coahuila, que habían quedado un poco olvidados debido al predominio de las grabaciones realizadas en Sapioríz. En esta grabación, Lozano rinde homenaje póstumo a los cardencheros don Francisco Orona Martínez y don Andrés Adame Cervantes, quienes junto con don Francisco Beltrán Hernández formaron un emblemático trío desde tiempos de la Revolución. Beltrán era el único cardenche vivo cuando Lozano realizó la grabación. En esta se reúnen las cardenchas y tragedias de la región de La Flor de Jimulco de Torreón, Coahuila. La exposición del material se presenta como una edición casi radiofónica en la que se alternan los cantos, con la voz del investigador narrando las características generales de estas polifonías. Tener la posibilidad de escuchar la voz de cantores que ya no existen entre nosotros hace de este material un registro muy valioso; sin embargo, es una pena que

no queden debidamente referidas aquellas canciones que se han utilizado como fondo de la voz del etnomusicólogo.



A través de la tesis del etnomusicólogo Héctor Lozano se conoce la existencia de un catálogo sobre el canto cardenche; sin embargo, este documento no se encuentra editado y pertenece al archivo personal del etnomusicólogo, y queda descrito en su texto como un conjunto de entrevistas y canciones grabadas entre los años de 1986, 1992 y 1997 en las regiones de Sapioríz, La Loma y Lerdo, en Durango y en La Flor de Jimulco, en Coahuila.

Por su parte, el licenciado Francisco Cázares Ugarte, director de Culturas Populares de Torreón, a quien tuve la suerte de acompañar a un taller de canto cardenche dirigido por él y quien amablemente me adentró en la comunidad de Sapioríz, editó en CD el álbum *Canción cardenche*, donde participan los cantores don Genaro Chavarría, don Guadalupe Salazar, don Fidel Elizalde y don Antonio Valle. Como señala Cázares, la grabación

es producto de una serie de talleres puestos en marcha por la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas a través de la Unidad Regional con el propósito de preservar esta tradición y del interés del Gobierno del Estado de Coahuila por difundir las manifestaciones culturales que fortalezcan la identidad y el sentido de pertenencia de los coahuilenses (Cázares, 2004).

En este CD se incluyen cardenchas no grabadas en registros anteriores como las canciones: «Cuando yo se me separé», «A las dos de la mañana», «Marinero que a los

puertos», y «Pero hombre amigo». Debido a que en estos talleres participaban los únicos cuatro cantores de Sapioríz, ya que don Fidel Elizalde controla tanto la voz contralta como la fundamental, en este CD se pueden escuchar las diferencias interpretativas y vocales de la contralta cantada por don Genaro Chavarría y por don Fidel Elizalde, y la fundamental cantada por este último y por don Antonio Valles. Este aspecto de la grabación es útil para observar los rasgos recurrentes o no de ciertas versiones en voces de distintos cantores.

Respecto a la procedencia de estas canciones, Cázares mantiene la tesis aplicada por la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) a la canción cardenche, e incide en una continua exaltación de lo local, así como en asumir el discurso de su «política de lo popular» cuya labor se destina a la «conservación» y al «rescate» de las tradiciones.

En esta última grabación, Cázares coincide con Lozano en la fecha de presencia de estas polifonías que dista varios siglos de aquellas referidas en el primer registro de 1978, y sin hacer alusión a su posible procedencia hispánica, en el texto que acompaña el CD afirma que «este estilo de interpretación, presente desde finales del siglo XIX y principios del XX en todo el noreste del país, es hoy una tradición lagunera».



Ilustración 11. La canción cardenche. Registro del taller para preservar la canción.

Cázares Ugarte, Juan Francisco (2004), *Canción Cardenche*, ed. y prod. Instituto Coahuilense de Cultura, Dirección General de Culturas Populares e indígenas, Ediciones Pentagrama, México D.F.

En 2008 se otorga el Premio Nacional de Ciencias y Artes de manos del entonces presidente de México Felipe Calderón a los únicos cuatro cardencheros vivos procedentes del pueblo de Sapioríz, quienes a partir de ese momento serían identificados bajo el nombre de Los cardencheros de Sapioríz. Desde entonces la palabra «cardenche» comienza a

aparecer en todos los medios de comunicación y así surgirán una gran cantidad de entradas en internet, en la Wikipedia, en YouTube, en Facebook, y se impulsa la publicación de textos, artículos en periódicos, documentales y ensayos cinematográficos. El 2 de febrero de 2012 los informativos Televisa, en su barra de primeras noticias, transmiten el programa *Los últimos cardencheros*, donde se reproduce la misma argumentación de corte institucional esencialista que atañe a lo «verdadero» y «auténtico» en su relación de otredad, defendido por el discurso nacionalista-indigenista del siglo pasado, con la salvedad de que ahora se abren las puertas a la comercialización de un «patrimonio en peligro de extinción».

Este discurso, con sus modificaciones, se fue reproduciendo a partir del mencionado registro del INAH (1978) y de la ideología del «rescate» de las tradiciones del pueblo sustentadas a través de la Dirección General de Culturas Populares que nació también en 1978, fecha en la que en palabras de Nadia Romero comenzaron en México los «primeros auxilios» a lo que concebimos actualmente como tradiciones de culturas populares (Romero, 2015: 199).

Como es sabido, los conceptos de autenticidad y antigüedad funcionaron como criterio legitimador del gobierno derivado de la Revolución mexicana y fue muy importante para que la cultura oficial determinara cuál debería ser la «esencia» de la música mexicana, esto es: indígena europeizada y, por supuesto, nada africana.

5.3.2 Estudios de relevancia directa. Descriptivos-divulgativos

En varias ocasiones los cardencheros son invitados a «ilustrar» sonoramente charlas vinculadas con eventos de carácter regional como, por ejemplo, el realizado en el «Encuentro regional de la planta medicinal» llevado a cabo en el Museo de la minería en Durango, del 25 al 27 de junio de 1999; y el «Encuentro estatal de museos comunitarios y el patrimonio histórico arquitectónico» celebrado el 28 de junio de 1998 en el municipio de San Juan de Guadalupe, Durango.

Así mismo, los cardencheros suelen ser invitados dentro de la programación de eventos PACMYC y dentro de las presentaciones artístico-regionales del noreste. En todos estos eventos se describen, de manera muy general, las características de estos cantos, y se insiste siempre en el nombre genérico de «canciones cardenches». En estos encuentros

suelen compartir escenario con músicos de comunidades indígenas y músicos de cultura popular urbana.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

R. AYUNTAMIENTOS
CD. LERDO,
GOMEZ PALACIO, DGO.,
TORREÓN,
PARRAS DE LA FUENTE
Y SAN PEDRO.

Presentan:

II Encuentro Regional de Cultura Popular

Del 10 al 13 de Diciembre de 1992

Auditorio Municipal Lerdo, Durango.

Sábado 12 de Diciembre de 1992

• Eventos en el Centro Cultural Comunitario San Isidro, Prof. Abasco y C. 3era. Col. San Isidro de Lerdo, Durango.

11:00 Horas

CONVITE DE DANZAS TRADICIONALES DE LA COMARCA

Masachines, caballitos y pluma. Participarán grupos juveniles de Parras de la Fuente, Viesca Matamoros, La Parida y otros sin no confirmados. Se integrarán a los danzantes tradicionales de Lerdo en el "territo" del Santuario de Guadalupe.

16:00 Horas

TRADICIONES MUSICALES DE LA LAGUNA

La Canción Cardenche, tradicional del Ejido Sapioriz, Municipio de Lerdo, Durango. Las "reguetas o Corrido Asardenchache" original de la Flor de Jimulco, Municipio de Torreón, Coahuila.

18:00 Horas

LAS TRADICIONES ESCENICAS DE LA LAGUNA

Cantos de Pastorela con el grupo original del Ejido Sapioriz encabezados por Don Andrés García Arreñez.

19:00 Horas

"LA NOCHE MAS VENTUROSA"

Fiesta natal del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila, bajo la dirección del maestro Jorge Méndez Garza.

EL NACIMIENTO Y LAS ROSADAS

Organizado por los promotores, instructores y alumnos del Centro Cultural Comunitario San Isidro.

Ilustración 12. Ejemplo de concierto de carácter regional, municipal.

Programa de mano. «Encuentro regional de las culturas» de 1992, auditorio municipal de Lerdo, Durango, del 10 al 13 de diciembre de 1992.

LA CANCIÓN CARDENCHE DE SAPIORIZ

Intérpretes:
Juan Sánchez Ponce
PRIMERA DE ARRASTRE
Antonio Valles
FUNDAMENTAL
Genaro Chaverria Ponce
CONTRALTO

redonda, además de una gran calidad". Llegaron a haber cantadores que dominaban las tres voces.

La Canción Cardenche toma su nombre de un cactus muy abundante en la Comarca Lagunera. Canto a capella, es decir, sin acompañamiento instrumental, a tres voces: una de ellas es conocida como la fundamental, y es la que lleva la melodía. Otra es la primera de arrastre, conocida también popularmente como marraña, es la más grave de las tres, y la contralta, la más aguda. Estas dos últimas "se acomodan, arrastran y adornan a la fundamental".

Otra de las características del género son los silencios, que se insertan a lo largo de la interpretación, no necesariamente al término de alguna frase, sino "a capricho", esto le da una gran emotividad a la interpretación.

Esta tradición musical ha corrido peligro de desaparecer, y sólo se ha conservado en su forma más pura en el ejido Sapioriz, municipio de Lerdo, Durango, siendo su principal depositario don Eduardo Elizol de Fernández, quien ha conservado en su memoria más de cien canciones. Desde hace ya algunos años, don Eduardo, en coordinación con la Unidad Regional de Culturas Populares ha impartido un taller en el cual se han formado nuevos intérpretes. Don Eduardo ha dictado la letra de las canciones, acervo con el que próximamente se publicará un cancionero. Los grupos han realizado una serie de presentaciones al público en diversos estados del país y la Canción Cardenche ha sido transmitida por Radio Educación y otras difusoras culturales.

Del 29 DE OCTUBRE AL 8 DE NOVIEMBRE

Ilustración 13. *El arte enlaza regiones*, 1995.

Programa de mano del evento «Circuito artístico regional del noroeste. El arte enlaza regiones». Patrocinadores: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobiernos de los Estados de Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas, del 29 de octubre al 8 de noviembre de 1995.

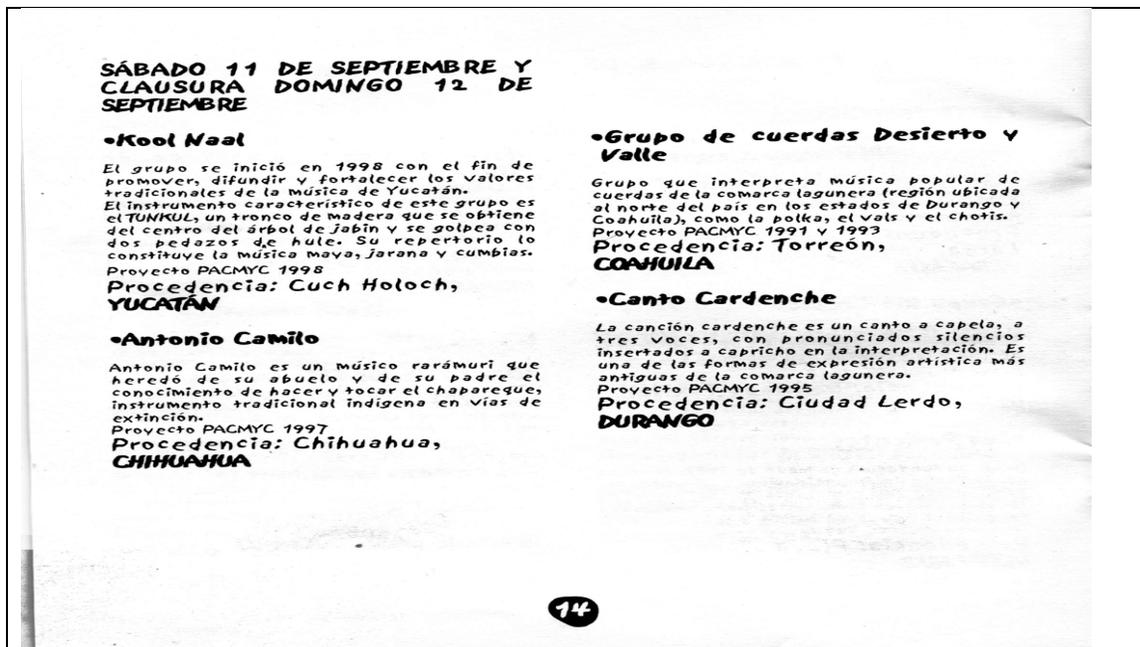


Ilustración 14. PACMYC. *A fin de siglo*.

Programa de mano. «PACMYC 1989-1999. A fin de siglo: una década de cultura popular», del 1 de julio al 12 de septiembre de 1999.

En el ámbito internacional la presencia de los cardencheros se inicia en el año 1998, en el que formaron parte del festival *Border Folk* que se celebró en el Parque Nacional de Chamizal en Nuevo México, Texas, EE.UU. Fueron invitados en septiembre de 1998 con motivo del 25 aniversario de dicho festival. El programa de mano, que notifica la presencia del canto cardenche en dicho marco, pone especial énfasis en que «la canción cardenche es un canto a tres voces a capela de auténticos campesinos».

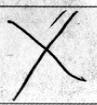
<p>Borderland Sounds Mariachi Los Arrieros</p>	
<p>Brought to you by the El Paso Hispanic Chamber of Commerce, <i>Mariachi Los Arrieros</i> has performed for both President Clinton and for President Zedillo. Ranging in age from 19 to 24 years-of-age, under the direction of Musical Director Juan Contreras, the group's style, repertoire and scope of music runs the spectrum of the classics such as <i>Las Bodas de Luis Alonso</i>, <i>Viva Veracruz I and II</i>, and <i>Violin Huapango</i> to the popular rancheras and revolutionary-era songs.</p>	
<p>Borderland Sounds Rurales del Norte</p>	
<p><i>Rurales del Norte</i> is brought to you by the Centro Cultural Mexicano from Zacatecas, México. Their lead instrument is the accordion, accompanied by a "bajo-sexto" (a bigger than usual 12 string guitar), acoustic bass and a "tarola" (which could be considered as an incomplete drum set by someone who is not familiar with this type of music). Settle in and enjoy the old corridos of this very Norteño group. Directed by Rosendo Picazo.</p>	<p>SAPIORIZ</p>
<p>Borderland Sounds Canción Cardenche Tradicional de la Laguna Soloista Ignacio Cardenes</p>	
<p>From the beautiful state of Durango, México, the Centro Cultural Mexicano brings us <i>Canción Cardenche Tradicional de la Laguna</i> – a group known for the quality of its traditional and memorable sounds. The origins of this music are rooted in the last century. Sung in a cappella in three voices, our authentic "campesinos" learned these songs from family.</p>	

Ilustración 15. Panorama Internacional (primer ejemplo), 1998.

Programa de mano 25 aniversario del Border Folk Festival, Nuevo México.

En 2010, ya con el nombre de Los cardencheros de Saporiz, denominación que se reivindicó tras recibir el Premio Nacional de Ciencias y Artes, fueron invitados a participar en el Festival Smithsonian de Culturas Populares, de Washington, EE.UU. Su representante era Juan Francisco Cázares, director de Culturas Populares de La Laguna, quien en la presentación del grupo afirmó que:

la tradición... se dice que es de la Comarca Lagunera, pero en realidad la Comarca Lagunera es el reducto más que el origen, el canto estaba para el siglo XIX prácticamente en todo el noreste del país en los estados de Nuevo León, Coahuila, partes de Coahuila, partes de Durango, partes de Zacatecas y de Chihuahua y bueno, en los demás estados se fue perdiendo y donde aún hay presencia de este canto es en la región de La Laguna... Este es el último grupo que existe, con un repertorio pues importante con calidad de interpretación; hay en la región todavía gente que canta pero ya no en grupo, que cantan solos, gente de mucha edad, por eso es un canto que está en riesgo de desaparecer, porque ya no hay grupos (Romero, 2015: 216).

Llama la atención que Cázares rompa la línea discursiva en torno al origen de la canción como propia de la región Lagunera para proponer a esta no como origen, sino como reducto. Es muy probable que, tras la creciente difusión, realizada en ese mismo año 2010 por la inscripción del Camino Real de Tierra Adentro a la lista patrimonial de la UNESCO, se contemple la presencia de otros estados de México donde el canto también estaba presente. El comentario de Cázares sirve de antecedente para el desarrollo del tema del Real Camino de Tierra Adentro que se trata en el capítulo 4.

En lo que respecta al discurso de desaparición del canto y la internacionalización de este fenómeno destaca el suceso ocurrido en octubre de 2011, cuando Los cardencheros de Saporíz y su representante Juan Francisco Cázares fueron invitados a cantar al Centro de Arte Velizy-Villacoublay, dentro del Festival de Otoño de París, Francia; era la primera vez que los cardencheros visitaban Europa. En este escenario también se afirma que los cantores don Guadalupe Salazar, don Antonio Valles, don Fidel Elizalde y don Genaro Chavarría son los últimos cantores que mantienen vivo este género en peligro de perderse⁶⁵.

⁶⁵ *El siglo de Torreón*, «Cardencheros llevarán voz al Festival de París, nota de Yohan Uribe Jiménez». [En línea:
<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/666964.cardencheros-llevaran-voz-al-festival-de-paris.html>.]
Última consulta: 21 de abril de 2021.



Fotografía 4. Los Cardencheros de Saporíz. De izquierda a derecha: don Guadalupe Salazar, don Antonio Valles, don Fidel Elizalde y don Genaro Chavarría.

Fuente: *El siglo de Torreón*, sábado 08 de octubre de 2011.

<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/666964.cardencheros-llevaran-voz-al-festival-de-paris.html>

5.3.3. Tesis, artículos, libretos de otros investigadores

En términos generales y para no ahondar demasiado en las especificidades de cada investigación, se destacan las líneas comunes que se atribuyen al origen y procedencia de las polifonías laguneras, al periodo en que argumentan su «aparición», así como a los rasgos musicales cuando estos se hacen explícitos. Hay que advertir que, además de la presente, solo hay una tesis más de carácter etnomusicológico realizada por Héctor Lozano (2002), una tesis para obtener la licenciatura (grado universitario) en Estudios Latinoamericanos por Minerva Rojas (2008), y dos tesis elaboradas para conseguir el título de maestría (máster) y de doctorado en Antropología, ambas realizadas por la doctora Nadia Romero (2009 y 2015, respectivamente). De su autoría es también el texto «Ensamblajes epistemológicos o la construcción del conocimiento sobre la polifonía lagunera» (2011), escrito en el que reflexiona sobre el proceso de representación social de

La Laguna, y en el que inscribe un cuidadoso estado de la cuestión sobre las investigaciones realizadas en torno al canto cardenche, y donde también incluye mis reflexiones.

Los aportes de estos trabajos se centran en la articulación de un pensamiento social en torno a la canción cardenche. Sus objetivos oscilan entre los modos culturales de producción que regulan los procesos socioeconómicos del canto (en el caso de la tesis de Minerva Rojas) y en la creación de vínculos afectivos entre hombre-mujer, donde las canciones participaron como dispositivos morales y sistemas normativos a modo de estructuras semióticas, y coadyuvaron a la consolidación de una identidad colectiva de género y de clase a través de generaciones que comparten un núcleo de símbolos y representaciones sociales, aporte este de Nadia Romero (2009, 2015).

Mientras Minerva Rojas desvincula el pasado colonial del canto cardenche al que incluso define como una hipótesis ficticia (Rojas, 2008)⁶⁶, Héctor Lozano señala que la estructura musical de los cantos religiosos coloniales «es idéntica a la utilizada por la canción cardenche» (Lozano, 2002, 173).

Los tres investigadores citados secundan la idea de que el canto cardenche aparece en el siglo XIX. No obstante, Nadia Romero precisa que «la polifonía a capela encontrada en el canto cardenche pudo comenzar su gestación a finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, cuando termina el proceso de conquista del noreste» (Romero, 2015: 158).

En consideración con lo anterior, los aportes de esta tesis desde su aspecto social se encuentran estrechamente vinculados con los criterios vocales de las y los cantores, y con la apropiación colectiva del tiempo-espacio y los usos del silencio como generadores de situaciones musicales y sociales. Así mismo, se atiende la viva continuidad en la región desde mediados del siglo XVI debido a los intereses de la economía novohispana y a la red de conexiones transatlánticas que ya se perfilan desde el siglo XVII, así como al flujo cultural que supone el Camino Real de Tierra Adentro y sus ramales. Esto permite suponer

⁶⁶ En su tesis se lee: «Por considerar que el canto y la Comarca Lagunera como región aparecen hasta el siglo XIX... Nuestro trabajo no comprende lo sucedido en el área antes de 1880. Esto nos permite hacer un descarte de las hipótesis sobre el surgimiento del género que se asientan sobre bases precolombinas o *coloniales ficticias*» [Las cursivas son mías] (Rojas, 2008:6).

el conocimiento de la polifonía desde finales del siglo XVI, en el que se establecen las misiones en La Laguna, por lo que se descarta el siglo XIX como fecha de aparición.

Por su parte, las reseñas en artículos para revistas y notas al programa también provienen de antropólogos o historiadores hasta el momento, no de músicos.

Como se ha observado, a partir de la investigación pionera proveniente del INAH (Vázquez, 1978) y sus posteriores estudios, el discurso en torno al origen de la canción cardenche basculará su postura entre sus puntuales contingencias históricas y sus apuestas ideológicas políticas, entre las que están:

1. Las que defienden el canto como originario de sus antiguos habitantes.
2. Las que proponen su herencia hispana.
3. Las que definen que este canto no es originario de La Laguna, sino que proviene de otras regiones de México.
4. Las que afirman que los cantos son de origen africano (de menor difusión).

Roberto Martínez, en su artículo publicado en la *Revista Fronteras*, señala que el origen del canto cardenche proviene de la imitación que hacían los antiguos habitantes de los sonidos de los animales. «Sus antiguos habitantes —negros, indígenas y castas— ya lo interpretaban al imitar los aullidos de los coyotes o cantando en las cuevas y haciendo una segunda voz, la que producía el eco» (Martínez, 1999: 14).

Al respecto, la antropóloga Nadia Romero, en su tesis de máster, advierte que si esa premisa se toma por cierta, los sonidos como aullidos podrían referirse a las voces «ladinas», donde «el término ladino frecuentemente evoca a la figura de indio, de indígena, de orgulloso o de persona de campo» (Romero, 2009: 129), y que invita a suponer que «la polifonía europea se nutrió de la herencia india» (ídem, 2009: 124).

En este rastreo de rasgos indígenas, Romero también expone que a partir de una breve comparación entre los cantos de pastorela, la canción cardenche y la música kikapú⁶⁷,

67 Los kikapúes son un grupo amerindio que habita, todavía en la actualidad, en el norte del Estado de Coahuila. Habitaban el sur de Michigan en el territorio que actualmente forma parte de Estados Unidos. Al ser expulsados de la región de los grandes lagos fueron obligados a huir en 1850 al norte de México y se asentaron en El Nacimiento, un poblado que pertenece al municipio de Melchor Muzquiz, en el Estado de Coahuila. «La casa de invierno», en *Horizontes indígenas*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

[Vídeo: <cdi.gob.mx/difusion/horizontes/256_d3_invierno_kikapu.ram>.] [Última consulta: 12 de abril de 2012.]

podría haber más similitud entre los cantos de pastores y la música kikapú que entre esta última y la cardenche. Aserto sostenido a partir de una observación realizada por el etnomusicólogo Carlos Ruiz, quien afirma que «las piezas de cardenche no presentan muchas similitudes con los kikapúes: no hay pequeñas frases repetitivas que se ciñen al constante metro del tambor, los saltos melódicos cardenches son intervalos muy grandes en contraste con los pocos saltos kikapú, el *tempo* en ambos es muy distinto. Sin embargo, comparten un rasgo: la prioridad del canto “polifónico” (no entendido este concepto a la usanza musicológica europea, sino en su significado literal, es decir, varias voces simultáneas). El único ejemplo que suena con fuerte influencia kikapú es el primer ejemplo de la grabación de los cantos de los pastores de La Loma (...)» (Romero, 2009: 118-121). La antropóloga indica también la similitud entre los cantos mayos o yoremes de Capomo al referir los datos de una entrevista realizada al cardenche don Guadalupe Salazar, quien mencionó que cuando fue a cantar con sus compadres a un festival en Capomo⁶⁸ se sorprendieron por la similitud de sus propios cantos con aquellos otros también polifónicos (Romero, 2009: 124).

En defensa de la teoría que afirma su procedencia hispana se encuentran las aportaciones ya mencionadas del musicólogo Roberto Portillo y la etnóloga Irene Vázquez Valle, quienes auspiciados por el INAH realizaron el estudio pionero. Su discurso oscila entre lo hispano y lo «auténtico». En el apartado de «contenido musical de la canción cardenche», Roberto Portillo señala:

[Esta] posee una rica ornamentación en cada voz, aquella pertenece, esencialmente, al Barroco europeo y al Renacimiento específicamente español, abarcando del siglo XVI al XVIII. En las danzas europeas de estos siglos era común variar la repetición de cada una de las partes, para lo cual se estableció ornamentar la segunda voz de estas danzas. Los intérpretes distinguidos, es decir, los de mayor destreza, improvisaban dicha ornamentación mientras que los demás requerían de los tratados de glosa y ornamentación publicados en la época para este fin (Portillo, [1978] 2002:35).

En la improvisación de *la glosa y ornamentación* se aprecia que:

[en la canción cardenche] se pueden escuchar que estos ornamentos no son sencillos, implican un conocimiento empírico bien desarrollado de la retórica musical. Podemos

⁶⁸ La localidad de Los Capomo se encuentra ubicada en el municipio de El fuerte, en el Estado de Sinaloa.

escuchar en este género popular, claramente, los *slides*, *trinos*, *mordentes*, etc., barrocos a la par de las glosas de intervalos, en el estilo español de la Época de Oro» (ídem: 36)

También añade que «tanto en la línea melódica como en el texto, [existe] un señalado lirismo, arquetípico de las expresiones románticas del siglo XIX» (ídem: 36).

Si bien en las líneas que contiene este registro fonográfico, Vázquez Valle hace referencia a que el asentamiento de los españoles fue «realizado por los jesuitas en los años finales del siglo XVI, ayudados por gente tlaxcalteca» (ídem: 14), se sostiene que, «sin embargo, durante el siglo XVII la nueva población no prosperó (...), básicamente debido a los ataques de los indios nómadas, las enfermedades nuevas y la resistencia de los nativos a congregarse en pueblos y el incipiente desarrollo del latifundio ganadero» (ídem: 14), y señala que según informaciones orales recabadas, «la canción cardenche ya se oía, por lo menos, desde finales del siglo pasado (XIX)» (ídem: 28), y fue practicada por los peones de las haciendas algodoneras y que continuó vigente durante los años de 1930 debido al auge algodonero que requirió de mano de obra, por lo que personas venidas de muy diversos y a veces distantes lugares se establecieron en la región como jornaleros y campesinos. También señala la posibilidad de que el género rebase La Laguna y que «muchas personas afirman que también existe en otras partes de los estados de Durango, Coahuila y Zacatecas» (ídem: 28).

Con estas notas quedará establecida la visión prototípica que sentará las bases discursivas para posteriores acercamientos a esta manifestación, cuya presentación oficial o institucional añadirá que es «eminente campesina». Y como si esto fuera poco, «[la canción presenta] constantes apoyaturas, descendentes y ascendentes, tan utilizadas en nuestra música tradicional, le dan el toque regional y nacionalista que también caracteriza a este versátil género musical» (Vázquez, [1978] 2002: 36).

Como ya se ha mencionado, en las tres reediciones posteriores a esta de 1978, no es hasta el año 2002 en que se decide reeditar en formato CD las grabaciones originales respetando los textos creados en aquellos momentos, cuando se vuelve a hacer manifiesto el texto completo. Como se puede observar, este texto «eliminado» ahora vuelve a tomar interés como antecedente primario para los objetivos de la presente investigación.

Por su parte, en su tesis de licenciatura, el etnomusicólogo Héctor Lozano también afirma que se distingue el pasado colonial en los cantos polifónicos de tipo religioso,

llevados a cabo en la región Lagunera, a través de los trabajos de evangelización mediante posadas, pastorelas y nacimientos. Realiza un análisis comparativo entre algunos villancicos pertenecientes al cancionero musical español de los siglos XVI y XVII y algunos cantos de pastorelas de la región. Sin embargo, señala en el mismo texto que «las pastorelas aparecen en la Región Lagunera hacia la segunda repuebla, por el año de 1850, son un género introducido por los jesuitas; la época de aparición del canto cardenche en la región debe ser posterior, y muy cercana a estos años» (Lozano, 2002: 161), y más adelante, a manera de conclusión afirma:

Los cantos religiosos de manera polifónica llegaron a la Región Lagunera hacia mediados del siglo XIX, al inicio de la segunda repuebla llevada a cabo por los jesuitas, y el canto cardenche tuvo su aparición en la Región Lagunera a inicios del último cuarto de este siglo mencionado (Lozano, 2002: 161, 174).

A partir de la investigación que aquí se propone se difiere en la fecha de aparición de la polifonía en la región y con algunas descripciones específicas sobre las características musicales aquí planteadas. Esta tesis también sienta las bases como antecedente al presente estudio al referir que «[...] la estructura musical de los cantos religiosos coloniales ha sido retomada para dar origen al canto cardenche» (Lozano, 2002: 173).

En el *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, del compositor Gabriel Pareyón, de la Universidad Panamericana Campus Guadalajara 2007, la entrada a «canción cardenche» retoma muchos elementos ya apuntados en trabajos anteriormente descritos, y se señala también su influencia europea, específicamente la zona de Andalucía como principal centro de difusión.

(...) La voz *primera* es con frecuencia la que canta con mayor relieve dinámico y la que marca el inicio de las frases, mientras las otras dos voces entran ligeramente en retardo (el *arrastre* literalmente se arrastra siguiendo a las voces más altas) y contribuyen a un tejido polifónico. También hay estrofas o canciones enteras en que *el arrastre* lo hace *la primera* o *la contralta*, turnándose las funciones de los intérpretes. La textura dinámica del canto es de gran riqueza y oscila entre palabras apenas susurradas, hasta las cantadas con mucha fuerza, alternadas con inesperados silencios que hacen perder al escucha la noción de un metro poético regular. La armonía se forma por intervalos comunes de I, III, IV y V grados, lo cual muestra la influencia europea en esta música; pero también se encuentran numerosas inflexiones melódicas y *portamenti* que podrían tener su origen en antiguos cantos de pueblos

piel roja que vivieron en el suroeste de Coahuila. Sin embargo, dichas inflexiones, a menudo en *fragmentos de tono*, así como la forma melódica y el carácter de su interpretación recuerdan más a las soledades gitanas de Granada (ver: «Soledad»). Estas particularidades aproximarían al canto cardenche a la música de los bereberes de Argelia, Túnez y Marruecos, pero también a sus antecedentes en Siria, Persia y el norte de La India. Finalmente, la probabilidad más factible en el origen de esta música apunta a la mezcla de todos los elementos mencionados, tal y como se encuentran en mayor o menor medida, otros géneros y estilos musicales del México mestizo. Sus textos son anónimos y algunos de ellos están en español del siglo XV o XVI. Como ejemplo puede citarse la letra de *Al pie de un árbol...* Esta canción, firme todavía en el repertorio cardenche, podría mostrar cómo el cante morisco de Andalucía pasó a México sin alterarse severamente en la región de La Laguna, aislado durante cinco siglos.

Al ver la «entrada» del Diccionario a «Soledad» afirma: «(...) la cardenche *Al pie de un árbol* tiene un gran parecido con el carácter de las soledades gitanas de la provincia de Granada, pero también su estilo vocal de grandes saltos de entonación y de sutiles inflexiones melódicas en fragmentos de tono».

En este mismo Diccionario, en su «entrada» a «*La Laguna*», se dice:

Región situada en la confluencia de los municipios de Lerdo y Gómez Palacio (Durango) y Torreón (Coahuila) (...) la canción cardenche, que es una fusión del cante andaluz del siglo XVI con cánticos de tribus indias que se sometieron a los españoles (...). El último cuarto del siglo XX vio la decadencia de los conjuntos de cuerdas y casi la extinción de la canción cardenche.

En la «entrada» a «*Coahuila*» de este Diccionario, se lee: «(...) En la región de La Laguna sobrevivió la canción cardenche, que proviene directamente del cante andaluz del siglo XVI».

En cuanto al periodo de establecimiento de estas polifonías, la doctora Romero, en su tesis de doctorado en Antropología (UNAM 2015), señala un acercamiento en dos temporalidades:

La Laguna que queda incluida en un proceso escalonado de conquista y colonización durante la colonia y es parte del noreste novohispano, recibiendo influencias de los poblados de Saltillo, San Estaban y Parras, así como de algunos poblados de Zacatecas y de la Intendencia de San Luis Potosí; y la Laguna del siglo XIX que emerge como polo agroindustrial de la región norcentro de México (Romero 2015: 105).

De esta manera, la doctora Nadia Romero parte de la idea de que el canto cardenche (entendido por ella en sus dimensiones sociales, políticas y religiosas) se produjo a través de diversos momentos, y añade:

Me inclino a pensar en un periodo de gestación que va desde finales del siglo XVIII al término del proceso de conquista del noreste con una ocupación no indígena, es decir, durante la transformación de la territorialidad nómada en una territorialidad española, incrementándose la población no nativa, periodo en el que también supongo que la polifonía religiosa continúa propagándose en las haciendas, sobre todo a través de las pastorelas y las alabanzas a los santos; hasta la primera mitad del XIX, cuando por la inercia colonial del centro de la Nueva España la difusión de las músicas y danzas fueron reproducidas en los circuitos comerciales con mayor vigor. También podemos sugerir un periodo de consolidación en la segunda mitad del siglo XIX y los principios del siglo XX, donde podemos hablar propiamente de una fijación regional debido al sentido reivindicativo de «lo propio» que tanto criollos como mestizos fueron arraigando a manera de provincias folklóricas en términos musicales, según García de León (2009)⁶⁹, esto es, cuando los «sones de la tierra», como los llamaban los españoles, se volvieron distintivos del uso criollo; mientras que en el siglo XX la canción mexicana ya aparece como herencia de dicho nacionalismo (Romero, 2015: 101) .

En cuanto al posible origen africano de estos cantos, existe la teoría que defiende el surgimiento de la canción cardenche durante la segunda mitad del siglo XIX a partir de la presencia afro-mestiza en esta zona. Esta teoría la señala Francisco Cázares, quien en el año 2000 fue subdirector del Instituto de Cultura de Torreón. Antes se ha de precisar brevemente que hay importantes registros sobre los esclavos negros que llegaron al sur de Coahuila durante la colonia, hecho que se encuentra documentado en el Archivo Histórico Matheo, de San Ignacio de Loyola, en Parras, Coahuila, a través del Libro de Bautismo número 1 y que forma parte de uno de los primeros estudios sobre la negritud en el noreste, escrito por Héctor Barraza e incluido en el compendio que realiza el padre Agustín Churruca en el libro *El sur de Coahuila antiguo, indígena y negro* (1991), donde señala datos muy interesantes sobre el afro-mestizaje en Parras hasta sucesos ocurridos en las haciendas a principios del siglo XIX. Además de datos precisos sobre el número de negros

⁶⁹ La doctora Romero se refiere al texto: García de León, Antonio, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México D.F., ([2006] 2009), p. 311.

censados. Por otro lado, se conoce que durante la segunda mitad del siglo XVIII en España, a través de la Compañía General de Negros, propiedad de los vascos Aguirre y Arístegui, se realizaba un fluido tráfico de esclavos para realizar el «trabajo pesado» en plantaciones y centros mineros. Recordemos que el Camino Real de Tierra Adentro también fue denominado como Camino de La Plata, siendo las ciudades de Zacatecas y El Parral, en Chihuahua, de las que más esclavos se sirvieron, por lo que, durante todo el virreinato, se continuó importando población negra esclavizada para cubrir la demanda de trabajadores. Tanto indígenas como mestizos, negros y castas eran «hombres sin derecho a tierra y que afluyeron masivamente a las haciendas, ingenios y minas» (Navarro, 2001: 39).

Ya se ha mencionado que el investigador Roberto Martínez defendía que la población negra, y no solo la indígena, participaban de la «imitación de sonidos de los animales de las cuevas». Independientemente de la certeza o no de estas aseveraciones, resulta interesante notar la existencia de un sentimiento de apropiación a través de la reivindicación del canto cardenche como «creación de la población originaria», a la vez que se hace evidente una necesidad de identidad colectiva a través de la idea de un cantar nacido de la gente de la propia región. Nótese que en su teoría, «sus antiguos habitantes —negros, indígenas y castas— ya lo interpretaban al imitar los aullidos de los coyotes o cantando en las cuevas y haciendo una segunda voz, la que producía el eco» (Martínez 1999:14), no se hace ninguna mención a la población española. ¿Cómo habrían podido llegar entonces los negros, que en este caso sí son considerados parte de los «antiguos habitantes de La Laguna»? Como se puede notar, lo que subyace a estas ideas es la condición identitaria del canto bajo el sentido creado de «lo propio».

Ahora bien, otra teoría que también señala la aparición de la canción cardenche durante la segunda mitad del siglo XIX hace además referencia a la presencia afroestiza en esa época a partir de la influencia de los cantos grupales de los negros.

Tras la anexión de la Florida a los Estados Unidos en 1821, los blancos esclavistas iniciaron lo que se conoce como «guerras semínolas», en las que, a pesar de las promesas del Ejército estadounidense por dejar en libertad a los negros, estos todavía eran amenazados como esclavos. Ante esta situación un grupo de semínolas organizados huyeron hacia México, donde recibieron el nombre de mascogos.

En 1843 los negros mascogos se presentaron ante el gobierno federal para trabajar en los cultivos de algodón, y este les otorgó unas tierras en lo que fue el rancho de El Nacimiento, en el estado de Coahuila, al norte de México. Según me informó Francisco Cázares, subdirector del Instituto de Cultura de Torreón, los mascogos se asentaron también en las orillas del río Nazas como trabajadores campesinos despepitadores de algodón. La historia de los mascogos durante su estancia en tierras laguneras es muy pobre, vaga y fragmentada debido a la falta de datos, y se cree que los archivos de Parras, destruidos por los maderistas en 1911, pudiesen haber aportado datos al respecto.

Francisco Cázares señaló que, en 1865, el presidente Benito Juárez les ratificó la posesión del latifundio conocido como El Nacimiento, que desde entonces fue bautizada como Colonia Benito Juárez. La presencia de estos grupos de campesinos negros hace suponer la posibilidad de una población cohesionada que favoreció el canto grupal. Al respecto, el subdirector del Instituto de Cultura de Torreón, me comentó lo siguiente:

La vez pasada vino Víctor (...), una persona de aquí de Torreón que ha hecho investigaciones sobre biodiversidad, me dijo: «Tengo un secreto, te lo voy a decir a ti, es sobre la canción cardenche, mira, esta viene de los negros de EE.UU. que Juárez trajo para acá para vender algodón (...).Y tú dirás, Montse, pero yo no lo siento así, sí hay unas cancioncillas de aquella época, pero eran entre mucha gente, imitaban instrumentos musicales con la boca, era un tipo de canción más grupal (...), pero la cardencha no tenía nada que ver con los negros que vendían algodón (...)»⁷⁰.

La inclusión de referencias a la influencia africana también tiene una razón institucional. El antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán ha señalado duramente la grave omisión del aporte de las culturas africanas que contribuyeron a la conformación de la cultura nacional. Como señala Carlos Ruiz, citando a Gabriel Moedano, «varias son las razones que han propiciado esta omisión, pero las más significativas nos hablan de un racismo implícito y explícito vinculado a la idealización y exaltación mística del mundo mexica enmarcado en la concepción nacionalista posrevolucionaria que comprende a la cultura mexicana como producto de la mezcla entre el mundo prehispánico y las culturas ibéricas» (Ruiz, Carlos, 2007: 1), y añade:

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

Considerando que durante el periodo virreinal hubo africanos en casi la totalidad del territorio mexicano (...) y que algunas de las aportaciones culturales más importantes de los africanos se manifestaron en aspectos como la música y la danza, sorprende el escaso número de investigaciones sobre esta temática (...). Pese a que la llamada de atención de Aguirre Beltrán fue realizada desde mediados del siglo XX, su repercusión no se dejó sentir sino hacia fines de la década de los ochenta, cuando la política cultural del Estado promovió algunas iniciativas de investigación con miras a reivindicar y (re)valorar la llamada «Tercera Raíz»⁷¹ (ídem: 1).

Y aunque la institución no se decanta oficialmente por esta teoría, se ha de señalar que ha sido quien escribe la persona que la ha incorporado por primera vez en el discurso teórico sobre el canto cardenche. Si bien fue un planteamiento muy somero, quise hacerme cargo de esa llamada de atención a la presencia africana como una hipótesis que se me había referido y cabía dejar constancia de ello (Palacios, 2007).

A partir de la revisión realizada en este «Estado de la cuestión», y siguiendo las propuestas de Alejandro L. Madrid (2010)⁷², la presente investigación, lejos de revivir ideologías nacionalistas, propone más bien poner en diálogo las prácticas polifónicas acontecidas de un lado y otro del océano no porque el sentido de polifonía merezca ser estudiado como un valor de prestigio, sino más bien porque en el complejo funcionamiento de su praxis se puede atender el valor fundamental de su hacer social cuyo mecanismo fundamental de su identidad radica, entre otras cosas, en que su expresión vocal se da de manera polifónica a partir del espacio privilegiado de confianza y (re)conocimiento que otorga el empleo de la improvisación. De esta manera, atender el significado de su práctica como complejos performativos a lo largo del tiempo y hasta nuestros días nos aleja de esa visión colonizante sustentada en el discurso manido de la Europa que permea con «su sabiduría» al «otro exótico», heredando formas «cultas», estáticas y homogéneas y cuya mirada, por parte del investigador, suele ser la de capturar las características únicas o « eminentemente campesinas o laguneras » cuyas improntas nacionalistas se van desdibujando en este siglo XXI de comunidades en red.

71 El término «tercera raíz» fue acuñado por Araceli Reynoso para referirse a la presencia africana en México a partir de su texto «Nuestra tercera raíz y los estudios sobre la presencia africana en México». En *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, INAH, 2005.

72 L. Madrid, Alejandro, 2010: 17-32.

6. Procedimientos metodológicos y actividades realizadas para la incorporación de datos

Para realizar esta investigación fue necesario establecer una serie de acciones metodológicas que van desde las herramientas y técnicas empleadas para llevar a cabo el trabajo de campo, la transcripción musical y los criterios de selección del *corpus* de análisis, hasta el estudio de las fuentes escritas, la creación de estas mediante las entrevistas realizadas y su sistematización. Esto llevó a confrontar las categorías empleadas para definir los términos de polifonía en investigaciones precedentes a fin de identificar el uso más pertinente para lo que se plantea. La corroboración de datos fue complementada por mi presencia como investigadora y escucha en presentaciones de canto cardenche fuera de su localidad, el trato directo con investigadores-cantantes de esta tradición pero que no pertenecen a ella, y la propia experiencia como cantante dentro de otras áreas que, aparentemente lejanas a estas polifonías, sin embargo casi de manera fortuita contribuyeron al entendimiento de estas. Dos encuentros previsiblemente ajenos resultaron fundamentales al vivir en mi propia voz las posibilidades que entraña esta forma de canto. Uno sucedió a partir de la escritura y otro desde la práctica escénica del canto.

En el año de 2021 tuve la oportunidad de ser invitada al Festival de la voz organizado en MediaLab Prado, Madrid, con el cantante e improvisador vasco francés Beñat Achiary, originario de Saint Palais (Pirineo Atlántico) de la baja Navarra. Compartir escenario con Achiary significó para mí todo un lujo y un honor. Titulamos nuestro encuentro «¡A la vez a la voz!», entorno para el que escribí la siguiente nota al programa: «Improvisar es un merodear entre enigmas, un pensar sonando, que corporizado, alarga la escucha cómplice del espacio, de las paredes, de la escucha. Cuando no se sabe lo que sonará, el pacto de confianza lo da el encuentro y el goce que produce lo desconocido» (Palacios, 2021).

Yo no conocía personalmente a Beñat y para mí fue todo un reto improvisar con una de las voces más potentes que he oído; entonces no sabía de su gran conocimiento de la música de tradición oral del País Vasco ni de su amplia experiencia dentro de la improvisación polifónica. Fue después de nuestro concierto, ya sentados en a mesa de bar

en el centro de Madrid, donde después de conocernos con la voz nos presentábamos con las palabras y los «haceres». Lo acompañaba también el artista sonoro y estudioso de la tradición musical vasca Xabier Erkizia. Aprovechando ese momento de complicidad, les di a oír una grabación de la canción cardenche «Al pie de un árbol» para ver si encontraban alguna relación con las polifonías vascas. Cuando tanto Erkizia como Achiary escucharon la cardencha enseguida se miraron entre sorprendidos y embelesados y me dijeron con asombro: «¡Pero claro que esto nos suena familiar, si lo raro es no oírlo en euskera!». Ambos me dijeron que «Al pie de un árbol», entre otros de sus cantos, les recordaba a la canción «Oi ama euskal herria», un canto popular anónimo que cantaban los vascos cuando tenían que emigrar para ganarse la vida fuera de su tierra, y que en la década de los años sesenta revitalizara Benito Lertxundi. «Oh, dulce madre Euskal Herria, de ti me alejo con tristeza», dice su letra. Beñat Achiary mencionó un dato muy interesante: incidiendo en el «modo de cantar», señaló que esas voces de Sapioríz y la manera en que realizaban la polifonía era muy similar a la que desarrollan los pastores de su comarca y comentó que el modo que ellos tienen de crear polifonía es diferente al de las polifonías de Pamplona, por ejemplo, y que estos cantos cardenches se parecían más a los que ellos realizaban justo por la manera en que improvisaban y por el tipo de emisión vocal.

Meses más tarde releo el libro de Jean-Jacques Castéret (2012) y descubro que el nombre de Beñat Achary aparece en su texto cuando se refiere al hecho de que los cantores consideran que las voces de «bajo» y «alto» requieren de «oído» para ser músicos, por lo que coincide con la facultad de improvisar las otras partes que luego proceden al *cantus firmus* y que están orgánicamente ligadas a este, por lo que señala una «situación extraordinaria como muestra»: «Beñat Achiary canta por primera vez la canción que compuso para la ocasión. Cuanto más avanza en las estrofas, más se manifiesta un bordón, una línea de base que va tomando forma, idéntica para los cincuenta cantores» [traducción propia]⁷³.

Ser testigo de este hallazgo y en cierta forma contar también con el privilegio de haber cantado con Achiary sin tener este antecedente conduce a reflexionar acerca de la

⁷³ En el original se lee: «Beñat Achiary chante pour la première fois le chant qu'il a composé pour l'occasion. Plus il avance dans les strophes, plus un bourdonnement se manifeste, une ligne de base se dessinant, identique pour la cinquantaine de chanteurs». (Castéret, 2012: 54).

gran cantidad de datos contenidos en las personas, en donde la codificación de su saber se encuentra inscrito en sus cuerpos, y aunque aparentemente nos hallemos lejos unos de otros, al relacionarnos activamente con personas de diferentes contextos culturales, en nuestro hacer funcionamos como mensajeros de otras épocas, reactualizando nuestro propio caudal simbólico. Esta circulación de saberes y «haceres» pone de manifiesto lo inmersos que estamos en esa semiosfera vital en la que más allá de nuestro propósito consciente se manifiesta.



Fotografía 5. Beñat Achiary y Montserrat Palacios. Autor. Llorenç Barber
MediaLab Prado, Madrid, 20 de febrero de 2021.

En el año 2022 fui invitada a escribir para el libro internacional *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and Americas*, editado por Iberoamericana-Vervuert Publications of the Ibero-American Institute Prusian Cultural Heritage Foundation and the Lateinamerika-Institut der Freien Universitat Berlin and UNAM⁷⁴. Este texto presenta el trabajo vocal de las mujeres que, herederas de las prácticas del canto contemporáneo y las músicas experimentales de las vanguardias históricas europeas, generan herramientas vocales conocidas como «técnicas extendidas» (*Extended voice*). Focalizarme en las cualidades intrínsecas de la voz de estas mujeres y en las características de su técnica y desarrollo vocal inmediatamente me hizo conectar con los parámetros vocales estudiados en el canto cardenche, principalmente a partir del uso de los mecanismos vibratorios propuestos por Michele Castellengo⁷⁵, la incorporación de elementos gestuales y la necesaria autoescucha para la producción de la voz. «Se puede cantar lo que se puede escuchar»: esta sentencia me surgió durante el trabajo de campo en Sapioríz al observar voces que, independientemente de las cualidades fisiológicas, participan de esa «voz extendida» al realizar cualquiera de los tres ámbitos vocales de su polifonía y que, porque han aprendido a escuchar, son capaces de realizar las estructuras implícitas de los procedimientos polifónicos de su tradición.

Estas experiencias enriquecieron la comprensión de los contenidos de la presente tesis doctoral que, sumadas a la sistematización de datos bibliográficos, trabajo de campo y aspectos relevantes de mi propia formación, describo en los siguientes apartados.

6.1. Ocasiones de registro y aspectos relevantes desde mi propia formación

Inicié formalmente el trabajo de campo en 1998, en Sapioríz, Durango. Elegí esta zona de estudio porque en la fonoteca de la Facultad de Música de la UNAM se me informó que era en esta zona donde podría encontrar mayores evidencias de las polifonías. En mi primera visita pude recoger datos para elaborar una etnografía del lugar y realizar entrevistas y las primeras grabaciones. Posteriormente, en enero de 2000, amplié los datos que no había

⁷⁴ Palacios, Montserrat, «The Freedom of Vocal Expansion and Transferred Notation», en González Aktories, Susana y Klengel, Susanne (eds.), *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europa and the Americas*, Ed. Bibliotheca Ibero-americana 187, Madrid; Vervuert, Frankfurt, 2022, pp. 267-292.

⁷⁵ Castellengo, 1991: 155-166.

podido completar durante la primera estancia y además viajé a La Loma y El Ranchito, poblaciones adyacentes a la región de Saporíz, donde conocí a otros cantores y realicé nuevas entrevistas.

Los registros sonoros se hicieron en distintas modalidades de evento. En la primera visita (1998) los cardencheros se reunieron en casa del cantador don Guadalupe Salazar. El lugar fue elegido por ellos y la cita se concertó específicamente para registrar sus cantos. Durante este mismo viaje se registraron también los cantos de las mujeres. La grabación se llevó a cabo en casa de la cantora doña Marianita García.

En la segunda visita a Saporíz participé de siete ocasiones de registro para la observación del evento y la producción del canto: el primero ocurrió durante el taller de canto cardenche organizado por el licenciado Francisco Cázares, subdirector de la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna. Este taller se llevaba a cabo todos los jueves durante aquel año 2000 en casa del cantador don Antonio Valles. El segundo registro se realizó fuera del ámbito del taller, en casa del mismo cantor, quien amablemente me hospedó durante mi estancia en Saporíz. El tercer registro surgió al ir a buscar a un antiguo cardencherero (don Bernabé Fabela) en el poblado de La Loma (cabecera municipal de Saporíz). La cuarta ocasión de registro fue en la casa de don Eduardo y doña Marianita, antiguos cardencheros. El quinto registro lo llevé a cabo en casa del cardencherero don Genaro Chavarría; el sexto fue realizado en casa de doña María Zavala Paredes, don José Villegas Rivas y doña Petra Escobar Méndez en la localidad de El Ranchito; y el séptimo registro se realizó en casa del cardencherero don Regino Ponce quien, junto con don Juan Sánchez Ponce, fueron las voces de arrastre más emblemáticas para la comunidad. Por último, realicé diferentes entrevistas a Yolanda Sánchez y Esteban García, sobrinos del cardencherero don Juan Sánchez Ponce⁷⁶, fallecido el año anterior a mi segunda visita.

Únicamente en dos de las ocasiones de registro mencionadas hubo participación de la población local como «espectadores» que se acercaron de manera espontánea. Durante el primer registro (1998) algunos amigos y parientes de los cardencheros se acercaron a oírlos cantar. Todos escuchaban, pero ninguno cantó. Una segunda ocasión ocurrió durante el registro realizado en La Loma, donde fueron los niños, nietos de los cardencheros, quienes

⁷⁶ El cardencherero don Juan Sánchez Ponce, voz de arrastre, murió el 9 de febrero de 1999.

se acercaron a escuchar los cantos. Durante la sesión de grabación, ninguno cantó; no obstante, al día siguiente Keila Valles Martínez, nieta del cardenhero Antonio Valles, quien entonces tenía unos siete años aproximadamente, para mi sorpresa cantaba cardenchas a viva voz mientras se daba una ducha, por lo que me atrevo a aventurar que el aprendizaje y la ejecución de estos cantos está asegurado para generaciones futuras.

El 12 de noviembre de 1999 pude registrar una presentación en público realizada por el Museo de Culturas Populares en México D.F., a la que fueron invitados los cardenheros con motivo de los encuentros anuales realizados por el PACMYC ⁷⁷.

Durante los años 1999 y 2000 asistí a la 2.^a y 3.^a edición de los Diplomas de Especialización Profesional Universitaria en Etnomusicología dirigidos por Ramón Pelinski; el primero se realizó en La Todolella (Comunitat Valenciana), del 19 al 31 de julio, y el segundo en Peñíscola (Castelló), del 16 de julio al 1 de agosto. Los exhaustivos estudios realizados en ambos diplomas y el conocimiento de diversas teorías etnomusicológicas dictadas por los propios autores fueron fundamentales para profundizar en los aspectos teóricos de esta disciplina. Esta experiencia enriqueció enormemente los contenidos de la presente tesis doctoral.

Al iniciar este doctorado continué con la revisión bibliográfica orientada al contexto histórico y cultural de la región Lagunera, así como los estudios precedentes sobre polifonía, plurivocalidad o canto multipartes desde la visión de la etnomusicología. Realicé las primeras transcripciones, inicié la organización y sistematización de la información bibliográfica y delimité los temas de estudio. En 2005 participé en el VII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología con la comunicación «De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción cardenche de la Comarca Lagunera, México», publicada por la *Revista Aragonesa de Musicología, Nasserre*, Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza.

En 2007 se publicó mi investigación «De lo dicho el silencio o la certeza y el desliz. La canción cardenche de Sapioríz, Durango. Voz, espacio-tiempo y silencio», con la que obtuve el título profesional de licenciatura en Etnomusicología por la Universidad

⁷⁷ PACMYC (Programa de Acciones Culturales, Multilingües y Comunitarias) es un programa cultural orientado al apoyo de las comunidades y municipios, financiado por la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México.

Autónoma de México, en la Facultad de Música⁷⁸. Esta investigación sentó las primeras bases para profundizar y orientar los datos que durante los estudios de doctorado se fueron afirmando hasta constituir la problemática de la presente tesis doctoral.

Desde el inicio de mis estudios de doctorado conté con la dirección del etnomusicólogo Dr. Enrique Cámara de Landa.

En 2012 presenté el trabajo de investigación para conseguir la suficiencia investigadora (DEA) en la Universidad de Valladolid, dirigida por la doctora Soterraña Aguirre Rincón, y para ello realicé entrevistas en línea con algunos cantores de Sapioríz con el fin de actualizar la etnografía del lugar y profundizar en aspectos de canto e identidad.

En 2017 impartí un taller de voz en Querétaro, donde pude hacer una entrevista con el luthier y cantor de cardenchas Ruy Guerrero, quien, por su labor directa con los cardencheros de Sapioríz y su trabajo de recopilación de cantos del Camino Real de Tierra Adentro, resultó de gran valía para este trabajo.

El 27 noviembre de 2020 fui invitada para participar vía *on line* en el «Primer Coloquio polifonías y canto a capela de tradición oral en México», organizado por Antonio Ruiz Caballero y el grupo Martajados del Real (ENAH, México), cuyo registro de ponencias resultó de gran importancia para elaborar datos como una nueva ocasión de registro.

Entre los años 2021 y 2023 he realizado entrevistas *on line* con los principales actores comunitarios de Sapioríz, hijos y sobrinos de los cardencheros con los que pude trabajar en el año 2000, así como con los principales cantores que, no siendo originarios de la región, llevan a cabo un trabajo de revitalización del canto cardenche desde ámbitos académicos, experimentales o de interés musical.

6.2. Selección de colaboradores

El criterio principal para la selección de los colaboradores durante el trabajo de campo fue su conocimiento y participación de la tradición, por lo que se realizaron entrevistas a todos

⁷⁸ La redacción de este trabajo se realizó en el año 1999 bajo la dirección del etnomusicólogo Dr. Rolando Pérez Fernández, año en que finalicé los cursos de etnomusicología en México (FaM-UNAM). Debido a una huelga extendida en los años por esa institución la edición de este material antiguo vio la luz hasta el 2007.

los cardencheros y cardencheras de Sapioríz, a las esposas de los cardencheros, aún cuando estas no fueran cantoras, a los hijos y parientes de los cantores para conocer sus impresiones acerca de estos cantos y a algunas de las niñas y niños de esta región. Durante las visitas a los poblados de La Loma y El Ranchito se entrevistaron a cinco de las personas más ancianas del lugar para contextualizar, a través de la memoria histórica, los acontecimientos vividos durante la Revolución y el reparto agrario, dos hechos históricos relacionados con el canto cardenche y con la infancia de ciertos cantores.

Una de las técnicas fundamentales para esta investigación fue la construcción de narraciones orales a partir de un conjunto heterogéneo de relatos de vida centrados en sus prácticas y experiencias vocales, a fin de constituir con éstos, una de las fuentes primarias para esta tesis.

Con la finalidad de conocer el criterio de personas con competencias diversas no procedentes de la comunidad de Sapioríz, me dirigí a la ciudad de Torreón, donde realicé entrevistas con los músicos del Instituto de Arte Integral de La Laguna, en concreto con la maestra Martha Venegas, directora de la Biblioteca de la Presidencia Municipal de Lerdo, así como con gente en la calle (estudiantes, amas de casa, tenderos, ancianos etc.).

En 1998, cuando empecé a interesarme por estas polifonías y comenzaba a emprender esta investigación, el canto cardenche era un tema que hasta entonces no había sido considerado valioso por la comunidad etnomusicológica: si bien desde las Instituciones del INAH y del Museo de Culturas Populares se habían realizado dos grabaciones, una en 1978 y otra en 1986, no se elaboraron investigaciones o estudios centrados en estos cantos. Hasta 2002 no se realiza la primera investigación en México, a cargo de Héctor Lozano. No obstante, durante mis primeros años de indagación me sorprendió el hecho de que en mis viajes a Torreón y Durango, dos de los Estados cuna de estas polifonías, el desconocimiento acerca del canto cardenche era una constante incluso para los maestros o estudiantes de música de la región. Actualmente, este aspecto ha cambiado desde que en el año 2008 Los cardencheros de Sapioríz recibieran el Premio

Nacional de Ciencias y Artes⁷⁹ y aparecieran de forma constante en los medios de comunicación.

En el año 2000 lleve a cabo distintas entrevistas al sociólogo Francisco Cázares, subdirector del Instituto de Cultura de La Laguna, encargado de «mantener viva» —como él mismo señaló— «la tradición de la canción cardenche».

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

Debido al carácter amable y hospitalario de los sapioricenses, y a pesar de mi breve y discontinuo contacto con ellos, la observación participante se dio casi de manera espontánea. Durante mi segunda visita a la zona, después de reconocermelo y conocer el motivo de mi presencia (una suerte de primera «aprobación» del proyecto de investigación que en parte antecede a la labor del consejo académico de cualquier Institución), doña Manuela, esposa del cardenche don Antonio Valles, me presentó a tantas personas como consideraba importantes para la realización de esta tesis. Con doña Manuela y su familia conseguí constituir un panorama de las relaciones sociales y de parentesco de este poblado, por lo que el criterio de selección de los colaboradores, e incluso algunas de las entrevistas, las realicé con su ayuda. Este fenómeno, no siendo planeado como parte de la estrategia metodológica, hizo evidente el carácter solidario de esta gente, ya que en poco tiempo me integraron en su contexto y conseguí entablar interesantes conversaciones con personas clave e incluso cantar con las cardencheras y cardencheros en un ambiente de sincera colaboración y amistad⁸⁰. Este hecho fue de gran valía para determinar los vínculos sociales que establecen en torno a la creación polifónica.

6.3. Herramientas de grabación

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

⁷⁹ «Canto cardenche de Sapioríz gana Premio Nacional de Ciencias y Artes 2008», disponible en <http://www.milenio.com/nodel/134479>, consultado el 3 de febrero de 2009.

⁸⁰ El listado completo de los colaboradores de esta tesis se puede ver en: Apéndice. Listado de fuentes y colaboradores

Se realizaron dos tipos de grabaciones: las primeras (1998) con un micrófono de tipo dinámico cardioide en formato DAT, y las segundas (2000) a través de un portaestudios y tres micrófonos con líneas independientes. La grabación por canales independientes favoreció el trabajo de transcripción al posibilitar el aislamiento de cada voz y conseguir una notación más certera sin descuidar su entramado polifónico. Este procedimiento también ayudó a determinar de manera más precisa los rasgos de emisión vocal de cada cantor, así como los momentos exactos de conjunción o desfaseamiento polifónico imprescindibles para comprender la conformación espacio-temporal de estos cantos.

6.4. Criterios de selección del *corpus* de estudio y transcripción musical

A partir de la revisión de fuentes, para alcanzar los objetivos de la primera parte de esta tesis se seleccionaron las canciones recurrentes en los registros sonoros procedentes de Vázquez, 1978; Kuri, 1986; Palacios, 1998 y las variantes de una misma versión registradas con diferentes cantores en Palacios, 2000. Metodológicamente, esto permitió hacer un seguimiento preciso sobre las diferentes formas de emisión vocal y los procesos de construcción temporal y advertir posibles cambios y pervivencias en su realización.

Para identificar los parámetros vocales que nos permitieran elaborar una sistematización de sus criterios estéticos y de la identidad de sus contornos melódicos se realizó una escucha analítica y exhaustiva de todas las grabaciones recogidas a lo largo de estos años de investigación (revisadas en el «Estado de la cuestión») y se transcribieron los fragmentos relevantes capaces de fundamentar nuestro análisis a los siguientes cantos: «Ojitos Negros», «Yo ya me voy a morir a los desiertos» y «No sé por qué» (versiones registradas por Vázquez, 1978; Kuri, 1986; y Palacios, 2000, respectivamente); «Salí de México» (Palacios, 1998); «Chaparrita por tu culpa» (Palacios, 2000); «Al pie de un árbol» dos variantes de la versión (Palacios, 2000). «Jesusita me dio un Pañuelo», «Yo ya me voy amigos míos» (Palacios, 2000); «Al pie de un árbol» (Vázquez, 1978).

Para el estudio de la espacio-temporalidad y los usos del silencio se recurrió a los cantos citados y se aplicaron las Unidades Semióticas Temporales a tres de ellos: «Al pie de un árbol», «Yo ya me voy a morir a los desiertos» y «No sé por qué» (Vázquez, 1978). Si bien en todo el *corpus* de polifonías el *cantus firmus* se establece en la voz central,

equivalente al «tenor» renacentista y a la «voz fundamental» en el cardenche, en la cardencha «Al pie de un árbol» el *cantus firmus* se produce en la voz alta (la contralta) y en «No sé por qué» queda establecida por el bajo (el arrastre) y posteriormente en la fundamental, mientras en «Yo ya me voy a morir a los desiertos», se inicia en la voz central, como es habitual. Debido a esta singularidad en estas únicas dos polifonías que difieren de todo el resto, se decidió basar el análisis en ellas incorporando una tercera como unidades discretas de tipificación.

En este punto, es interesante resaltar el vínculo estrecho que mantiene la denominación de las voces en estos cantos con la empleada en la polifonía europea de los siglos XV al XVII, donde al tenor también se le denominaba como fundamental, y la contralta o *Contra Altus* era el contralto⁸¹.

Para verificar los posibles encuentros o pervivencias de reglas basadas en las técnicas del falsobordone, el contrapunto improvisado o «el cantar por uso» se realizaron las transcripciones y análisis de las polifonías antes citadas, a las que se añadió «Ojitos negros» (Vázquez, 1978) que, junto con las anteriores, pertenece al ámbito de tipo «profano» (*Canciones de amor y de desprecio*). También se realizaron transcripciones y análisis de polifonías correspondientes al repertorio de tipo religioso como son: «Los pajarillos (versos de Pastores)» (Vázquez, 1978), «Canto para pedir posada» (Palacios, 1998), y «Peregrina Agraciada» (Palacios, 1998). Las dos últimas fueron interpretadas por mujeres.

La inclusión de transcripciones del repertorio religioso parte de la hipótesis de que este podría tener una mayor pervivencia de elementos cercanos a las técnicas del contrapunto improvisado.

Salvo en el caso del análisis musical a partir de las Unidades Semióticas Temporales que, como se ha indicado, se recurrió a la transcripción temporalizada, en todos los demás casos se empleó la semiografía convencional siguiendo la tonalidad original que cada obra presenta. Puesto que los cardencheros no siempre mantienen afinaciones «precisas», para evitar el uso continuo de signos diacríticos, se ha preferido centrar su nomenclatura desde una interpretación aproximada a la altura aquí transcrita, teniendo siempre en cuenta que

⁸¹ Agradezco la precisión de este dato a la Dra. Soterraña Aguirre.

una transcripción no describe la continua y rica fluctuación de altura en las voces. Los valores rítmicos han sido determinados según la pulsación natural del canto, para evitar «cuadrar» el ritmo vocal dentro de un metro predeterminado, aunque para su escritura este se ha sugerido entre paréntesis como procedimiento analítico, con la finalidad de ubicar con mayor facilidad el número de compases que en el análisis musical se refiere.

La creación de partituras basadas en un sistema de notación tradicional, si bien nos muestra el contorno melódico que producen las voces, difícilmente refleja la acción vocal en sí misma como textura y como timbre. Es por ello que los fragmentos transcritos para los capítulos que conciernen al tema de la voz y a la espacialización del sonido en el tiempo se acompañan de un sonograma⁸², con la intención de mostrar las diferentes formas de emisión vocal de ciertos fragmentos de canto, así como la representación visual del silencio y el desarrollo del espacio temporal polifónico conseguido.

Cabe aclarar que el empleo de sonogramas no se estableció bajo un criterio metodológico de tipo acústico, por lo que no se atienden los reportes de frecuencias, los comportamientos de fase, etc. El objetivo de su empleo funciona únicamente como representación gráfica del comportamiento vocal.

En cuanto a las transcripciones temporalizadas propuestas por Agamennone y Facci (1982) a las que se refieren en el marco teórico y metodológico se utilizó la cronometración proporcionada en el programa Sonic Foundry. Se adaptó a la semiografía temporalizada un sistema mixto que evidencia los grupos métricos con signos de la escritura convencional, fijando como unidad de base rítmica la nota blanca, definida esta no por valores metronómicos, sino por segundos. Aplicando así la equivalencia de nota blanca a más de 5 segundos.

De la misma manera, las ornamentaciones y los melismas han sido transcritos señalando el momento preciso de su aparición con indicaciones tomadas de ciertos grupos

⁸² El empleo de sonogramas para el análisis del canto se ha desarrollado desde los años setenta, sobre todo para el análisis vocal del canto *khoomei* o canto difónico, por su eficaz visualización de los armónicos conseguidos con esa técnica. Émile Leipp (1971) estudia el fenómeno acústico del canto difónico a partir del empleo de sonogramas. En épocas más recientes, los etnomusicólogos Hugo Zemp y Tràn Quang Hai han realizado juntos y en investigaciones individuales estudios en torno al canto (no siempre difónico en el caso de Zemp) valiéndose del empleo de sonogramas. Para el caso de la polifonía, el principal antecedente en el uso de sonogramas es posible que provenga del etnomusicólogo Bernard Lortat-Jacob para su estudio de las polifonías de Cerdeña (1993:69-86).

métricos convencionales, con la intención de indicar más el grado de cinetismo que el de proporcionalidad entre sonidos.

La duración de los sonidos se indica mediante una línea horizontal, como es usual en las transcripciones temporalizadas. El sitio donde se halla colocada la plica indica el lugar exacto de la aparición del sonido de la nota respecto a la línea temporal y el sonograma.

Debido a que estas transcripciones generan una gran extensión de papel, se adjuntan en esta tesis mediante papel continuo plegado y de forma virtual a partir de un vídeo con el audio y el sonograma incluidos.

6.5. Terminología utilizada

6.5.1. ¿Polifonía o música multipartes?

En el «Estado de la cuestión» se ha señalado el problema de la terminología de este vocablo y la elección del término *música multipartes* por parte de la comunidad etnomusicológica. No obstante, en este trabajo se utilizará la voz latina de *polifonía* por encontrarlo más cercano a nuestra propuesta metodológica en analogía con las polifonías renacentistas cantadas por «hombres y mugeres que no saben de música»⁸³.

Esta concepción de polifonía integra la visión inclusiva del término de multipartes y los valiosos aportes de su propuesta. Sin embargo, cuando sirve para describir determinadas tradiciones en donde la unión de las voces funcionan como «embellecimiento» pero puede existir una de manera independiente sin necesitar a las otras, «como una capa funcionalmente diferenciada de textura musical y voz, donde pueden funcionar como una superposición de líneas melódicas individuales en donde una de ellas es la principal y las otras “embellecen” a esta, sin la existencia de un sentido armónico en su proceder, en donde lo que se busca es más la textura que proporciona la unión de varias voces, que no un contrapunto en sentido estricto» (Ayats, 2020)⁸⁴, en el canto cardenche, observamos que esta descripción se aleja de sus prácticas, al menos en las realizadas hasta finales del siglo pasado. En este caso las voces no pueden funcionar independientemente, sino que las unas dependen de las otras y, como se verá, sí realizan un contrapunto.

⁸³ Fiorentino, 2008: 9-39.

⁸⁴ Ayats, Jaume, 2020: 16'06", 18'30", 38'10".

Por otro lado, ante posiciones eurocéntricas que afirman la incapacidad de los «no músicos» de hacer polifonía, se considera por ello aún más útil el empleo de este término, incluso su reivindicación en estos ámbitos donde, «sin saber música», sí existe una intuición consciente y «responsable»⁸⁵ donde además, funcionan como «polifonía social»⁸⁶.

6.5.2. ¿Canto o canción cardenche?

En los estudios precedentes sobre el cardenche, estos vocablos suelen ser empleados de manera sinónima, cuyas características describen a la canción más que al canto, entendido este último desde sus formas de emisión vocal. Desde mi punto de vista, la canción forma parte de un repertorio estipulado con una forma estrófica establecida, mientras que el canto es el lugar de la subjetividad y el espacio que como tímbrica vocal incluso, determina el estilo. El canto como textura, timbre y forma de emisión vocal influye directamente en la canción como forma. Si la canción expresa una dimensión cultural colectiva, el canto expresa, junto con todo ello, una dimensión orgánica individual, una pluralidad mucho más compleja de mensajes, un conjunto inacabado y en constante movimiento donde cada voz está cifrada a partir de la experiencia irrepetible de cada persona. El canto hace a la canción y a su vez se deja moldear por ella.

Sumado a ello, coincido con la doctora Nadia Romero, quien propone en su tesis el nombre genérico de «canto cardenche» para ubicar lo que ella distingue como siete manifestaciones de «prácticas entrelazadas donde el elemento mínimo común, es la polifonía a capela (...)», y que agrupa dentro de tres dimensiones desde su «dimensión religiosa: las pastorelas navideñas, alabanzas y alabados; en su dimensión social: la canción cardenche y la canción acardenchada; y en su dimensión política: la tragedia acardenchada y el corrido acardenchado (...); entendiendo al canto cardenche como una cultura musical capaz de generar una identidad colectiva que incluye símbolos y representaciones sociales» (Romero, 2015: 9-21).

⁸⁵ Véase la cita referida procedente de Pierre Boulez en el apartado 5.2 de esta tesis.

⁸⁶ El término «polifonía social» es indicado por Jacques Siron al definir el *hoquetus* como uno de los procedimientos polifónicos fuertemente imbricados en la cohesión entre los intérpretes (Siron, Jacques, 1993:124). Así mismo, Joseph Jordania (2012: 149) pone el énfasis en el factor social para la definición de polifonía.

De forma similar, para los fines de este trabajo también utilizaré el término de canto cardenche para abarcar el contenido de las tres dimensiones señaladas por la doctora Romero, enfatizando además que el denominativo «cardenche» es representativo de la región Lagunera, cuyo aspecto interpretativo como «canto cardenche» tiene aspectos específicos que a lo largo de este trabajo se identificarán dentro de una competencia estilística con estrategias de interpretación propias, y que debido a sus características estables dan lugar a tópicos que constituyen un estilo susceptible de ser reproducido por cantores de la región pero también fuera de ella. Esto se hace evidente al observar que, cuando sus características son retomadas por usuarios externos, bien sea por la utilización de las formas de emisión vocal o por sus correlaciones expresivas, éstas pueden ser incluso reconocibles como «canto cardenche» o, cuando menos, «acardenchado».

6.5.3. Cantante, cantador/a o cardenchera/o

Siguiendo las denominaciones de tipo *emic*, se referirá a los protagonistas de esta manifestación musical bajo el término de cantador o cantor o cantadora y no cantante, y como cardencheras o carchencheros, tal como ya se ha hecho en estas primeras páginas. Dado que los cantores no se consideran a sí mismos como músicos, no se utilizará este término para referirlos. Según su propia definición, un músico es una persona que toca algún instrumento o bien que «sabe leer música»⁸⁷.

Desde el mismo criterio de tipo *emic* se utilizará el término «cardencha» para hacer referencia a la canción cardenche, que como se ha señalado corresponde al ámbito de la dimensión social señalada por la doctora Romero, y que es identificada por las y los cardencheros como *Canciones de amor y de desprecio*. Para la comunidad, el término de «cardencha» suele ser el nombre común para diferenciar a la canción cardenche de otros cantos que no corresponden al *corpus* definido (por ellos) como tal (como pueden ser los alabados, las alabanzas a la Virgen o las tragedias y los corridos acardenchados). Para los pobladores de Sapioríz, una cardencha es una canción cardenche, de la misma forma en que

⁸⁷ Al respecto, Giuseppe Fiorentino señala que en el siglo *xvi* existía una tradición de canto polifónico entre «hombres y mugeres que no saben música» y añade que «el mismo Juan del Encina mantuvo la división entre músico y cantor, siendo músico el que conoce las reglas y cantor el que simplemente ejecuta la música» (2009: 230).

cantadora y cantador son cardenchera o cardenhero. Por ello también se emplearán estos vocablos para referirnos a ellas y ellos. De la misma manera, se utilizará el apelativo de don y doña que precede al nombre, como es usual en la región cuando se nombran entre ellos.

7. Estructura de la tesis

Esta tesis consta de cuatro capítulos que abordan la construcción histórica, vocal y sociocultural de una polifonía de tradición oral a capela heredera de un periodo colonial y su resignificación a partir de características vocales y estructurales propias conocida como canto cardenche. Se procurará un diálogo transcultural y transgeográfico, con diversas polifonías de tradición oral que detentan algunas características similares con la que se estudia, a fin de reconstruir, en diacronía, la praxis improvisatoria como semiosfera polifónica expandida. El primer capítulo contiene los datos históricos y geográficos del territorio y está organizado en dos partes: la primera describe los hitos históricos de la región en relación con el canto cardenche y la segunda es una breve etnografía de Saporíz que sitúa el marco cotidiano en el que se desarrollan los intérpretes.

El segundo capítulo contiene los elementos relativos al estudio de la voz e intenta rastrear la trama que conecta las experiencias de uso social a través de sus voces. Este capítulo está organizado en once apartados que tratan el contexto de la construcción polifónica y la voz como identidad a partir de las formas de emisión vocal. Los primeros cinco puntos estudian las categorías *emic* empleadas para nombrar sus prácticas, el complejo polifónico en que estas se expresan desde el repertorio y la ocasión de su interpretación y los distintos contextos de la performance. Esta sección finaliza en el sexto apartado con un breve estudio sobre el texto verbal de las *Canciones de amor y de desprecio*, es decir, las correspondientes al ámbito profano de esta tradición. A partir del punto siete, esta investigación se centra en las características de emisión y del timbre vocal como generador de identidad y tiene como finalidad hacer evidente su uso como conformación de un estilo propio capaz de ser identificado como «cardenche».

El tercer capítulo describe las formas de estructuración polifónica a partir de los elementos espacio-temporales y su «engranaje» con el silencio, para lo cual se recurre a la aplicación de las Unidades Semióticas Temporales (UST) como base teórica y fundamento

de análisis musical. Este capítulo termina con la transcripción temporalizada de tres canciones cardenches en las que se visualiza el trayecto vocal en segundos y la descripción de las unidades semióticas temporales detectadas en cada caso.

El cuarto capítulo es una propuesta para concebir a la polifonía cardenchera como parte de una semiosfera, propuesto aquí como un sistema polifónico ampliado o expandido en diálogo con otras formas de canto vocal a capela situadas en diferentes territorios del mundo a fin de indentificar sus posibles relaciones contingentes o de correspondencia a partir del contrapunto improvisado o falsobordone. Este capítulo está dividido en cinco puntos. El primero es un somero recorrido por diferentes aspectos de manifestaciones vocales de Europa, América y México. El segundo punto aborda el Camino Real de Tierra Adentro como afluente irradiante de polifonías a lo largo de su recorrido. El tercero es una descripción de las terminologías y reglas del falsobordone y el contrapunto improvisado, necesarios para sentar las bases de un análisis musical a partir de sus supuestos. El cuarto punto presenta el análisis musical de 7 canciones cardenchas del repertorio profano y religioso y cantadas tanto por hombres como por mujeres a fin de observar cuál es la forma de su proceder polifónico y en qué medida han sido conservadas o modificadas sus herencias coloniales. El último punto es una breve descripción que expone las pervivencias y cambios en las actuales prácticas de canto cardenche, concebida como creación de «nuevos textos» dentro del entramado de la semiosfera de polifonías vocales de tradición oral. Cada uno de los cuatro capítulos en que se estructura esta tesis finaliza con un resumen.

Por último, las conclusiones dan cuenta de todo un conjunto de aprendizajes apropiados, compartidos e irradiados que van de la sincronía a la diacronía, transitan a su paso de la historia a la transhistoria y crean con ello un rizoma capaz de construir vínculos con otras dimensiones sociales desde su potencial futuro.

Todos los ejemplos musicales y algunas entrevistas, se pueden escuchar en línea siguiendo los enlaces a pie de página.

Se incluye en línea, un documento sonoro inédito con las grabaciones de campo obtenidas en Sapioríz, Durango, en mayo de 1998.

Capítulo 1. La Laguna (Sapioríz, Durango) y las contingencias históricas y socioculturales del canto cardenche

En la primera parte de este capítulo se abarcan los antecedentes históricos y los sucesos relevantes que, desde un contexto general, se han llevado a cabo en la zona de estudio que se aborda y constituyen los cimientos de la práctica y la identidad de la comunidad de Sapioríz. En la segunda parte se realizará una breve etnografía sobre esta región.

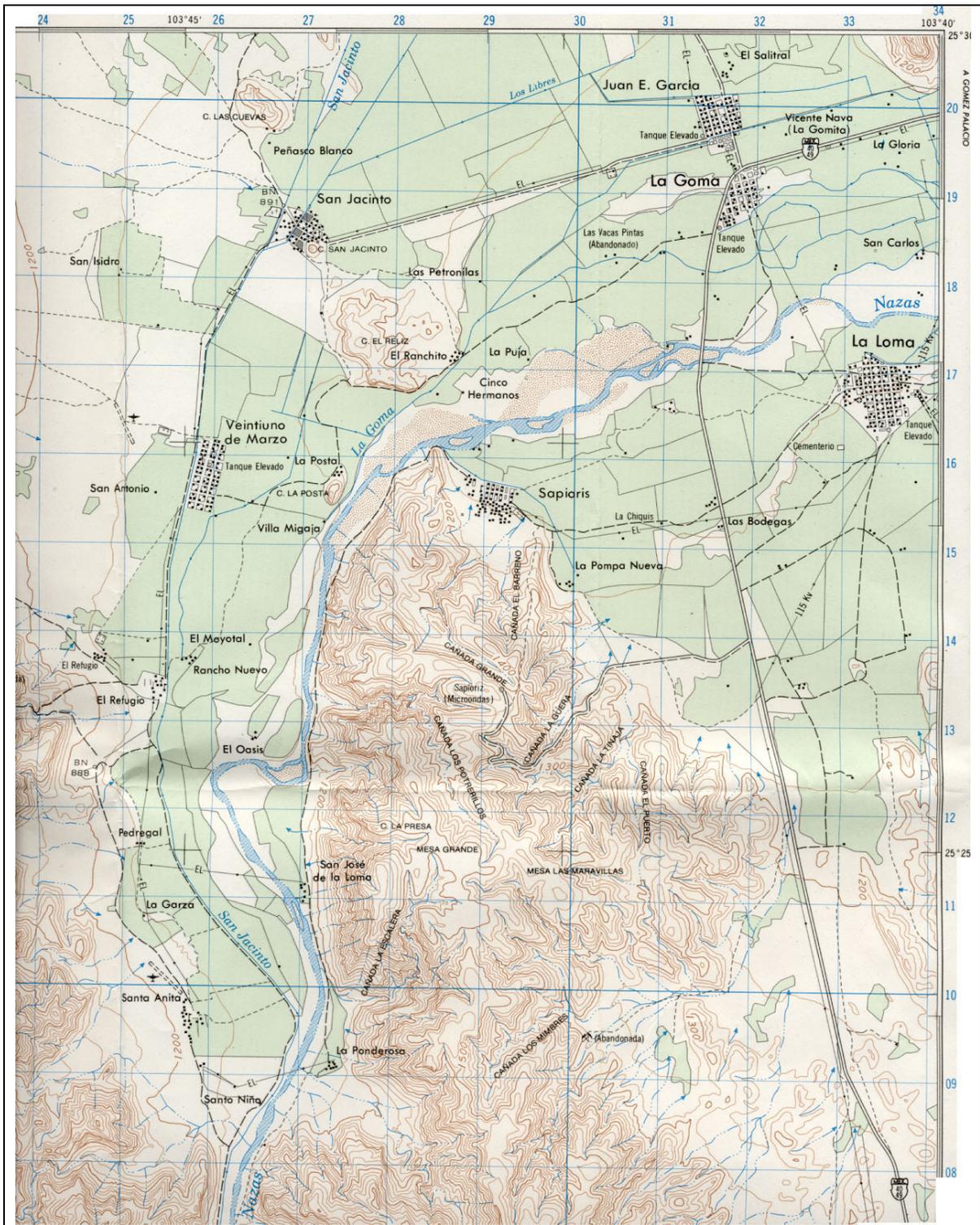
Sapioríz se ubica a 26 kilómetros de Lerdo, Durango, municipio al que pertenece, y forma parte de la Comarca Lagunera o La Laguna. Por su situación geográfica participa de la historia de esta y colinda principalmente con los poblados de La Loma, Veintiuno de Marzo, León Guzmán, San Jacinto y El Refugio, entre otros (ver mapa n.º 1).



Mapa 4. Localización de Sapioríz, Durango. Fuente: Google Maps.

La Comarca Lagunera o La Laguna se localiza en los extremos suroeste y noroeste, respectivamente, de los estados de Coahuila y Durango, México. Está integrada por dieciséis municipios, once pertenecen al estado de Durango y cinco al de Coahuila⁸⁸. Tiene una altura media de más de mil metros sobre el nivel del mar. Los principales ríos son el Nazas y el Aguanaval. El primero transcurre por el municipio de Lerdo y el segundo entra por el sur del municipio de Torreón, se desplaza hacia el oeste y sirve de límite a los estados de Coahuila y Durango. Hasta antes de la construcción de las presas Lázaro Cárdenas y Francisco Zarco, que en la actualidad regulan el agua de estos ríos, al no desembocar en el mar, propiciaban la formación de lagunas. De ahí viene el nombre de esta región. De acuerdo con los investigadores Enríquez Terrazas y García Valero, «independientemente de la división político-administrativa, según la cual una parte de la comarca pertenece a Durango, y otra a los municipios coahuilenses de San Pedro, Matamoros y Viesca, así como al de Torreón a partir de 1893 y al de Francisco I. Madero desde 1936, debemos considerar a estas tierras como una entidad histórica, vertebrada por los ríos Nazas y Aguanaval» (Enríquez T. y García V., 1989: 141).

⁸⁸ Los municipios correspondientes al estado de Durango son Gómez Palacio, Lerdo, Tlahualilo de Zaragoza, Mapimí, San Pedro del Gallo, San Luis Cordero, Rodeo, Nazas, Cuencamé de Ceniceros, General Simón Bolívar y San Juan de Guadalupe. Los municipios correspondientes al estado de Coahuila son Torreón, Matamoros, San Pedro de las Colinas, Francisco I. Madero y Viesca.



Mapa 5. Saporiz y poblados aledaños. Fuente: Instituto Nacional de Geografía e Informática (INEGI).

1. Aspectos históricos y socioculturales

Comprender la configuración histórica que propició el arribo de la polifonía a México supone observar el intercambio entre diferentes grupos étnicos del país y los elementos procedentes de Europa, principalmente de España, pero, al mismo tiempo, lleva a indagar sobre cuáles eran las condiciones vitales de las poblaciones originarias anteriores a la conquista del norte de la entonces llamada Nueva España, para así trazar un escenario de la acción. Esta visión, que en las narrativas oficiales nacionalistas suele llevar al final feliz del sincretismo, no es lineal ni inocua para todo México, pero en el caso del norte fue aún más compleja la situación debido al carácter rebelde de las más de 215 etnias ubicadas durante el siglo XVII en el sur de Coahuila (Churruca, *et al.*, 1994: 97-103)⁸⁹ donde, según las

⁸⁹ A partir de la relación registrada en los libros de bautismos, matrimonios, informaciones matrimoniales y defunciones del siglo XVII, se identificaron las siguientes: 1. laguneros, 2. coaguilas, coahuilas, guaguilas, cuahuilas, 3. bahaneros, bajaneros, 4. borrados, 5. tocas, toocas, toacas, 6. cabezas, 7. tusaras, tusanas, tusares, tuzaras (de Saltillo), 8. contotoras, contotores (de San Lorenzo), 9. baharis, 10. chivicanos o chibicanos, 11. salineros, 12. guaguapaes, guaguapayas, cuoguapayas, 13. yeguales, leguales, yoguales, 14. tlaxcaltecas, 15. babosarigames, babosarigamis, 16. obayas, oabaias, 17. pachos, 18. tarascos, 19. titiporas, teteporas, 20. odames, odaames, osoames, 21. alalacas, 22. bosales, 23. cocoxibes, cocoxibos, cocojivos, 24. sibopolames, sibopolames, sibaporamas, 25. tepechines, 26. tetecoras, 27. alaluyos, alayuyos, alleluyos, alaiuos, 28. siboporas, ciboporas, sbanoras, sibapolas, 29. bbabxanes, babasanes, babajanes, 30. ooches, oches, ochis, 31. huitaros, 32. junias, 33. otomíes, 34. sinaloas, 35. caviseras, caguiceras, 36. colorados, 37. coyotes (casta), 38. chichimecas, 39. odahames, hidiamas, hodames, 40. myranas, 41. mezcales, mischales, 42. obas, hobes, 43. oquix, oquex, 44. alasapas, lasapas, 45. tepitzines, tepistines, 46. tomagues, tomahues, tomahoes, 47. babosas, babsillas (de Saltillo), 48. coxos, cojaus, 49. escarramanes, 50. mamaris-mamaris, 51. moyots, moyols, 52. otocames, otecames, otocames, 53. palats, 54. tepehuanes, tepeguanes, 55. totonacas, toanocas, 56. zacatecos, zacatecanos, 57. alemamas, alemarnas, 58. boboays, boboans, boboats, 59. corianis, 60. cocxibos, cocoximos, cocoximes, 61. cayapas, caiapas, coioapass, 62. gavilanes, 63. yguamiras, iguamiras, 64. irritilas, 65. manos prietas, 66. nanaguis, managuis, 67. polochis, 68. saagueles, saguales, 69. sibopolas, 70. tepilles, topilles, 71. tuxaros, tujaros, tuxanos, 72. ypimimas, 73. araras, 74. babanimamas, 75. baxagatos, 76. bequanes, hequanes, 77. boboyanes, baboxones, 78. camisetas, 79. catujanes, cotujanes, 80. cubapaes, 81. cuaurtics, cuahutics, 82. chomes, 83. equpes, eqopes, 84. guayamboas, guaiamboas, 85. guilanchis, 86. mapoiles, 87. miopacoas, 88. nacalzalzas, 89. orames, 90. oymamas, yaoymamas, 91. paogas, 92. pies de venado, 93. popocas, 94. sopolames, soporames, 95. temastines, temaytianos, 96. teusasames, 97. tlaycoyomes, 98. tobosos, 99. tonaltecacos, 100. toguosogopos, toguosobopos, 101. xambos, xambus, 102. xoxomees, xomes, 103. xoxames, 104. xumans, 105. ynabopos, inabopopos, 106. abias, 107. agoras, 108. alapenas, 109. alaraques, 110. alazaayos, 111. anchas, 112. apaches, 113. auxiguais, 114. ayavilas, 115. babols, 116. baracaus, 117. barinos, 118. baxas, 119. baxons, 120. bobomarís, 121. bopoacs, 122. bopocoxames, 123. cacalots, 124. caguamis, 125. calliamas, 126. caviseras, 127. cavilcos, 128. cayapas, 129. cinames, 130. coajinos, 131. cojojuames, 132. colmos, 133. coltenos, 134. conchos, 135. copalas, 136. cuaujinquis, 137. cuayapas, 138. cuicuapays, 139. curibanches, 140. chlapaguas, 141. chcolihicaxis, 142. chichiltics, 143. chimamoles, 144. chucanetos, 145. chumas, 146. guaguanais, 147. guojolotas, 148. guayamboas, 149. gueguenlos, 150. güichoiles, 151. hipes, 152. huisolas, 153. ileepos, 154. jaquallis, 155. largos, 156. leques, 157. liguapolames, 158. lobas, 159. macobinamamas, 160. malabes, 161. mamecuames,

descripciones enviadas al virrey Henríquez de Almanza, estas etnias eran consideradas «una plaga» (Scheridan, 2016: 135). Los «indios» del norte «bárbaros, salvajes, indómitos, indolentes, incivilizados» (Rodríguez, 1998: 27), fueron los que, en defensa de su cosmovisión, se opusieron con más fuerza a la conquista.

1.1. La población originaria

En el largo proceso de dominación, evangelización, pacificación y exterminio, los pobladores del norte recibieron infinidad de denominaciones según sus aspectos físicos o las características de sus territorios⁹⁰, pero en ese proceso de adquisición y pese a esta enorme lista de atributos genéricos, fueron considerados por su rebeldía como los indios «sin nombre» (Sheridan, 2016: 138).

De forma despectiva, en un intento de uniformidad similar al de la categoría de *raza*, se les nombró genéricamente como chichimecas (del náhuatl *chichimécatl*, «linaje de perros»), y en esta categoría quedaron aglutinados los innumerables indios enemigos de la Corona y sus intenciones civilizatorias. Ser chichimeca describiría «la barbarie y el salvajismo de los habitantes de un espacio inmenso que vivían de la cacería, la pesca y la recolección; que no contaban con asiento fijo; que solían andar desnudos y pintar sus

162. mamoguanes, 163. manaqtics, 164. mapochis, 165. mayos, 166. meguicas, 167. meonoquis, 168. mesteños, 169. misquits, 170. mistecos, 171. momones, 172. morcillos, 173. mupochcomibos, 174. nacabobos, 175. obayas, 176. chas, 177. oibilanoyos, 178. omamones, 179. opicames, 180. orhigualtlinquis, 181. oxaos, 182. papalots, 183. patuanes, 184. puchinales, 185. quachichiles, 186. quesales, 187. quilimes, 188. quilolays, 189. quisalos, 190. quitalos, 191. rames, 192. rayadas, 193. tabujos, 194. taguaxalaras, 195. taivios, 196. taquanas, 197. tegualis, 198. tetecores, 199. tilixais, 200. tlaquepaques, 201. tobohames, 202. tocudropos, 203. tohenocas, 204. topars, 205. urames, 206. vocharis, 107. xalepas, 208. xaxaquaztics. 209, xenegues, 210, xicocuages, 211. yamomamas, 212. yeyerauras, 213. yguaquimes, 214. ytocames, 215. Yumiques (Churruca, *et. al.*, 1994: 97-103).

⁹⁰ En la región de la Comarca Lagunera y sus alrededores, estos grupos han sido considerados bajo diferentes denominaciones atendiendo a sus aspectos físicos: borrados, coyotes, babosas, gavilanes, camisetas, guajolotas, quachichiles, manos prietas, cabezas (pertenecientes al grupo de los irritilas, pies de venado, rayados) o por el sitio en el que habitaban: laguneros, coaguilas, salineros, mezcales, zacatecos, copalas, conchos, mayos (*cf.* Churruca, Peláez, *et al.*, 1994: 94). También «los antiguos cronistas los distinguieron (específicamente a los laguneros) en tres grandes grupos: 1) los del Valle de Parras: irritilas, miopacoas, meviras, hoeras y maiconeras, 2) los de La Laguna: paogas, coviseras, vasafalles, ahomamas, yanobopos y daparabopos». Orozco y Berra agregan a los mamazorras, meguales, salineros y baxaneros, mientras que el doctor Pablo Martínez del Río afirma que ni los rayados ni los baxaneros pertenecen a La Laguna. Por su parte, el obispo De la Mota y Escobar señala que a la orilla del río «que lleva por nombre Nazas, hay más de mil personas de las naciones mexues y ocolas» (*cf.* Santibáñez, 1992: 135).

cuerpos que, a los ojos de los *otros*, colonizadores y conquistadores, eran equiparables a bestias» (Sheridan, 2016: 139).

Pese al carácter movedizo de estos grupos humanos, hay un acuerdo en identificar en la actual zona de Sapioríz (región de estudio) a los llamados irritilas o laguneros pertenecientes al grupo taño-azteca del subgrupo yuto-azteca, así como a los tobosos (Santibáñez, 1992: 135). Los tobosos, además, habitaban en la región de los bolsones, y se sabe que los zacatecos y apaches también llegaron al lugar donde hoy se ubica Jimulco, al sur de Torreón (Santibáñez, 1992: 137-139; Churruca, *et al.*, 1994: 95), región donde también se cantan cardenchas. Sin embargo, hemos de advertir que estos nombres fueron otorgados durante la época colonial y responden a procesos clasificatorios destinados a ordenar y crear regiones inamovibles, de gente naturalmente nómada, con el fin de facilitar la conquista.

Dentro de este enorme territorio del norte de México, llamado también Aridoamérica, se distingue el paisaje específico en el que habitaban los llamados laguneros, donde destaca la conformación de trece lagunas. La laguna de Mayrán, donde desemboca el río Nazas, es la más grande de Latinoamérica, y continúa siendo un espacio identitario y privilegiado para el canto cardenche. Actualmente, las lagunas han ido desapareciendo debido a la construcción de las presas Lázaro Cárdenas y Francisco Zarco, que regulan sus aguas, cada vez más escasas, aunque se sabe que gracias a los fósiles y reptiles marinos encontrados en sus inmediaciones, de hace aproximadamente 75 millones de años, se hizo posible la llegada de los primeros pobladores a la región. Este ecosistema convive, además, con el desierto donde se encuentran montes de baja altura, de clima árido a muy árido, con una vegetación formada por variedades de plantas como huizache, mezquite y pinabete; algunas flores y frutos como tunas, raíces y tubérculos, y diversos tipos de cactus, como el cardenche.



Fotografía 6. Cardenche al centro rodeado por la vegetación de la región lagunera. Autor: *Vice en español*⁹¹.

Si bien la historiografía moderna no incurre en las causas que llevaron a los nativos a estas confrontaciones «salvajes» y omite que fueron el resultado del mal trato que recibieron, del arrebato y la apropiación de sus terrenos, de la amenaza a su cosmovisión y filosofía (la toltecayotl)⁹² y de la esclavitud a la que fueron sometidos, sí insiste en la afirmación de que «las antiguas naciones se extinguieron totalmente»⁹³. No obstante, la

⁹¹ Fotografía tomada de *Vice en español*. «El canto cardenche es una tradición mexicana de Saporis [sic] Durango», <https://www.youtube.com/watch?v=keRvUiFVGtY>. (Última consulta: 13 de mayo de 2018).

⁹²El pensamiento toltecayotl compartía una matriz filosófica coherente como la concepción matrilineal, el conocimiento de la astronomía, la cuenta calendárica y las matemáticas, y era compartida por todo el Anáhuac más allá de las lenguas que se hablaran a lo largo de su espacio físico. El término que aquí se emplea es náhuatl; sin embargo, su idea como cosmovisión recibía diferentes nombres según el lugar y la época en que se desarrollaba, pero esencialmente compartía los estudios mencionados. El Anáhuac, más que una macro región, era sobre todo la civilización de América antes de la conquista y abarcaba los territorios que van desde la actual Canadá hasta Nicaragua, que significa, según el lingüista Frank Díaz: «Donde termina el Anáhuac». Otros antropólogos afirman que significa «Junto al agua». Esta cosmovisión era compartida tanto por los pobladores de la llamada Mesoamérica como por los de Aridoamérica y Oasisamérica, cuyos habitantes procedían de Canadá, por lo que observar el Anáhuac como un territorio dividido bajo las tres acepciones señaladas, impide comprender su sabiduría ancestral (conversación personal con Daniela Palacios, artista e investigadora de la toltecáyotl).

⁹³ Museo Regional de Torreón, 1992 (*op.cit* en Lozano, Héctor, 2002: 43).

doctora Sheridan señala que el gobierno se confesó incapaz de controlar a los mermados pueblos nativos y buscó su exterminio, e indica que «entre los grupos que sobrevivieron a los primeros 150 años de la ocupación española de la región noreste, el de los tobosos destaca por su persistencia en los ataques a los poblados españoles y su negativa a adaptarse a una vida sedentaria» e indica, además, que «este grupo es nombrado con frecuencia desde la segunda mitad del siglo XVII hasta el final del XVIII» (Sheridan, 2000: 72). Señala el hecho de que, si bien el control sobre los indígenas se convirtió en una oportunidad para misioneros y comerciantes, los frailes asentados en la zona denunciaron «la cacería de nativos», como fue el caso del cronista fray Gerónimo de Mendieta, quien aseguraba que los constantes ataques de los indios a las misiones y poblados novohispanos eran castigo divino bien merecido como consecuencia del maltrato que los colonizadores habían prodigado a los pobladores originarios.

Dentro de ese proceso que significó el avance de la conquista, se desarrollaron de forma simultánea una nueva conformación de los territorios y el encuentro y enfrentamiento de diferentes grupos humanos, no solo de europeos y españoles, sino también de tlaxcaltecas y africanos, que los españoles traían consigo, creando una suma de elementos interculturales. De esta manera, los grupos nativos del norte sufrieron un largo proceso de dominación en el que «fueron condenados a la destrucción y fragmentación de sus territorios de sobrevivencia hasta vaciar el espacio de la barbarie para llenarlo con “la nueva identidad”» (Sheridan, 2016: 139).

1.2. De la población originaria al Real Camino de Tierra Adentro

La población lagunera se fue constituyendo a partir de distintos grupos emigrantes y el establecimiento de diversas rutas, calzadas y caminos en diferentes etapas históricas. Estas rutas de comunicación no surgen de manera fortuita en el momento histórico novohispano: ya se habían venido dando en el mundo prehispánico. Esa llamada Mesoamérica, que suele ubicarse en el centro de México, llegó a expandirse hacia el norte ya desde los periodos clásico (200-900 d.C.) y posclásico temprano (900-1200 d.C.), puesto que de la región de Altavista, al norte de Zacatecas, provenía la turquesa, mineral muy apreciado por las culturas mesoamericanas, y entre los años 600 y 900 d.C., en el llamado periodo

epiclásico, conocido como el auge de las culturas prehispánicas, se empezó a generar un gran movimiento de gente que comienza a poblar y explotar el terreno (Solanes, Carraro, *et al*, 2000: 15,47). Se crean así varios asentamientos y movimientos en lo que hoy se conoce como Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato y Jalisco. Se sabe también de la existencia prehispánica del «comercio de piedras preciosas y caracoles desde Taos, Nuevo México, hasta Chalchihuites, Zacatecas [en lo que se] ha denominado la *Ruta de los caracoles*. Se encuentra también la llamada *Ruta del sol* entre La Laguna y el centro ceremonial de Vista Alta, en Zacatecas, que incluye también el territorio comprendido de Parras, Coahuila, en línea recta hasta San Jacinto, Durango» (Romero, Nadia, 2009: 47), y de la existencia de cascabeles de cobre probablemente provenientes de grupos purépechas (del actual estado de Michoacán) o de otras regiones, lo que supone unas redes de intercambio muy desarrolladas en el pasado (Romero, Nadia, 2015: 132).

Hay que tener presente, además del comercio, el afán mítico de los antiguos pobladores por llegar al norte, a Santa Fe, al sur de lo que hoy es Estados Unidos, donde se encontraba la también mítica ciudad de Aztlán, el «Lugar de las garzas», que recuerda «a esa garza morena» a la que tanto se canta en los cardenches, desde donde, según se explica en el *Códice Boturini*, llegaron los mexicas tras un largo peregrinaje hasta adentrarse en Cuauhmixtitlan, mejor conocido como Tenochtitlan⁹⁴.

Esas calzadas prehispánicas, por donde viajan las ideas, no solo los productos, son un antecedente ya claro de la comunicación que más tarde unirá motivaciones económicas, religiosas y ancestrales en lo que fue la Ruta de la plata⁹⁵, antecedente inmediato de lo que más tarde sería el Camino Real de Tierra Adentro. Es importante subrayar estos tres cortes históricos: las calzadas prehispánicas, la primigenia Ruta de la plata y el Camino Real de

⁹⁴ Existe una controversia en relación con otro lugar mítico ubicado también en el norte de México y conocido como Chicomóztoc, del náhuatl «Lugar de las siete cuevas», al que el historiador fray Diego Durán, de la orden dominica, asegura que es el mismo lugar de Aztlán, de donde provienen las llamadas «siete tribus nahuatlacas» (tepanecas, xochimilcas, chalcas, acolhuas, tlahuicas, tlaxcaltecas y mexicas), mientras que Lorenzo Boturini menciona que Aztlán es el origen de la peregrinación y que el Chicomóztoc es solo un paso de esta peregrinación (Smith E., Michael, 1984: 153-186).

⁹⁵ Además de ese pasado mítico de los pueblos del Anáhuac en su trayecto y búsqueda de la legendaria ciudad de Aztlán, el Camino Real de Tierra Adentro contó, entre los años de 1522 a 1540, con diversas expediciones de exploradores, misioneros y colonizadores que llegaron a tierras septentrionales en busca de las ciudades míticas de Cibola y Quivira, consideradas fuentes del oro y de la eterna juventud (Martínez, Saldaña, 2020: 123).

Tierra Adentro, para tener una visión diacrónica de un camino vivo y en transformación que no surge en el siglo XVI, sino que ya ha sido transitado siglos antes. Esta concepción del Camino permite situar el presente con un pasado, y hace evidente el gran intercambio cultural donde también la polifonía consiguió, a su paso, rasgos tan característicos dentro de una historia vigente.

Tras el triunfo español colonial en México, después de 1542 se consolidan poblaciones indígenas ya con presencia española, como Juchipila y Xalpa y, desde ahí, hacia 1546, parte una importante expedición liderada por el vasco Juan de Tolosa, quien encuentra, en palabras del historiador Alberto Torreblanca, un yacimiento «extraordinario» ubicado en los territorios occidentales de la Nueva Galicia, lo que provoca que una gran cantidad de personas acudan a la explotación de esa «nueva fortuna», ubicada en las llamadas «minas ricas de los zacatecas». Esta riqueza hallada a tan solo dos décadas de la caída de México-Tenochtitlan generará la creación de una nueva sociedad y también una nueva historia en la todavía incipiente Nueva España⁹⁶.

La ruta primigenia para llevar la plata se realiza sobre poblaciones prehispánicas pasando por los asentamientos de Guadalajara y, hacia el norte por Michoacán para después encauzarse rumbo a Querétaro y de ahí a la Ciudad de México para el posterior traslado de la plata a España. Esta incipiente ruta comprende a su paso grandes accidentes geográficos: cañadas, ríos, serranías con descensos de hasta quinientos metros, por lo que se busca una ruta más práctica y más corta que fuera de Zacatecas a Ciudad de México. Así, entre 1550 y 1560 se construye un trayecto más efectivo donde se empiezan a fundar distintas villas, presidios, estancias rurales y pueblos indígenas que van conformando lo que se llamará la *Ruta de la plata*, que queda establecida como tal en la segunda mitad del siglo XVI. Se erigen así poblaciones como Aguascalientes, Celaya, Querétaro, Aculco; ciudades que actualmente forman parte de ese itinerario cultural denominado Camino Real de Tierra Adentro y en las que entonces no solo vivían españoles, sino también los indígenas que viajaban con ellos: gente de Tlaxcala, Xochimilco y Chalco; otomíes, purépechas (llamados tarascos por los españoles), así como europeos venidos desde Chipre e Italia, quienes trabajaban en las minas y las misiones.

⁹⁶ Cfr. Torreblanca, Alberto, 2020.

1.3. Colonización y periodo de evangelización

Después de haberse realizado las expediciones en Zacatecas se empezó a configurar un nuevo norte novohispano dentro de un proceso largo, donde se fueron fraguando las estructuras políticas del virreinato en la formación de poblaciones que se continuaron hacia el norte.

Tras el incremento de la riqueza mineral hallada en Zacatecas, se encontraron nuevas vetas hacia el norte, como un cerro de hierro en el valle que se llamó de Guadiana y que en honor a su descubridor lleva el nombre de Cerro de Mercado, ubicado a doscientos kilómetros de Sapioríz. A partir de este descubrimiento, el joven vasco de 16 años Francisco de Ibarra, sobrino de Diego de Ibarra⁹⁷, uno de los mineros más influyentes de Zacatecas, inicia una expedición en el año de 1554 y penetra «Tierra Adentro», nombre con el que los españoles llamaron al enorme territorio que conducía al norte de la Ciudad de México y que continuaron utilizando a medida que se expandían hacia el septentrión novohispano. «Ibarra salió de Zacatecas acompañado por un numeroso grupo de indios mexicanos, michoacanos y tonaltecos, así como por esclavos africanos. La expedición llegó después a un río que, como estaba crecido, los españoles y sus acompañantes pasaron a nado, por lo que fue llamado Río Grande» (Vallebuena y Pacheco, 2014: 14-15). Se refiere así al río Aguanaval, zona que pespunta en la actual Flor de Jimulco, poblado de cardencheros. Tanto el río Aguanaval como el Nazas han sido acompañantes del canto cardenche.

Las expediciones de Francisco de Ibarra culminaron con la formación de la provincia de la Nueva Vizcaya y la fundación del valle de Guadiana, territorio general que enmarca la zona de estudio.

⁹⁷ La casa de los Ibarra jugó un papel determinante en la conquista de la Nueva España. Mientras Martí Sáenz de Ibarra permanece en la península como clérigo e inquisidor de Calahorra, sus familiares vascos de la localidad guipuzcoana de Eibar, Miguel, Diego y Francisco de Ibarra forman parte de la historia de la conquista en ese para ellos «Nuevo mundo». Así, Miguel de Ibarra acompañó a Nuño de Guzmán en la conquista de la Nueva Galicia y arregló una expedición, comandada también por Diego de Ibarra, para ir a las tierras del norte con el fin de que estas formaran parte del Reino de la Nueva Galicia (Gallegos, 1974: 23). Sin embargo, años más tarde, en 1554 sería don Diego de Ibarra quien pediría al virrey de la Nueva España una concesión para que esa región fuera conquistada por su sobrino Francisco de Ibarra (Saravia, 1978: 90-95).

A diferencia del procedimiento de conquista llevado a cabo en Nueva Galicia o en el centro y sur de México, que contaban con poblaciones ya consolidadas a las que había que someter, adoctrinar, etc., Ibarra se encontró con una población heterogénea y nómada. Se conoce, sin embargo, la existencia de algunos poblados organizados más o menos sedentarios llamados chalchihuites o de la región de Cacari y Canatlán (al norte de Durango) y de algunas congregaciones de indios tepehuanes, y de Topia, una población de indios organizados llamados acaxeos (Saravia, 1978: 248). Salvo estas comunidades con organización de tipo sedentario, la conquista se realizó a partir de una interesante estrategia de migración que ocurrió, además, en unión con el proceso de evangelización.

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

El proceso de evangelización en Nueva Vizcaya fue iniciado por misioneros franciscanos. La primera incursión que se tiene datada es la de 1556, a cargo de fray Juan de Tapia, quien venía de las misiones establecidas en Nayarit. Posteriormente, los jesuitas arribaron al norte, en 1590, tras evangelizar Sinaloa. En 1594, las incursiones de los sacerdotes jesuitas en La Laguna se incrementaron debido a la labor del jesuita Gerónimo Ramírez, quien venía de Pátzcuaro y hablaba purépecha, además de náhuatl, y que formó la Misión de Tepehuanes, consolidando su expansión y trabajo misional en la Nueva Vizcaya.

La Laguna fue cristianizada por el jesuita Agustín de Espinoza, quien estableció su centro misional en el poblado de Santa María de Parras el 18 de febrero de 1598, donde también asentó un grupo de tlaxcaltecas y mexicas de Santiago de Tlatelolco (Vallebuena y Reyes, 2009: 16). Aquella región, a la que en primera instancia se denominó La Laguna, a

partir de la fundación del pueblo de Santa María de Parras, estableció su centro misional con el nombre de Parras y La Laguna. Los franciscanos, fundaron las misiones y los pueblos de San Antonio de Cuéncame —poblado al que hasta hace unas décadas iban a cantar los cardencheros devotos de El señor de Mapimí— y los jesuitas fundaron Santa María de Parras, San Pedro, Santiago de Mapimí y San Juan de Castas —hoy León Guzmán, un territorio aledaño al actual Sapioríz— (Contreras, 2006: 44).

Las cuatro misiones fundadas por los jesuitas —Santa María de Parras, San Juan de Casta, San Pedro y Santiago de Mapimí— pertenecían al centro directivo de las misiones de Guadiana, nombre con el que se conocía al actual Durango. Guadiana era la capital del reino de Nueva Vizcaya, territorio genérico al que perteneció esta región de estudio (Churruca, Agustín, *et al.*, 1994: 95-96).

El proceso de ocupación española y la labor de evangelización no ocurre únicamente por fines de conversión religiosa, sino también por necesidad de mano de obra indígena cautiva y gratuita para repoblar la zona y así someter y convertir a los indígenas «salvajes e indómitos» de estas tierras. La «estrategia» de los colonizadores liderados por Ibarra consistió en hacer aliados suyos a los indígenas mesoamericanos conversos para, junto con ellos y los evangelizadores, emprender la colonización «tierra adentro», hacia el norte, por lo que, desde finales del siglo XVI, La Laguna se fue poblando paulatinamente por indígenas establecidos en la Sierra Madre Occidental (sinaloas, tepehuanos, mayos) y por mesoamericanos: tlaxcaltecas, tarascos, otomíes, totonacas y mixtecos (Churruca, *et al.*, 1994: 95-96).

El cronista franciscano José Arlegui menciona que «fray Jerónimo de Mendoza, sobrino del virrey Antonio de Mendoza, estuvo en Zacatecas en 1553 y participó en una expedición hacia el norte organizada por Marín Pérez, en 1557. Pasó por el Calabazal (...) y, en su ruta hacia el río Súchil, llegó a un lugar que llamó Ojo de Agua de los Berros. Según la tradición, celebró allí la primera misa en el territorio del actual estado de Durango» (Vallebuena y Reyes, 2009: 11). Hay que recordar que para el año 1620 ya habían comenzado las actividades musicales en la Catedral de Durango, a pesar de que estas fueron amenazadas constantemente por las rebeliones de los indios (Martínez, Adolfo y Salgado, Silvia, 2021: 91) y se puede imaginar que la música que ya se enseñaba en estos recintos viajara también con los misioneros y la gente que los acompañaba.

De esta manera, pese a que La Laguna se ha comprendido como una región desértica y aislada, el trazado del Camino Real y el movimiento humano mencionado señala lo contrario. De hecho, se sabe que la fundación de hospitales levantados a instancias de don Vasco de Quiroga en los poblados de Santa Fe de México y Michoacán eran refugios de enfermos, pero servían también como posada para los viajeros. Los hospitales proliferaron en los obispados de México, Michoacán y Nueva Galicia, y tanto su atención como sostenimiento se encontraban a cargo de los mismos indios organizados en cofradías. Estos hospitales contaban siempre con una iglesia anexa, donde los misioneros impartían sacramentos y hacían celebraciones con cantos, y estos hospitales también se establecieron, según el obispo de Guadalajara Alonso de la Mota y Escobar, hacia el año 1601 en lo que entonces abarcaba Nueva Vizcaya (Vallebuena y Reyes, 2009: 13).

Como señala la musicóloga Yolanda Moreno Rivas:

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

Por su parte, el etnomusicólogo mexicano Arturo Chamorro afirma que la polifonía en México ha venido desarrollándose por dos caminos, el de la práctica apegada a los cánones de la enseñanza musical cristiana y el de la interpretación nativa anterior al proceso de conversión (Chamorro, 1994: 21).

Para la musicóloga Moreno Rivas:

Fue en el campo donde surgió un arte sonoro que podríamos considerar distintivamente novohispano, que a través de obras destinadas al culto religioso se significó en el carácter ornamentado y alegórico de cientos de cantatas y villancicos (...) (Moreno, Rivas, 1995: 30).

La doctora Nadia Romero señala que algunas prácticas culturales autóctonas, como el mitote⁹⁸, fueron permitidas por los españoles en Nueva Vizcaya; así, para el año 1598 el

⁹⁸ «Según Motolinía, entre los aztecas existían danzas llamadas macehualtli, que se dedicaban a los dioses; también había otras para el esparcimiento llamadas mitotiani. Es probable que esta gran división de las danzas haya prevalecido en todo el mundo precolombino» (Vázquez, Irene, en Casares, 1999: 499, tomo 7). «(Del azteca mitotl) m. especie de baile o danza que usaban los aztecas, en que gran número de ellos

mitote se incorpora a las actividades religiosas, respaldado probablemente por los jesuitas Agustín de Espinosa y Gerónimo Ramírez, y se autoriza de esta manera la celebración de la primera Navidad en La Laguna que, de acuerdo con el historiador Gildardo Contreras, se llevó a cabo en lo que anteriormente era una explanada y hoy abarca la iglesia de San Ignacio de Parras, su huerta adyacente, y la plaza de armas de dicha ciudad. A partir de un escrito del padre jesuita Pérez Ribas y del señor Barraza, Contreras realiza la siguiente descripción:

Tenían ya los padres, por los años de 1607, bautizada a la mayor parte de los adultos de su gentilidad. Celebró uno de los padres en su partido la alegre pascua de la Navidad de nuestro Señor Jesucristo, declarando a los nuevos cristianos ese regalado y alegre misterio (Contreras, 1990: 49).

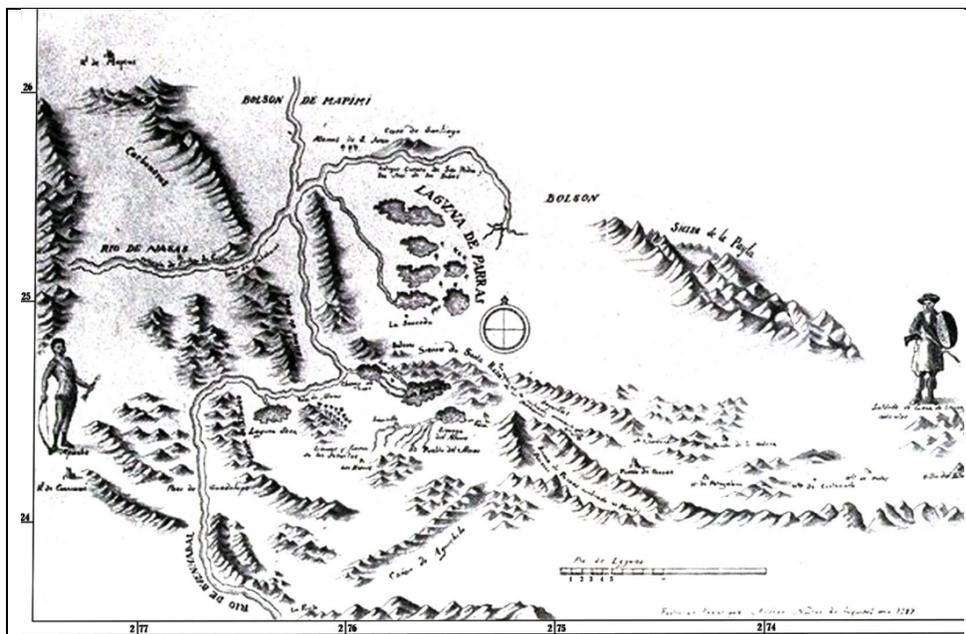
Uno de los indicios más determinantes acerca del cantar laguna acaso provenga del jesuita cordobés Andrés Pérez Ribas, quien realizó su labor evangelizadora precisamente en la zona norte. Pérez Ribas, gran cronista, dejó un monumental legado de 13 volúmenes de su obra, ya publicada en 1645, que lleva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

Por los años seiscientos y siete (...) ordenaron su baile y cantando sus letras, ya no bárbaras, sino cristianas, aunque al modo que la dictaba su sincera capacidad (...) los cánticos traducidos de su lengua en que los cantaban decían así: «Digno es Dios, nuestro Señor de ser alabado; mucho nos alegra la Pascua de Nuestra Señora; alaben los hombres a Nuestra Señora y Madre; adoremos el lugar donde está Nuestra Señora, Madre de Dios y Señor Nuestro (...). Estos motetes se repetían y cantaban con el tono y pausa que ellos usan, al modo que en canto de órgano se detiene y repite el canto breves versos» (Pérez de Ribas, 1992: 264-265)⁹⁹.

adornados vistosamente y agarrados de las manos, iban bailando en torno a una bandera, junto a la cual había una vasija, y bebiendo de rato en rato, hasta que se embriagaban y perdían el sentido» (Santamaría, Francisco (2000), *Diccionario de Mejianismos*. Editorial Porrúa, México, p. 1.207, cit. en Romero, Nadia, 2009: 52).

⁹⁹ Esta referencia también es mencionada en la investigación del etnomusicólogo Héctor Lozano, 2002: 150.

Esta descripción del misionero es de gran valía para tender la red de este entramado histórico que supone el canto cardenche.



Mapa 6. Parras y La Laguna hacia finales del siglo XVI. Mapa tomado de Gildardo Contreras, 2023¹⁰⁰.

1.4. De «negros», «chinos» y tlaxcaltecas y sus relaciones con el canto cardenche

En las siguientes líneas se tratará la concepción pluriétnica y afromestiza de la zona de estudio que ha llegado a establecer vínculos con el canto cardeche.

1.4.1. De «negros»

Se ha señalado que la conquista se realizó a partir de una intensa estrategia de migración en unión con el proceso de evangelización.

Fray Pablo de Acevedo, fray Juan de Herrera y los otros franciscanos que fueron compañeros de la hueste de Ibarra, fueron constantes auxiliares del conquistador (...). Además (...), se hizo acompañar en sus expediciones por indios del interior del país, capacitados ya para prestar sus servicios en las empresas que se iban estableciendo, y también internó en su

¹⁰⁰ Contreras Palacios, Gildardo, «¿Por qué Parras y La Laguna?», en *Introito Palabras del autor*, <https://parrasyalaguna.com/>. Mapa de los pueblos y lugares de Saltillo, Parras, Álamos, Hornos y Cuencamé de la Intendencia de Durango (Nueva Vizcaya), Núñez Esquivel, Melchor, 1787. (Última consulta: 11 de septiembre de 2023).

provincia un buen número de negros que pudieron prestar contingente de alguna importancia como clase trabajadora (Saravia, 1978: 249).

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

Más tarde, los apellidos de los africanos fueron tomados del esclavista. Tal es el caso de los apellidos Cárdenas, Aguilar, Amaya, etc. A decir del padre Churruca, el adoptar estos apellidos permitió a los negros salir del precario nivel social en que se encontraban, situación que aprovechaban, sobre todo, los esclavos libertos, quienes, además, buscaron y lograron mezclarse con indígenas, españoles o bien con hombres y/o mujeres de su propia casta (Churruca, *et al.*, 1994: 79-92). Lo anterior propició que alrededor del año de 1637 se generara un proceso paulatino de afromestizaje, que quedó definido entre los años que van de 1660 a 1675, si bien ya desde 1605 se encuentran registros oficiales de personas negras.

En el archivo María y Matheo de Parras (expediente 390) se registra una petición de licencia por parte de un mulato esclavo del Álamo al señor vicario y juez eclesiástico para poder casarse con «dama española» (Contreras, 1999: 63). Sin embargo, durante todo el periodo del virreinato se continuó importando población negra esclavizada para cubrir la demanda de trabajadores. Tanto indígenas como mestizos, negros y castas eran «hombres sin derecho a tierra, que afluyeron masivamente a las haciendas, ingenios y minas» (Navarro, 2001: 39), y su presencia en México se vio facilitada por la incorporación de la corona portuguesa a la española entre 1580 y 1640, dado que Portugal era el principal país con trata de esclavos africanos (Marín-López, 2007: 156).

Al respecto se indicó, que el investigador Roberto Martínez sostiene que las poblaciones negras, y no solo la indígena, participaban en la «imitación de sonidos de los animales de las cuevas», y defiende este hecho como uno de los posibles antecedentes del canto cardenche. «Sus antiguos habitantes (negros, indígenas y castas) ya lo interpretaban al imitar los aullidos de los coyotes o cantando en las cuevas y haciendo una segunda voz que producía el eco» (Martínez, 1999: 14).

Resulta interesante notar la existencia de un sentimiento de apropiación a través de la reivindicación del canto cardenche como «creación de la población originaria», a la vez que se hace evidente una necesidad de identidad colectiva a partir de la idea de un cantar nacido de la gente de la propia región. Nótese que en su afirmación no se hace ninguna mención a la población española. ¿Cómo habrían podido llegar entonces los negros, que en este caso sí son considerados parte de los «antiguos habitantes de La Laguna»?

Lo cierto es que el afromestizaje y la concepción pluriétnica se fue imponiendo a medida que avanzaba el siglo XVII. Según el libro de bautismos número 1 del Archivo Histórico Matheo, de San Ignacio de Loyola, en Parras, Coahuila, los investigadores Agustín Churruca, Héctor Barraza, Gildardo Contreras y Mayela Ramírez señalan que «ya en el periodo de 1640 a 1649 los negros siguen predominando sobre los afromestizos. Los negros aparecen en número de 54 contra 24 mulatos, morenos chinos o coyotes (hijos de mestizos e indias) con una diferencia de 30 individuos a favor de los negros» (Churruca, *et al.*, 1994: 89).

En el México colonial hubo un colectivo todavía más rechazado que el indígena: el de los negros, mulatos (mezcla de españoles con negros) y zambos (mezcla de negros con indios, el de extracción más baja por contener «los defectos» de ambos). Frente a los mestizos, considerados «gente de razón», los negros formaban parte del grupo de «gente vil».

Debido a su estigmatización social y a su fortaleza física, los negros servían de fuelleros ayudantes de los organistas, también llamados «alzafuelles», entre otras tareas como las de perrero o, junto a los indios, como campaneros¹⁰¹. En las catedrales, al igual que los indios, en algunas ocasiones los negros podían actuar como ministriles y como cantores. Un caso extraordinario de ministril mulato fue el del bajonero Alonso Ascencio que, activo en la capilla mexicana durante más de tres décadas (1623-1654), fue llevado a la catedral de Durango. «En 1657, el obispo criollo Pedro Barrientos y Lomelín integraba al primer maestro de capilla en la historia de la catedral de Durango, el bajonero mulato Alonso Ascencio, traído desde la Ciudad de México “para [la] composición de la capilla de esta Santa Iglesia y su enseñanza, de que había grande falta, por no haber persona que la

¹⁰¹ Cfr. Marín-López, 2007: 147,156.

siguiere»¹⁰². Su condición racial supuso un obstáculo para su nombramiento como maestro de capilla, aunque finalmente el cabildo de Durango lo admitió por su excepcional destreza (Marín-López, 2007: 157).

La venta de músicos esclavos negros se fue realizando con aquellos negros que mostraran habilidades musicales, como el caso del esclavo mulato Luis Barreto, que fue comprado por la fábrica catedralicia «por ser como es de singular voz y destreza para el canto de órgano con que tanto se adorna el culto divino de esta Santa Iglesia» (ídem 2007: 157). Se sabe también que los negros que no tenían capilla catedralicia eran trasladados a las capillas autónomas de las distintas misiones sin adscripción institucional, asentadas en el noreste y denominadas «capillas volantes»¹⁰³.

1.4.2. De «chinos»

Junto con los «indios» y «negros», el otro grupo de esclavos era el de los asiáticos, filipinos en su mayoría que llegaron a Nueva Vizcaya debido a las intensas relaciones del virreinato novohispano con el Extremo Oriente. Aunque con el tiempo acabaron consiguiendo la libertad y se dedicaron principalmente al sector comercial y la barbería, gozaban de la misma consideración que los indios y algunos cronistas se refieren a ellos como «indios chinos». Aunque no se tiene documentación de cantores chinos en el noreste, se ha registrado en los libros de matrimonio el caso de Nicolás Rojas, un chino libre maestro de arpa en la Ciudad de México en 1699, y de Francisco Sánchez, de «nación chino», que fue organero afincado en Puebla, así como del músico Fulgencio («el chino de Manila»), que formó parte de la capilla ambulante de Veracruz (ídem, 2007: 161). No obstante, el flujo de esclavos de procedencia austral y musulmana del archipiélago filipino hacia la frontera del septentrión, con asentamientos en Nueva Vizcaya, fue intenso durante el siglo XVII a partir del tráfico esclavista que los ibéricos establecieron a través de la red de comunicaciones político-comercial del Galeón de Manila o Nao de China, abusos que continuaron durante los siglos XVIII y XIX (y que no fueron muy distintos ya entrado el porfiriato), a pesar de que ya desde 1659 el rey Carlos realizara la sanción al entonces virrey duque de

¹⁰² Martínez Romero, Adolfo; Salgado Ruelas, Silvia (2021:92).

¹⁰³ Una teoría sobre la procedencia del canto cardenche como herencia de los negros masco se menciona en el Capítulo 4.

Albuquerque (1653-1660) para dar fin a la esclavitud mediante una «real provisión [que] ordenaba a las autoridades implicadas que debían libertar en sus respectivas jurisdicciones a los chichimecos y a los “chinos”» (González, Claverán, 1989: 526).

Llegados a este punto, es importante señalar que las cardenchas de alguna manera también hacen alusión a este carácter pluriétnico asentado en la zona. Así escuchamos referencias de canciones dedicadas a la mujer blanca «güera», con su acepción de mujer mestiza —nacida de hombre blanco y mujer india— o «trigueña», a la negra, y también a la proveniente de la china, como muestra de un claro proceso de mestizaje.

Así puede observarse en las siguientes cardenchas: «Me puse a amar a una pobrecita güera, / cuando yo la estaba amando / me debía nomás yo era»¹⁰⁴, o bien: «Pero trigueña nomás que me acuerdo lloro, / ¿quién tiene la culpa? / Usté que me abandonó»¹⁰⁵. Existe también otra cardencha dedicada a la mujer de color: «Si estás dormida, mi negra, / ya no duermas, / oye los ruegos del que deveritas te ama»¹⁰⁶, y otra dedicada a las mujeres de la China: «Chinita del alma, encanto de mi vida, / tú que me miras con esos negros ojos, / tú que me hablaste con esos labios rojos, / china del alma, vuelve a tu primer amor»¹⁰⁷.

1.4.3. De tlaxcaltecas

Se sabe que en gran parte la conquista de México fue posible porque los tlaxcaltecas, una comunidad étnica mesoamericana de habla náhuatl y otomí, establecieron una alianza con los españoles con el fin de liberarse de los mexicas, quienes los tenían sometidos. Así, en el año 1591, el virrey don Luis de Velasco II firmó las recapitulaciones para el reclutamiento de 400 familias tlaxcaltecas con el fin de fundar poblados en el norte novohispano, que se hallaba amenazado por los violentos alzamientos chichimecas. Los tlaxcaltecas no eran considerados propiamente indígenas. «Tlaxcalteca era el que quería apuntarse como miembro de la colonia tlaxcalteca y dejaba de serlo cuando decidía apartarse del grupo (...). Mientras que indígenas eran los descendientes de los chichimecas» (Churruga, *et al.*, 1994: 73). Así que, con el fin de gozar de los privilegios de los tlaxcaltecas, muchos indios

¹⁰⁴ Canción cardenche «Me puse a amar» (Flores, Domene [1991, 1993], 2007: 79).

¹⁰⁵ Canción cardenche «Al pie de un árbol» (Flores, Domene [1991, 1993], 2007: 35).

¹⁰⁶ Canción cardenche «Si estás dormida» (Flores, Domene [1991, 1993], 2007: 101).

¹⁰⁷ Canción cardenche «China del alma» (Flores, Domene [1991, 1993], 2007: 55).

optaron por la conversión. Ejemplo de ello es el dato que se encuentra documentado en el Archivo de María y Matheo de Parras, expediente 556, 20 de febrero de 1788, en el que Marcelo Constantino pide que se le expida una constancia por ser indio puro y gozar de privilegios por tal motivo¹⁰⁸. Los tlaxcaltecas podían «usar armas y montar a caballo, así como anteponer en sus nombres el de don (...), estaban exentos de pagos y sus autoridades debían ser electas por ellos mismos» (Santibáñez, 1992: 134). La razón de estas ventajas se debía a que los españoles buscaban la protección tlaxcalteca, que en muchas ocasiones eran chichimecas convertidos, para así defenderse de los ataques de tobosos, caextles, acaxeos y apaches.

La expansión de los tlaxcaltecas comprende varios periodos con particularidades excepcionales en cada uno de ellos. La doctora Nadia Romero encuentra algunas de las manifestaciones de la tradición tlaxcalteca y las dimensiones social y religiosa del canto cardenche al conjuntarse los cantos religiosos con las prácticas indígenas, pues muchos salmos, villancicos, himnos y autos sacramentales fueron transcritos y adaptados al náhuatl por los franciscanos (Romero, 2015: 140). En sus investigaciones, el doctor Arturo Chamorro, respecto de la música popular de Tlaxcala, señala:

La música vocal de fiestas puede ser a capela o con instrumentos y fueron difundidas, por ejemplo, melodías gregorianas, cantos (“Al Santísimo Sacramento”) y tonadas populares (“Perdón, oh Dios mío”), tonadas antiguas (“La pasión de Cristo”), francesas (“Gloria de ángeles”) y villancicos (“Venid, pastorcillos”). Dentro de las “actividades laborales” son importantes los cantos del trabajo del campo, que en Tlaxcala tomaron el nombre de “alabados”. Estos fueron cantos religiosos vigentes en la época de las haciendas agrícolas del siglo XVIII, que el etnomusicólogo Chamorro encontró en los tinacales de las zonas de producción pulquera¹⁰⁹ tlaxcaltecas (Romero, 2015: 140)¹¹⁰.

¹⁰⁸ Cfr. Contreras, Gildardo, 1999: 71.

¹⁰⁹ El pulque es una bebida tradicional de México que se obtiene de la fermentación del mucílago del maguey, que fue usada como bebida ceremonial entre los ancianos de Mesoamérica y conocida como *octli* (vino de la tierra).

¹¹⁰ En su investigación, la doctora Romero hace referencia al texto del doctor Chamorro, J. Arturo, *La música popular en Tlaxcala*, Dirección General de Culturas Populares, La Red de Jonás, Premia Editores, México D.F. (1983, 1985). Sobre la interesante confluencia de los alabados como polifonías a capela de tradición oral vigentes hasta finales del siglo xx y realizadas en los tinacales para efectos de realización de la producción del pulque, ver Chamorro, Arturo, 2020: 1:45'12”.

La conversión religiosa tlaxcalteca fue una de las primeras en llevarse a cabo en Mesoamérica desde 1519 a 1530, debido probablemente a la alianza entre los monarcas tlaxcaltecas y los españoles para liberarse del dominio mexica, como se ha señalado, donde juntos iniciaron la ruta hacia el norte para conquistar nuevos territorios.

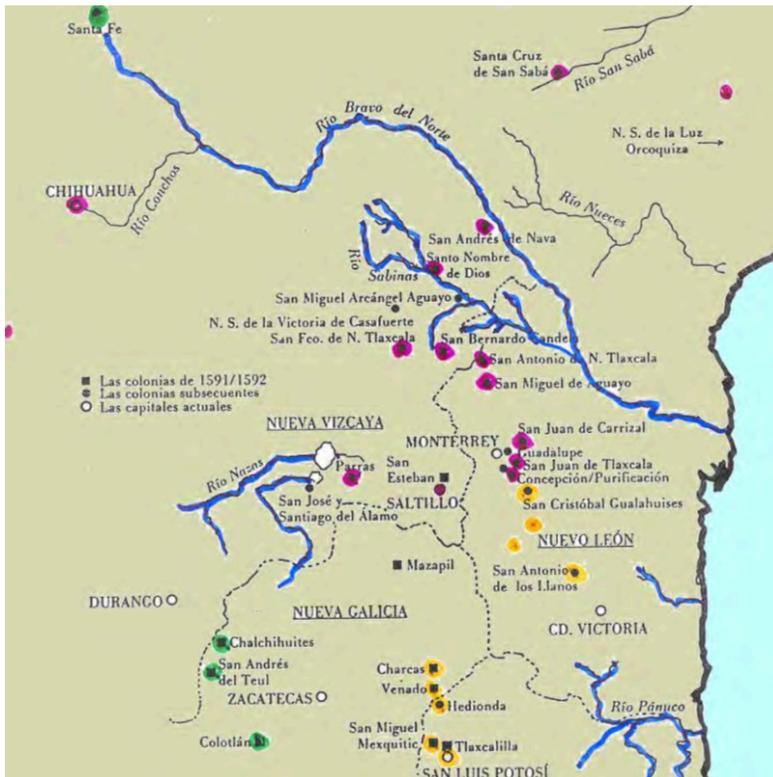
Los historiadores Enríquez Terrazas y García Valero afirman: «Del sur llegaron pastorelas, alabanzas y coloquios, procesiones, nacimientos y posadas» (Enríquez T.; García V. 1989: 175).

En esa diáspora que supone la expansión tlaxcalteca al septentrión colonial novohispano, el proceso legal y religioso se dio entre dos facciones: la de la misión franciscana y jesuita, por un lado, y la del altépetl¹¹¹, como punto aglutinador donde los herederos de tlaxcaltecas veían su soberanía y encontraban su poder comunitario. Ahí «donde un castellano veía un municipio y un gobierno hispano, los tlaxcaltecas veían la continuidad de su Tlaxcala» (Martínez, Saldaña, 2000: 3).

Este flujo migratorio nos lleva a suponer que el aprendizaje de la polifonía no solo ocurrió como labor misional, sino que esta también fue compartida por los tlaxcaltecas cantores que los acompañaban.

Así, el carácter religioso y civil —que se generó en las mayordomías, en las cofradías y en los sistemas de continuidad de fiestas y procesiones— cimentó las bases de una organización comunitaria eficaz que ni siquiera con la destrucción de las misiones y la secularización o con la extinción de las propiedades comunales tlaxcaltecas, se pudo erradicar, y que, de hecho, se mantiene hoy en día en muchos de los pueblos de México a través de la organización de sus rituales, prácticas musicales y danzas tradicionales.

¹¹¹ El altépetl es uno de los conceptos culturales más importantes de Mesoamérica, que hace referencia a las entidades tanto étnicas como políticas y territoriales en que se organizaron los pueblos mesoamericanos en el Posclásico (1200-1521). Ver Lockhart, James 1999: 717.



Mapa 7. Movilización tlaxcalteca, 1591-1592. Mapa tomado de Martínez Saldaña, Tomás (2020:121).

1.5. Las haciendas, el cultivo de algodón y el periodo de independencia

Si bien la fundación de la villa de Durango en 1563 fue fundamental para el avance hispano hacia los centros mineros a través del Camino de la plata, ya para el siglo XVI el Camino Real de Tierra Adentro —que iba de la Ciudad de México a Santa Fe, Nuevo México— no solo favoreció el comercio dinámico interregional y con el exterior sin obviar que las guerras sobre todo entre comunidades de apaches y comanches seguían convulsionando la región¹¹²; también este camino y sus ramales propiciaron el establecimiento de las haciendas y los grandes latifundios que hasta la reforma agraria continuaron activos. Ya antes del siglo XVIII y durante el XIX se habían constituido 38 haciendas que, por otra parte,

¹¹² Todavía ese pasado minero continuó activo. Actualmente, a unos pocos kilómetros antes de llegar a Sapioríz, sobre la carretera que va al municipio de La Loma desde Ciudad Lerdo, se encuentra una zona marmolera cuyos yacimientos son extraídos, vendidos y exportados a Estados Unidos.

conservan hoy sus antiguas estructuras arquitectónicas, pertenecientes a tres grandes latifundios que abarcaron los territorios de Coahuila y Durango en su totalidad.

Así, antes del siglo XVIII, los vascos llegaron a dominar la oligarquía local y su presencia masiva influyó en la arquitectura de las haciendas con la aparición del juego del rebote (Cramaussel; Álvarez, 1998: 164). El juego del rebote, heredero del juego vasco de la pelota, fue uno de los sitios privilegiados para cantar cardenchas debido a la acústica privilegiada que ofrecía. El muro llamado «rebote» era un lugar idóneo para la refracción (o el «rebote») de la voz y, como refiere el cardencherero Higinio Chavarría, «mucho se habla de los basureros», pero en el rebote también se juntaban los señores a cantar cardenchas¹¹³.

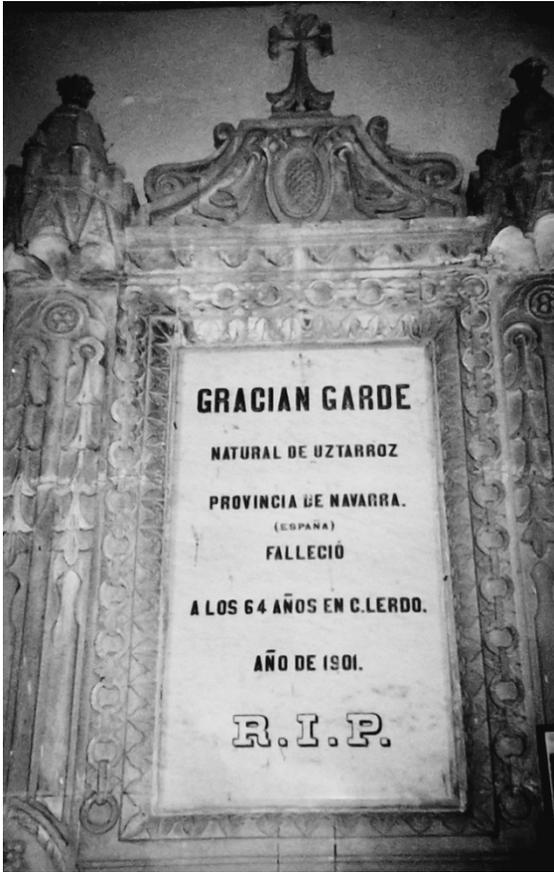
Hacia finales del siglo XVIII ya estaban bien afinadas las capillas, almacenes y casas de cuadrillas que, a pesar de estar situadas en las llanuras semidesérticas del altiplano central, todas tenían acceso al agua, ya fuera de una laguna o un ojo de agua y sobre todo a los «derramaderos» del río Nazas, que ayudaban a fortalecer la agricultura, hecho que ya habían aprovechado los tlaxcaltecas que «se establecieron a un lado de la fundación de don Francisco de Urdiñola, en el pueblo de Santa María de las Parras, lugar que llegó a producir el mejor vino de la región» (Martínez, Saldaña, 2000: 8).

El nacimiento de las haciendas forma parte de la historia de los cardencheros, ya que estas funcionaron hasta principios de los años veinte del siglo pasado siendo los cantores quienes fungían como peones trabajadores de estas tierras. La hacienda de la Santísima Trinidad de la Labor de España o hacienda de La Loma, como también se la conoció más tarde, forma parte del territorio vecino del actual Saporíz. Su edificación data de 1798. No obstante, antes de 1800 el español Vasco Fermín Arriaga adquiere el latifundio de esta hacienda que conserva el mismo nombre de la Misión fundada en 1598 de la que formara parte, pero ya bajo la denominación de hacienda¹¹⁴.

Junto a la hacienda de la Santísima Trinidad, hoy Museo de la Loma, se encuentra una iglesia de estilo neogótico donde se conservan los restos de los hermanos José y Gracian Garde, provenientes de Uztarros, Navarra, quienes sostuvieron la hacienda durante gran parte del siglo XIX y principios del XX.

¹¹³ Entrevista personal vía Zoom con Higinio Chavarría, 3 de junio de 2023.

¹¹⁴ Cfr. Vargas, Garza, José, 2019.



Fotografía 7. Lápida de Gracian Garde. Iglesia de la Santísima Trinidad. La Loma, Durango. Autor: Montserrat Palacios.

Aunque se suele afirmar que la Corona y algunas autoridades provinciales emitieron leyes para proteger a los peones, negros, castas e indígenas de la esclavitud y evitar los abusos europeos, la realidad fue diametralmente distinta, pues tras la independencia de México del imperio español, no únicamente La Laguna, sino todo el territorio mexicano quedó subyugado por los hijos de los españoles, «los criollos», quienes, nacidos ya en tierras laguneras y convertidos en terratenientes, no menguaron en sometimiento y opresión.

Hacia los albores del siglo XVIII, la composición étnica y social de la provincia condensaba el conjunto de transformaciones que se habían producido en el tránsito histórico de la sociedad colonial. El complejo y variado mosaico de fenómenos económicos, políticos, raciales y

culturales que fueron emergiendo y desarrollándose en la formación social novohispana evidenciaban que esta era una realidad cambiante. Las formas de producción despótico-tributarias de los primeros tiempos de la colonia fueron paulatinamente cediendo el paso a nuevas formas de relación económica, propias de una fase mercantilista, pero en cuyo seno empezaban a despuntar procesos y relaciones de tipo capitalista (...). En Nueva Vizcaya, al igual que en el virreinato, todo este ejercicio estaba reservado a los españoles europeos y a un reducido número de criollos (Navarro Gallegos, 2001: 40).

Ya desde finales del siglo XVII, España había entrado en una grave crisis, comparado con otros países de Europa que lograron una mejor economía. Con vistas a sanear tal conflicto, se reorganizó el imperio mediante las reformas borbónicas lideradas por Carlos III. Es importante señalar al respecto el suceso conocido como la *Pragmática Sanción* para reducir los fueros eclesiásticos, con la que dictó la expulsión de los jesuitas¹¹⁵. Las reformas borbónicas propiciaron, además, la redefinición territorial de la Nueva España, que desde sus inicios en 1776 fue constantemente reconstituida hasta el fin del periodo colonial. Así, a principios del siglo XIX, Nueva Vizcaya pasaría a formar parte de la intendencia de Durango.

Corona indica que, aunque las misiones de La Laguna dejaron de existir como misiones y fueron convertidas en parroquias por el obispo de Durango, los jesuitas permanecieron en Parras, donde continuaron con la predicación y la enseñanza. Incluso a tan solo cuatro años de haber sido expulsados, los bienes que habían constituido el territorio de Parras eran numerosos. El colegio de Parras y el manejo de los viñedos (entre otras de sus posesiones y enseñanzas) continuaron funcionando como modelo (Corona, 2008: 40).

El cambio en la administración del territorio misional atendido hasta entonces por el clero regular en lo sucesivo fue atendido por el clero secular (diocesano). De esta manera, las misiones laguneras, ya sin la regla jesuita, fueron convertidas en parroquias, con la administración del obispo de Durango, en la Nueva Vizcaya (ídem, 41).

¹¹⁵ La Pragmática Sanción fue dada por Carlos III en El Pardo el 2 de abril de 1767. Se tiene registrado que los jesuitas salieron de Sonora el 25 de agosto de 1767, el 20 de mayo de 1768 partieron en el navío *El príncipe* y permanecieron al garete en aguas del golfo de California. Finalmente, el 26 de mayo de 1769 se embarcaron rumbo a España desde La Habana (cfr. Montané Martí, Julio, *La expulsión de los jesuitas de Sonora*, Enciclopedia Encarta, <http://www.monografias.com>). (Última consulta: 5 de mayo de 2006).

Años más tarde, durante la presidencia de Benito Juárez (1867-1872), con la desamortización de los bienes eclesiásticos, también conocida como ley de Lerdo, los bienes dejaron de pertenecer al clero con el objetivo de consumar la separación entre la Iglesia y el Estado.

Don Alberto Antúnez Sillas, director del Museo de La Loma durante la estancia de quien escribe en la región, informó que Benito Juárez se había hospedado en La Santísima Trinidad de la Labor de España, propiedad de los vascos José y Gracian Garde, entonces convertida en el museo que él regentaba. La visita de Juárez tenía la intención de observar y documentar la situación en que se encontraban las corporaciones eclesiásticas y el control de bienes en La Laguna. Se recuerda aquí que La Loma y Saporíz son poblaciones adjuntas¹¹⁶.

Se retrocederá unos años a esta narración, para no obviar la guerra de independencia y sus consecuencias en la vida de sus pobladores. Como ya es sabido, en 1808, a pesar de su aparente estabilidad, la Nueva España evidenciaba una intensa convulsión social y en la península ibérica continuaba la crisis. En ese año, Napoleón Bonaparte invadió España, lo que provocó la caída del monarca Carlos IV y en su lugar colocó a su propio hermano, don José Bonaparte. Ante este hecho, la Nueva España se quedó sin monarca y los criollos que no estaban dispuestos a defender los intereses de la oligarquía española alzaron la voz, junto con el garrote y el arma, lo que dio origen a la guerra de Independencia iniciada en 1810. Esta guerra fue larga y nada homogénea. Comenzó como un «grito» en contra del protectorado francés en que se había tornado España y a favor de Fernando VII¹¹⁷, hasta conseguir los matices republicanos que adquirió más tarde y que llevaron a que, once años después, México, o la entonces Nueva España, consiguiera la independencia de la corona peninsular.

Aunque la intendencia de Durango fue la más reacia a reconocer el Plan de Iguala, el 3 de septiembre de 1821 fue firmada el acta de rendición de las tropas españolas, a las que se les otorgó un plazo de tres días para abandonar la ya conformada ciudad de

¹¹⁶ Entrevista personal con Alberto Antúnez Sillas. La Loma, Durango, 20 de enero de 2000.

¹¹⁷ El «grito de Dolores» es considerado el acto con que dio inicio la guerra de Independencia de México y consistió en el llamado que realizó el cura criollo Miguel Hidalgo y Costilla, acompañado por Ignacio Allende y Juan Aldama, para animar a sus feligreses a que se levantaran en armas contra los «gachupines». Este hecho ocurrió en la parroquia del pueblo de Dolores Hidalgo, en Guanajuato.

Durango. Se autorizó la estancia únicamente de aquellos españoles —civiles, religiosos y militares— que reconocieran la independencia de la nación mexicana.

La guerra afectó profundamente al comercio, la ganadería y la agricultura y, ante la escasez de una gran variedad de productos, entre ellos los textiles, hubo la necesidad de establecer pequeños talleres artesanales para la fabricación de telas. «A partir de este periodo, se inició el cultivo de algodón en las tierras ribereñas del Nazas» (Navarro, 2001: 69). Este dato es relevante, ya que sienta la primera teoría acerca del nacimiento de estos cantos debido al encuentro de campesinos procedentes de otras regiones. En el libreto que acompaña el primer registro sonoro de la licenciada Vázquez se indica lo que ha llegado a convertirse en la información más difundida al respecto. Aquí es donde por primera vez se sugiere que el origen del canto ocurrió «a finales del siglo XIX (...) con una actividad todavía viva y floreciente en los años 30 del siglo XX» (2002: 28). En el texto se asienta que «la era agrícola del algodón (...) atrajo hacia La Laguna numerosa población obrera y campesina que arraigó y se multiplicó (...)» (ídem, 18). Señala además que «los campesinos gustaban de reunirse a cantar cardenchas después de la pizca del algodón» (ídem, 30). Es indudable que la fuerza de esta teoría sentó las bases discursivas de los relatos y las investigaciones posteriores a la aquí descrita.

Los años siguientes a 1821 estuvieron regulados por una política de colonización que incluyó la distribución y la propiedad de la tierra que dio lugar a la mencionada ley de Lerdo. A partir de sus decretos, las tierras pertenecientes a instituciones civiles y religiosas pasaron a ser administradas por el Estado.

Como señala la musicóloga Yolanda Moreno, ya desde el inicio de la Independencia, «el indio músico había perdido su posibilidad de inserción en el nuevo esquema social, en tanto que su música se retiró a los pueblos, a las rancharías y a la marginación» (Moreno, 1995: 53).

Los criollos asentados en grupos de poder —«con mano oculta», con astucia profunda y con el maquiavelismo más refinado— manipulaban a indios, negros y mulatos y los convertían en «monstruos feroces» (I. Archer 1992: 3) y mano de obra. Así, a mediados del siglo XIX, el sistema latifundista en La Laguna se extiende en manos de tres terratenientes criollos: Juan Nepomuceno Flores, Juan Ignacio Jiménez y Leonardo Zuloaga, quienes dan continuidad al cultivo del algodón.

Para el año 1826 ya habían aparecido en Durango las primeras máquinas despepitadoras de algodón, importadas de Estados Unidos por algunos norteamericanos y hacendados duranguenses, entre ellos el latifundista Juan Nepomuceno Flores, quien se dedicó a extender el cultivo del algodón por la ribera del Nazas (Navarro, 2001: 143).

Junto con la producción algodонера, se apoyó la elaboración y producción del sotol: una bebida alcohólica destilada de *Dasyliirion wheeleri*, una planta con aspecto de palma que se encuentra en las zonas desérticas de México, cuya producción, junto con la de vinos y vinagres, conseguida gracias al establecimiento de viñedos en la región desde el siglo XVII, contribuyeron al desarrollo económico de esta zona (Corona 2008: 48,68). Así, hacia finales de la segunda década del siglo XIX, había más de cuarenta fábricas de sotol ubicadas principalmente en la región de Mezquital¹¹⁸.

El auge de la producción algodонера se registró a partir de 1837, cuando el Gobierno mexicano «prohibió la importación de algodón en rama y semielaborado, con el objetivo de impulsar la producción nacional y, junto con ello, proteger y favorecer el desarrollo de la industria textil del país» (Navarro, 2001: 221). Ese capitalismo incipiente también dio lugar a la inversión extranjera en esta industria.

Así, la bonanza algodонера en La Laguna propició una atracción migratoria constante, que acrecentó la población campesina y trabajadora procedente de Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato y Puebla. Los investigadores Enríquez y García señalan que:

En vista de que la población inmigrante había padecido en sus lugares de origen, además del despojo de sus tierras, el trabajo forzado, los males y abusos de la tienda de raya, no es de extrañar que considerara su nueva situación en La Laguna sumamente ventajosa (...). El trabajador lagunero percibía uno de los salarios más altos del país (Enríquez T. y García V. 1989: 145).

En datos bibliográficos posteriores al de Vázquez (1978), también se apunta que los trabajos realizados en la «pizca del algodón» favorecieron la realización del canto cardenche por estos años y «para la diversión de todos los días, nacida de aquellos horizontes, fruto de muchas horas pasadas debajo de algún huizache, la canción cardenche daba calor y alegría al cotidiano convivir de la peonada» (Enríquez T. y García V. 1989: 175).

¹¹⁸ En el Capítulo 2 se describe la importancia que tiene el sotol para las gargantas de los cantadores.

Así, el ingreso de emigrantes indígenas del sur que poblaría y constituiría lo que hoy es la población de la Comarca Lagunera aportó no solo mano de obra para el cultivo del algodón, sino también comportamientos, experiencias y costumbres culturales.

El investigador Vicente Mendoza señala que a partir de este momento histórico los pobladores de las regiones vecinas trajeron consigo la denominada «canción mexicana» adaptando sus letras al nuevo contexto en el que se encontraban. Este investigador, basándose en el libro de su tocayo, el músico y folclorista Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*, señala:

La canción “El álamo de Parras”, que procede de San Luis Potosí, donde se cantaba alrededor de 1908 (...), aparece en el repertorio cardenche como “Yo ya me voy a morir a los desiertos”», y agrega los siguientes versos: «Yo ya me voy para ese Álamo de Parras / y voy *deregado* a la estrella del Oriente». En versión cardenche, es adaptada como: «Yo ya me voy a morir a los desiertos, / me voy del ejido a esa estrella marinera (Mendoza, 1991: 17).

De la misma manera, en las letras de otros textos se atestigua la procedencia sureña de los nostálgicos compositores como aquel de la canción cardenche «Eres como la naranja», que dice: «Me he de comer una lima / de los limares de Puebla, / yo he de seguir con mi idea, / aunque a mi tierra no vuelva».

La gran influencia y desarrollo que tuvo en esta época la incorporación de la llamada «canción mexicana» —con sus formas estróficas, estructura musical, sentimiento lírico, idioma y versificación en la polifonía a capela— ha llevado a que los cantos polifónicos en general hayan tomado el nombre de «canción cardenche» en La Laguna y que estos, posteriormente e incluso en la actualidad, daten su fecha en los inicios del siglo XIX.

Sin embargo, la hipótesis de esta investigación parte de la premisa de que el canto polifónico a capela es aprendido siglos antes a través del trabajo misional y de los primeros emigrantes conocedores ya de esta técnica vocal y es más bien, debido a que los laguneros poseen una memoria interior significativa lo que propicia que en el siglo XIX, las ejecuciones polifónicas aún encuentren un espacio de comunicación y arraigo entre los campesinos venidos de otras regiones, quienes muy probablemente también compartían ese código común, como se verá en el último capítulo de este trabajo.

1.6. De la Revolución mexicana al reparto agrario¹¹⁹

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

Con las líneas de comunicación ya instauradas y procuradas por los mismos hacendados y administradores de la región, se construyeron importantes empresas despepitadoras que permitían la extracción de aceite y pasta de la semilla del algodón, además de empacadoras de fibra, fábricas de hilado y tejido, así como fábricas de jabón. Estas innovaciones acrecentaron tanto la población de peones como la de empresarios extranjeros que llegaron principalmente de Estados Unidos, Alemania, Siria y China. Aparecieron así industrias con apellidos Brittingham, Kissinger, Levín, Purcell, entre otros.

A principios del siglo XX se contaba con maquinarias construidas en Inglaterra y se elaboraban percales al «estilo francés». Esto incidió en la llegada de una población heterogénea que, en cierta medida, conformaría un tercer periodo de repoblación en esta zona de estudio¹²⁰.

Si bien estos acontecimientos propiciaron un panorama económico favorable debido, en gran parte, a la inversión extranjera en la minería y la agricultura, y al auge creciente en la producción de algodón, estos mismos hechos también generaron un

¹¹⁹ Ver Vídeo II.2. (3:48). Tener la voz completa. Las Alabanzas a la Virgen. La Revolución. Las pausas en el canto cardenche. (Entrevista personal con doña Marianita García y don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 16 de enero de 2000. (Palacios, 2000). Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=1npEcA3EbM> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

¹²⁰ La primera repuebla podría ser considerada desde finales del siglo XVI durante el proceso de colonización y evangelización, la segunda hacia mediados del siglo XIX con la migración procedente por el «auge del algodón» y la instauración del ferrocarril, y la tercera hacia principios del siglo XX con una orientación capitalista, donde el trabajo en el cultivo de la tierra fundamenta el contexto social en que los cantores continúan conviviendo como clase trabajadora dentro de un orden social que el poder les ha establecido.

sinnúmero de luchas internas, económicas y de seguridad social que debilitaron el norte del país incidiendo sobre todo en la zona norte de Coahuila y en el resto de La Laguna. La escasez de agua, debido a las crecientes sequías y el uso incorrecto de los mantos acuíferos, provocó que disminuyeran considerablemente las cosechas de algodón y que los campesinos sembraran maíz y frijol: granos que no requerían de grandes cantidades de agua para ser cosechados. Los descontentos sociales se dejaron sentir.

Precisamente fue la región de Sapioríz, ya entonces perteneciente a la hacienda de La Loma¹²¹, la que conformó uno de los escenarios relevantes durante el periodo revolucionario: la de convertir a sus pobladores en protagonistas de la Revolución mexicana, aunque, según la historiadora Altamirano (los intereses revolucionarios respondían más a disputas internas entre poblados que a elementos propios de la Revolución)¹²², y la de presenciar en la misma hacienda de La Loma la constitución oficial de la División del Norte durante el suceso conocido como La toma de Torreón¹²³.

Durante el trabajo de campo que realizó quien esto escribe entre 1998 y 2000, todavía la gente recordaba este acontecimiento. Don Beto Antúnez, campesino, entonces director del Museo de La Loma y nieto del gran cardencho Juan Roca, mostraba con orgullo la huella de un tiro de bala salido de «la calibre 34» de don Pancho Villa y dejada para la memoria histórica del actual museo. Fueron también los cardenchos don Eduardo Elizalde y doña Marianita, entre otros, protagonistas de aquellos años de huidas, miedos y miserias que fueron los de este episodio histórico, y que ellos presenciaron siendo aún niños, quienes narraban sus experiencias vividas entonces¹²⁴.

¹²¹ La hacienda de La Loma, como se mencionó anteriormente, llevó por nombre original en tiempos de su fundación el de hacienda de la Santísima Trinidad, continuó siendo sede de latifundistas apoyados por Porfirio Díaz y escenario de cantos cardenches. Frente a la iglesia que se halla en el actual Museo de La Loma todavía se encuentra un montículo perteneciente a un antiguo basurero donde hasta los años sesenta continuaba siendo centro de reunión de cardenchos.

¹²² El episodio histórico es el siguiente: doña Paula, viuda de Garde, dueña de la extensa propiedad de la hacienda de La Loma, proporcionó al Gobierno la fuerza de trabajo de los rancheros de su hacienda para acabar con ese levantamiento que ponía en peligro sus propiedades, pero tanto los peones y trabajadores de la hacienda de La Loma como sus vecinos, los pobladores de la hacienda de La Goma se pasaron a la fila de los revolucionarios, «más por problemas específicos de cada localidad que por los elementos políticos propios de la revolución» (Altamirano, 1997: 25).

¹²³ «Los triunfos en La Laguna representaron un importante abastecimiento para la División del Norte, el cuerpo del ejército más importante de las fuerzas constitucionalistas» (Altamirano, 1997: 97).

¹²⁴ Sobre las vivencias y recuerdos de estos cardenchos ver el Apéndice.

El cardenhero don Bernabé Fabela, nacido en 1911, ante la pregunta acerca de sus recuerdos de la Revolución mexicana, elabora un singular resumen como testigo en primera persona trasladándose en un parpadeo, pero con la lentitud de su palabra, de la Revolución al reparto agrario, otro suceso histórico determinante para comprender el aspecto histórico social del canto cardenche, que se transcribe en las siguientes líneas:

Mire, Montse, cuando se acabó la guerra del 10, no pos siguió la cosa igual. Hubo cantidad de presidentes: Obregón y Calles. Calles lo que hizo el 20 fue que mandó matar a Villa, y por eso cuando lo mataron a él y a Ángeles volvió la cosa igual, estaba Calles de presidente y el jefe de aquí de Torreón era el general Escobar, hicieron un tratado de ley, un cuartelazo, y siguieron recogiendo dinero en todos los bancos de allá, cargó el tren de puros pesos... Entonces salió y un día para el..., en 1929, para el día del señor San José, «taba yo por *ai*», por eso me acuerdo. Para esto, yo en el 28 me enojé con un gachupín, taba pollo yo, y se me quebró la reja del arado, y el gachupín me dijo: «Tendrás que pagarla», y yo le dije: «No pago nada», y me fui. Me siguieron todos, y nos fuimos a la pizca del algodón, regresé hasta el 29, y me dijeron: «Ese gachupín ya se fue, está otro nuevo: don José Cueto». Ese me dio trabajo (...), pero cuando se paró el trabajo por la guerra de Escobar (...) comenzaron a llegar tropas, aquí se acamparon ocho días. Cárdenas no sabía del asunto. Me acuerdo yo que una tarde el general Cárdenas se quería llevar a (¿?) Antúnez, que había sido asistente de Seferina Moreno en Sapioríz. Se fue Cárdenas a Sapioríz. Yo todavía me acuerdo: tenía una potranca muy bonita, ya cuando vino Cárdenas no la trajo, y luego salió de aquí a Jiménez, estaba Escobar y ahí se murió mucha gente. La guerra fue un momento, nomás pasaron los trenes con el dinero pal otro lado y se acabó, mucho dinero se robó Escobar. Después Calles ya no cumplió y puso un interino y otro y otro y, cuando salió el otro, fue cuando entró Cárdenas y fue cuando repartió la tierra...¹²⁵.

1.6.1. El reparto agrario y el canto cardenche

Durante los años en que se realiza el reparto agrario, la Comarca Lagunera, ya constituida por las poblaciones emigradas, entra en una nueva etapa marcada por la creación de ejidos comunales y el reparto de tierras. A principios de 1935 casi todos los peones se habían agrupado en organizaciones gremiales. Ese mismo año se declararon varias huelgas en las que exigían, principalmente, aumento de salarios, contratos colectivos de trabajo en las

¹²⁵ Entrevista personal con don Bernabé Fabela. La Loma, Durango, 16 de enero de 2000.

haciendas, disminución de las jornadas de trabajo a ocho horas y reglamentación de las jornadas en las distintas actividades agrícolas. La lucha se agudizó y las huelgas se realizaron cada vez más y con mayor frecuencia; algunas estaban lideradas por miembros de la Confederación Regional Obrera Mexicana y del Partido Comunista, quienes, desde años atrás, colaboraban con los maestros rurales en la orientación ideológica de los campesinos de las haciendas¹²⁶. Las incidencias de estos sucesos con el canto cardenche fueron importantes¹²⁷; muchos de los campesinos cardencheros participaron en la lucha por la creación de ejidos y muchos otros se vieron beneficiados con la propiedad de algunas parcelas. Tal fue el caso del cantador don Gabriel Valles, quien obtuvo las tierras trabajadas como beneficio del «reparto del 36» y años más tarde heredó a su hijo don Antonio Valles, actual cardenche y uno de los principales colaboradores para la realización de este trabajo.

Don Beto Antúnez, responsable del Museo de La Loma y protagonista del cambio que suscitó el reparto agrario, comenta en entrevista realizada por la autora de esta tesis¹²⁸:

Durante los años treinta empezaron a formarse comités para gestionar ante el Gobierno la repartición de tierras. Entonces el presidente, secretario y tesorero y el Consejo de Vigilancia, todo eso formaba un organismo para manejar esa cuestión (...) y el que repartió aquí se llamaba Pedro B. Rodríguez Triana¹²⁹. Aquí se repartió en 1935. Algunos de mis parientes se hicieron ejidatarios y otros no quisieron (...). Era de acuerdo al censo que se levantó con anterioridad.

¿Y cómo se llamaba el organismo?

Comité Particular Ejecutivo Agrario; este servía para tramitar ante el Departamento de Asuntos Agrarios y Colonización en esa época. Antes de la Secretaría de la Reforma Agraria, fue el Departamento de Asuntos Agrarios y Colonización (DAAC) el que manejó el general Cárdenas. (...). La Loma tenía 57 mil hectáreas, esa era la porción que tenía antiguamente la hacienda de la Santísima Trinidad, que después fue La Loma. De esas 57 mil se le quitaron tierras labrativas para aquí [actual municipio de La Loma] y se independizó Sapioríz. Antes, Sapioríz y La Loma eran lo mismo, eran un puro ejido, ya en

¹²⁶ Cfr. Restrepo, Iván y Eckstein, Salomón, 1975: 13-38.

¹²⁷ Ver Capítulo 2, «1.5. El contexto de la performance».

¹²⁸ Entrevista personal con don Alberto Antúnez Sillas. La Loma, Durango, 18 de enero de 2000.

¹²⁹ El general Pedro Rodríguez Triana fue gobernador de Coahuila cuando era presidente de México el licenciado Lázaro Cárdenas.

tiempos de «reparto» se hizo su administración aparte (...). Y actualmente La Loma es un ejido bastante productivo, es de los ejidos que no ha vendido sus tierras todavía de acuerdo a las reformas que se le han dado al artículo 27¹³⁰.

El municipio de La Loma está formado por sectores de producción, de los cuales Saporiz conforma una buena parte entre terrenos que son propiedades, están en renta y en sectores de ampliación. Sin embargo, como afirma Juan Reyes, oriundo del poblado de San Jacinto: «El reparto trajo cosas buenas, pero igual: hay quienes tienen y quienes no»¹³¹.

El reparto agrario es sin duda uno de los acontecimientos históricos más importantes para los cardencheros, ya que en su condición de campesinos, tras vivir sometidos a las órdenes de los propietarios latifundistas y haber conseguido organizar una sociedad colectiva mediante la creación de ejidos, este reparto supone una época de libertad y de significativos cambios. En la memoria campesina, el general Lázaro Cárdenas es una especie de «redentor» que se atrevió a romper la estructura feudal de la tenencia de la tierra, y acabó con las haciendas y los latifundios.

Con el reparto agrario, surgió la figura del comisariado ejidal (a la usanza socialista) como representante del ejido ante el banco y las otras instituciones vinculadas al campo. «El comisariado trabajó bien al principio», recuerda don Manuel González Rodríguez, «primordial» del ejido La Partida¹³², y añade que: «en el municipio de Matamoros todo funcionaba, pero luego se puso de acuerdo con el banco para traicionarnos. Así acabaron con el ejido colectivo» (Jáquez, 2003: 3).

¹³⁰ Se refiere a la reforma constitucional realizada en el año 1992 durante el sexenio del presidente Carlos Salinas de Gortari, cuyo efecto principal fue diversificar los mecanismos de incorporación de suelo de propiedad social al mercado inmobiliario urbano y provocar un auge del mercado libre.

¹³¹ *Cfr.* Flores Domene, 1994: 60. Respecto de la ineficacia del sistema ejidal, Roger Bartra afirma lo siguiente: «Los teóricos de la reforma agraria mexicana se han negado tradicionalmente a aceptar la ineficacia del ejido y el minifundio. Ello sería aceptar que la reforma agraria ha propiciado el desarrollo de un sistema de explotación y que ha abierto el camino del capitalismo (...). Algunos autores tratan de probar la eficiencia de los ejidos haciendo malabarismos con cálculos económicos, mas no hablan de costos humanos. Desgraciadamente, a este autor [Reyes Osorio] se le olvidó incluir en el renglón de “insumos” el valor de la fuerza de trabajo propia del campesino y ejidatario. Si se toma esto en cuenta, la famosa eficiencia se torna en súper explotación; si se manipulan los datos en forma no científica, calculando el ingreso del campesino como beneficio y no como salario (es decir, como insumo, como capital variable), sería fácil hacer pasar la miserable economía familiar campesina mexicana como eficiente (...)» (Bartra, 1987: 31).

¹³² Con este adjetivo se hace referencia a los testimonios provenientes de campesinos laguneros, recopilados en el libro *Los primordiales del 36*, Flores Domene, (1994).

Con la entrega de la tierra, el Estado asumió la financiación del cultivo algodonnero a través del Banjidal (antecedente del extinto Banrural en mayo de 2023) y la construcción de la infraestructura hidráulica. En poco tiempo, se establecieron unos 400 poblados ejidales y esta región de estudio se afianzó como la más importante productora de algodón en el país. Todavía, durante las décadas de los años sesenta y setenta, se cultivaba el algodón con relativo éxito, aunque la diversificación de cultivos ya se orientaba a la disminución de los campos algodonneros. Un hecho importante fue la creación de la presa Francisco Zarco, puesta en funcionamiento a finales de los años sesenta. Localizada, como continúa actualmente, a 65 kilómetros de Ciudad Lerdo. Esta presa pronto se convirtió en un lugar de recreo para los sapioricenses. Las poblaciones situadas en las márgenes del río Nazas, como Sapioríz, guardan una estrecha relación con el río y con el uso del agua. Tanto para los cantores como para los campesinos, la condición pluvial y la disponibilidad del agua para sus tierras es un hecho fundamental y, en cierta medida, no es ajeno a la producción de la canción cardenche. El río Nazas es parte de su patrimonio y conforma su identidad¹³³.

El episodio histórico del reparto agrario también creó sus líderes y sus caciques. Uno de ellos guarda estrecha relación con el canto cardenche. Este es don Arturo Orona Flores, quien creó los servicios médicos encabezando la Unión de Sociedades Ejidales, organismo que agrupó la totalidad de ejidos de La Laguna, y en décadas posteriores se desempeñó como delegado mundial de la paz.

Don Arturo Orona, hermano del ya clásico cardenche de La Flor de Jimulco, Coahuila, don Francisco Orona, fue un líder campesino con aspiraciones de poder político y su estandarte fue la canción cardenche. Sus compadres, cardencheros y campesinos fueron preparados por él para, cantos mediante, postularse como líder político más allá de La Laguna. Es don Arturo Orona quien posibilitó la existencia del primer disco LP grabado por el INAH en los años setenta.

Dice don Beto Antúnez que, «aunque las cardenchas son canciones de amor», para don Arturo Orona eran «canciones de protesta». Así lo explica desde el Museo de La Loma, donde actualmente trabaja¹³⁴.

¹³³ Ver Capítulo 2, «1.5. El contexto de la performance».

¹³⁴ Entrevista personal con don Alberto Antúnez Sillas. La Loma, Durango, 18 de enero de 2000. En relación con este tema, ver Capítulo 2, «1.5. El contexto de la performance».

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

La periodista Olga Quiriarte señala:

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

Entre más se dismantelaba el ejido colectivo, más se reforzaba el control político. Los políticos manoseaban las relaciones con los campesinos. Los líderes cenecistas se ponían su gorra y sus lentes oscuros para disfrazarse de campesinos, aunque más bien parecían gánsteres. Los más famosos fueron Pedro Gallardo y Arturo Orona, una especie de místico que presumía de comunista —ponía los ojos en blanco cuando hablaba de Rusia— y se ocupaba, sobre todo, de publicar cartas de felicitación al presidente de la república en turno por cualquier motivo¹³⁵.

1.7. El advenimiento de la radio

A partir de la década de los años treinta y consiguiendo un auge importante durante los años cincuenta, la influencia de la radio fue determinante para la creación de la imagen del «artista», perfil también eficaz para unir identidad regional y política. Así, de la mano de don Arturo Orona, los cardencheros no se escaparon del «estrellato».

Así lo cuenta don Regino:

(...) luego me agarró Arturo Orona y anduve mucho tiempo. Mire, me sentía yo un hombre que era de mucha categoría (...). Una vez nos vino a llevar a Cheto y a mí. Me decían: «Los esperamos a los tres para ir a Torreón» y, eso sí, me pagaba, comía rebueno. Don Eduardo comió ahí también, había muchos cantadores distintos, taba la calle con gente pacá y gente pallá y empezamos a cantar ahí, como hombre de mucha esencia. Nosotros como que queríamos ser unos hombres de mucha... Me sentía orgulloso, ¡ah, qué payaso!, y luego que dijeron: «Ahora faltan los del trío de Saporíz», y nos subieron así como a una escalera (...) y la gente nos miraba [pone cara y entonación de admiración]: «¡Los cantadores de

¹³⁵ (cit en., Jáquez, 2003: 3).

Sapioríz!», y yo miraba «desde arriba» y empezamos a cantar ese canto que dice... Hasta ni me acuerdo de la primera que cantamos..., y nos retrataban para todos los rubros (...).

Al respecto, don Genaro Chavarría también señala:

Sí, pos don Arturo Orona fue el primero que nos empezó a sacar con la canción cardenche de los comunistas, de cuando andaba el comunismo aquí muy desatado con la canción cardenche. Todavía no había vídeo, pura radio, y después vino de México Juan Montoya y Pepe Hernández¹³⁶ y anduvieron preguntando por él, y ahí anduvieron preguntando por él, y ahí andábamos cantando cardenchas¹³⁷.

Esta apuesta por hacer de la canción cardenche un símbolo de identidad regional en adscripción a una política determinada en un contexto en el que, además, lo permitía, es sin duda un tema de gran interés que invita a entender la participación y transformación de lo local hacia ámbitos mayores y sus consiguientes validaciones de prestigio¹³⁸. Al no ser objetivo central de este trabajo, queda aquí señalado como antecedente.

Cabe señalar un punto colateral. Suele afirmarse que la canción cardenche se empezó a cantar a capela porque no se tenían medios económicos para conseguir instrumentos¹³⁹. Sin embargo, grandes músicos pobladores de la región tocaban arpa, violín, bajo sexto, acordeón, tololoche, flauta, guitarra, entre muchos otros, en la misma época en la que se cantaban cardenchas en los basureros.

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

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

¿Qué instrumentos llevaban los músicos, don Berna?

De viento, porque entonces había violín y tololoche y pitos (...). Eran piezas tocadas, no cantadas. Había unos músicos muy buenos en El Refugio (municipio vecino de La Loma y Sapioríz), antiguos muy buenos. Un señor que se llamaba Juan Martínez tocaba el violín, era muy bueno. Lo que yo extraño mucho es la flauta, que en un baile en la madrugada, de

¹³⁶ Juan Montoya y los Gorriones del Topo Chico, Pepe Hernández, Pedro Yerena, Juan Salazar son considerados los representantes de la época de oro de la música norteña desde antes de la década de los años cincuenta.

¹³⁷ Entrevista personal con don Genaro Chavarría. Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000.

¹³⁸ Agradezco esta apreciación a la Dra. Soterraña Aguirre.

¹³⁹ *Cfr*, Mendoza, Vicente, 1991:14.

lejos, nomás la flauta se oía. Se oía el ruido, pero salía la voz de la flauta. Ora no, pos ya pura saltadera. Entonces no, agarraba el pelado a la bailadora y polkas, o lo que fuera. Ora andan corriendo y bailan sueltos, y ¡no hay como bailar cerquita! (...) ¹⁴⁰.

Así, para muchos de los músicos que crecieron en las ciudades de Lerdo, Gómez Palacio y Torreón, el acceso a la música instrumental estuvo tan presente como el canto a capela. Desde finales de los años treinta se formaron infinidad de grupos, bandas, orquestas tropicales y típicas, tríos y solistas, muchos de los cuales llegaron a tener prestigio internacional y a compartir escenarios con los artistas tópicos del momento como Agustín Lara, Pepe Guizar, Lupita Palomera, Amparo Montes, Toña la Negra, las Hermanas Águila, Emilio Tuero, entre otros.

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

Destacaron, por ejemplo, el Cuarteto de Cuerdas Lerdo, que tocaba vals, polkas, fox trot...; la orquesta Cruz Blanca; la Orquesta de Tacho Villanueva; el trío Huracán; el Cuarteto Melódico Gómez Palatino; la jazz band Ojuela, y solistas como la pianista Adela Campos Navarro y el famoso tenor Néstor Mesta ¹⁴¹.

Entre 1934 y 1936 se formaron agrupaciones musicales patrocinadas por organismos civiles como la Banda de Música Municipal de Torreón, la Banda de Música Número 2 del Estado y La Típica de Policía, banda que se formó en Torreón en 1943.

Por esos años se crearon los sindicatos de músicos, como el Sindicato de Filarmónicos Pro Arte y Trabajo PAYT, fundado en 1925, así como el Sindicato de Filarmónicos Julián Carrillo, el Sindicato de San Pedro y la Unión de Filarmónicos y Similares, entre otros.

El cine también influyó en el gusto musical de los laguneros. Géneros musicales como el mambo y el danzón fueron aprendidos principalmente por este medio. Gilberto

¹⁴⁰ Entrevista personal con don Bernabé Fabela. La Loma, Durango, 17 de enero de 2000.

¹⁴¹ Para una descripción interesante sobre estas agrupaciones, a través del testimonio oral de sus protagonistas, ver Flores, Domene, 1995.

Gallegos recuerda que fue viendo las películas de Carmen Miranda como le nació el gusto por la música tropical y así formó el grupo musical Montecarlo:

Veíamos películas de esos cubanos que bailaban, tocaban güiro, clave y marimbol (...). ¿Cómo cree que le hicimos para los instrumentos? ¡Fácil! A esos botecitos de tornachiles le tumbábamos lo de arriba y lo de abajo y lo dejábamos hueco, íbamos a los basureros a conseguir unos cueros de gato o de chivo, de lo que sea. En aquellos tiempos, tiraban los cueros de los chivos. Los metíamos en agua y cal para que se ablandaran y luego les quitábamos los pelos y los acoplábamos al botecito a base de alambres (...). En aquellos años, en la jabonera entregaban el jabón en cajas de madera, de ahí hicimos el mentado marimbol (...)¹⁴².

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

Los ferrocarriles propiciaron que los viajes a la Ciudad de México fueran más usuales, favoreciendo por un lado las giras artísticas y, por otro, que algunos músicos formados en el Conservatorio Nacional de México se asentaran en tierras laguneras como maestros de música. Tales son los casos del maestro Guillermo Martínez y del maestro Manuel Antonio Salazar, este último autor de «La marcha de Torreón».

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

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

No nada más le van a pedir una cumbia, ¡no! Ahí le piden desde música de antaño hasta la más moderna. Cuando empieza uno como músico en «el talón», es difícil porque los que

¹⁴² Cfr. Flores Domene, 1995, 24-25.

empezamos ahí tenemos que aprender lo que otros ya saben: otros gustos musicales, piezas antiguas, giros, improvisaciones, de todo. Los músicos de oficio aprendemos a ser más hábiles en el instrumento que tocamos, a ejercitar la memoria y a conocer a la gente¹⁴³.

Algunos laguneros también fueron músicos de circo (los llamados «músicos de la maroma o maromeros»); otros trabajaron con las bandas y orquestas en fiestas particulares, en los bailes, en kermeses, en los aniversarios de los ejidos, en el Casino Lerdo, en el Club de Leones, en restaurantes y hoteles, en los centros nocturnos de la «zona de tolerancia» (ubicada en la colonia Maclovio Herrera), pero principalmente «taloneando» de cantina en cantina.

Las cantinas se convirtieron en centros de reunión, lugares de ensayos, «oficina» y principales espacios de trabajo.

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

En aquellos años la radio también proporcionó modelos auditivos y cabe mencionar aquí la influencia que ejerció ésta sobre el tipo de emisión vocal que se hizo de los oídos de algunos cardencheros. No es de extrañar que ciertas voces grabadas en el disco del INAH en 1978, verificables en la canción «Sale la luna y se mete el sol», sorprendan por la forma *quasi* impostada que recuerda la voz de Jorge Negrete, tan famoso por aquellos años.

1.8. De la presencia de los institutos de cultura a los actuales días

Retomando el apartado dedicado al estado de la cuestión de esta tesis, siguiendo con la contextualización histórica del canto cardenche hasta llegar a los actuales días, aquí solo se enuncian de manera puntual tres aspectos fundamentales. El último será desarrollado en el último capítulo en una suerte de movimiento estrófico con pausas y silencios.

¹⁴³ Cfr. Flores Domene, 1995: 128.

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

Tras la aparición de Arturo Orona, quien propició el encuentro de la «canción cardenche» con entidades institucionales fuera de la región, se podría continuar esta historia con la aparición del Instituto Nacional de Antropología e Historia en tierras laguneras. Si se estudia con detenimiento el libreto que acompaña la grabación de 1978, coordinado por la licenciada Irene Vázquez Valle, se advertirá el agradecimiento explícito a don Arturo Orona: «Toda esta investigación no hubiera sido posible sin la valiosa y desinteresada cooperación de muchísimos laguneros, con especial reconocimiento al destacado líder campesino don Arturo Orona...» (Vázquez, 2002: 10).

A partir de este momento, los caminos de la canción cardenche han estado vinculados, de una u otra manera, con la formación de eventos, talleres, concursos de selección y apoyo creativo y económico de las instituciones fundadas por el gobierno para este fin.

El segundo aspecto que se reseñará es el pasaje de los institutos de cultura a la inserción del canto en el mercado transnacional a partir de la *World Music* y la subsecuente transformación de una música concebida como originariamente rural, al de su producción en el ámbito urbano con un público discretamente masivo.

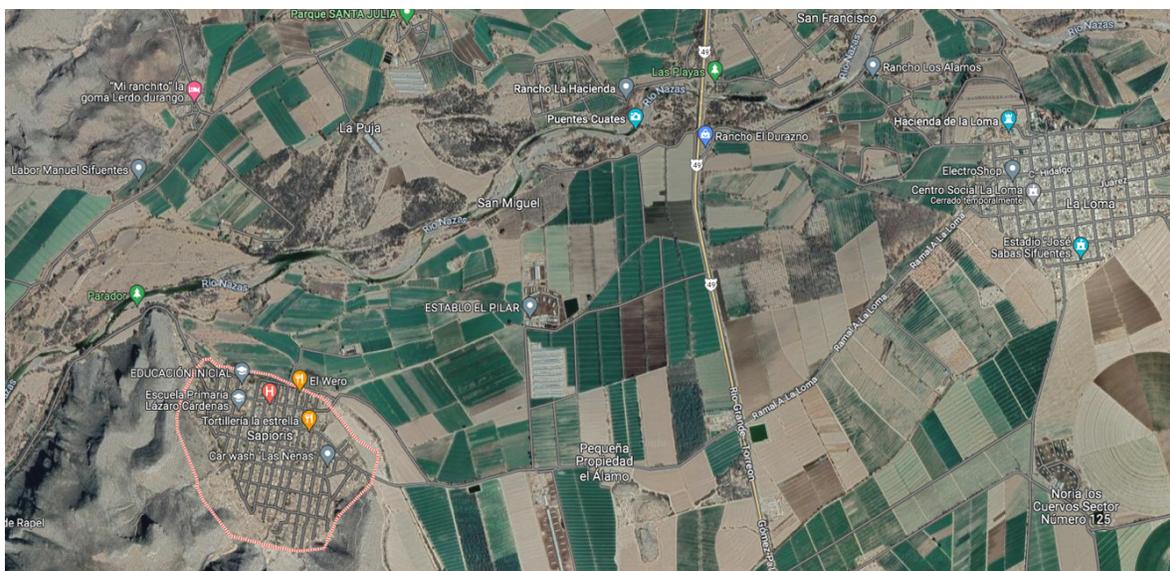
El tercero será atender a las estrategias realizadas por los propios cardencheros y los cantores que no nacieron en Sapioríz para hacer frente a la relación que establecen entre sus contextos comunitarios en continua migración y los escenarios del mercado globalizado.

Este capítulo encuentra su continuidad en la última parte de esta tesis que se abre al futuro. Un nuevo proceso histórico se ha comenzado a gestar y hay que estar atentos a los usos éticos que de ello se hagan y al papel que jugará esta vez el canto cardenche en los ámbitos de consumo, mercado y redes digitales en este nuevo entramado de su historia.

2. Breve etnografía de Sapioríz, Durango

Sapioríz fue el nombre de un indio irritila y en su honor se ha recuperado este apelativo como recuerdo del pasado indígena de esta región. Este poblado pertenecía a la hacienda de La Loma, y la mayoría de los testimonios coinciden en que la población era mínima en tiempos de la Revolución mexicana y que el pueblo estaba conformado por casas de adobe para los peones que trabajaban al servicio de la familia Garde. José Garde fue hasta 1921 el patrón de la hacienda y al morir se la dejó a su hermana. La hacienda tenía una deuda, por lo que la Comisión Monetaria se la apropió y la puso en venta a finales de los años 20. De ahí en adelante se vendió en distintas ocasiones y en 1943 fue comprada por dos familias: la familia De la Mora y Garza, y la familia Villarreal¹⁴⁴.

Don Eduardo Elizalde Fernández, uno de los cardencheros protagonistas en este texto, comentaba que él había trabajado para los Garde y los recordaba como «los gachupines» que eran, muy ingratos, «lo miraban a uno como a un animal, sufrió uno mucho en aquellos tiempos»¹⁴⁵.



Mapa 8. Vista satélite de Sapioríz y sus poblados aledaños. Fuente: Google Maps.

La localidad de Sapioríz está situada a dos kilómetros del municipio de La Loma, al que pertenece y cuya cabecera municipal es Ciudad Lerdo, Durango. Se encuentra a 18

¹⁴⁴ Este dato fue referido por don Alberto Antúnez, director del Museo de La Loma, en entrevista personal. La Loma, Durango, 16 de enero de 2000.

¹⁴⁵ Eduardo Elizalde, entrevista personal. Sapioríz, Durango, 18 de mayo de 1998.

kilómetros de Gómez Palacio, Durango (la capital estatal); a 16 kilómetros de Ciudad Lerdo (su cabecera municipal); y a 20 kilómetros de Torreón, Coahuila (el estado colindante).

A esta localidad se accede por la carretera federal con dirección Durango, a 500 metros de la desviación de Los puentes cuates. La Sociedad Cooperativa de Transportes Ejidales¹⁴⁶ cuenta, en su sistema de transporte, con autobuses con destino a Sapioríz con salidas a cada hora desde el centro de la ciudad de Torreón, en la estación del mercado Alianza, situado en las calles de Músquiz y Juárez.

Durante el trayecto hacia esta comunidad se advierte un paisaje semidesértico con vegetación de matorrales y cactáceas. De la fauna perceptible, hay variedad de aves pequeñas conocidas en la región como «chanates» y, si esta carretera se transita al atardecer, se verá un número apabullante de aves similares a los zopilotes conocidas como auras, que llenan el cielo con enormes círculos móviles creados por el vuelo de sus enormes parvadas. La orografía aquí forma parte de las sierras transversales, áreas que sirven de conexión entre la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre Occidental, con diversos yacimientos de ónix y mármol, así como con rutas aptas para el senderismo, entre las que destaca el cañón de Fernández, un área de 17 mil hectáreas considerada un santuario ecológico por su combinación de humedal y desierto en la cuenca baja del río Nazas, donde se ubica. A decir de los biólogos de la zona, la Comarca Lagunera como zona metropolitana no existiría sin la presencia de los ríos Nazas y Aguanaval. También es importante el cerro de La Ballena, un monolito a cuyo pie se encuentra el poblado de León Guzmán, una importante zona con yacimientos de mármol.

¹⁴⁶ Son autobuses de segunda clase y, según figura en el billete, «El pasajero está asegurado contra accidentes».



Fotografía 8. Cerro de La Ballena y río Nazas. Autor: Hugitoarellano¹⁴⁷.

A unos metros del cruce que señalan «Los puentes cuates», que atraviesan el río Nazas, se encuentra el municipio de La Loma y el cruce de Sapioríz, un camino de terracería de aproximadamente tres kilómetros que conduce al interior de este poblado.

La comunidad de Sapioríz tiene una población de 1.992 habitantes, según el censo realizado en 2020, de los cuales 995 son mujeres y 997 son hombres. Existe una población analfabeta del 3,56 por ciento: 1,66 por ciento son hombres y 1,91 por ciento son mujeres, y un grado de escolaridad del 7,76 en hombres y un 7,95 en mujeres. Según el censo del año 2020, hay un cero por ciento de población indígena en la zona¹⁴⁸. Su lengua materna es el castellano con las adquisiciones lingüísticas propias de la región.

Las calles son de terracería y el trazado de estas consiste en una cuadrícula con paralelas y perpendiculares. Cuanto más cerca están del centro, señalan una organización por cuadras o «manzanas» más evidente y, a medida que se alejan de este, el trazado de las calles es más irregular. De la misma manera, las casas más céntricas tienen una ubicación

¹⁴⁷ Toarellano, Hugito, *Programando con Hugito*, <https://uitoarellanojosehugoarellanoperez.wordpress.com/2011/05/30/imagenes-de-sapioriz-durango/>. (Última consulta: 16 de septiembre de 2023).

¹⁴⁸ Sapioríz (Lerdo, Durango). Mapas, fotos y estadísticas de Sapiorís... *PueblosAmerica.com*, <https://mexico.pueblosamerica.com/i/sapioris-2/>. (Última consulta: 10 de abril de 2023).

uniforme respecto del trazado de las calles. Los materiales de construcción usados en ellas son varilla, ladrillo y cemento de hormigón (en algunos casos este se encuentra pintado), a diferencia de las viviendas edificadas en las zonas alejadas del centro, que están construidas con ladrillos de adobe. Las casas conservan elementos tradicionales, como el horno de leña o la cerca formada por ramas y troncos secos.

A medida que la ubicación se encuentra más cercana al centro del poblado se notará una tendencia mayor a las construcciones de «tipo urbano» (de varilla, ladrillo, cemento, pintura) y, al alejarse de este, el predominio en la forma y conformación de las casas será «más rural» (adobe, techo de teja o lámina sin pintar).

La comunidad cuenta con una escuela de educación preescolar y primaria y un dispensario de salud. El centro de salud más cercano y la escuela secundaria se encuentran en Ciudad Lerdo.



Fotografía 9. Una calle de Sapioríz, Durango (2000). Autor: Montserrat Palacios.



Fotografía 10. Vivienda de tipo urbano. Autor: Montserrat Palacios.



Fotografía 11. Vivienda de tipo rural. Autor: Montserrat Palacios.

2.1. Aspectos sociales, políticos y religiosos

La organización social está constituida principalmente por la familia, en sus variantes de matrimonio y unión libre. La desintegración conyugal no es muy frecuente en esta zona. En términos generales, la relación hombre-mujer responde al sometimiento de ella frente a su marido y los cambios en este aspecto se producen lentamente, con sus debidas excepciones. Los grupos minoritarios, como homosexuales y prostitutas, son motivo de tabú y no se reconocen abiertamente en público.

Tras la coalición del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Acción Nacional (PAN) y Partido de la Revolución Democrática (PRD), se estableció en Ciudad Lerdo un grupo parlamentario del PRI. Aunque esta ciudad es cabecera municipal de Sapioríz, en este poblado convive un gobierno comunal compuesto por un comisariado ejidal y un juez. Este último es elegido por la comunidad y no requiere de estudios de abogacía; sin embargo, tiene la capacidad para resolver casos de índole jurídica. Su elección se lleva a cabo cada tres años. El comisariado ejidal está compuesto por un comisario, una secretaria, un tesorero y dos vocales. El comisario tiene que ser titular de la tierra y para ejercer su cargo debe contar con el título de propiedad de la misma. Dicho título, una vez asignado, debe tener dos sucesores. Así, cuando el titular fallece, este ya conoce de antemano quién lo

reemplazará y el que sigue, a su vez, quién lo sucederá. El titular de la tierra toma todas las decisiones respecto del trabajo que en ella se ejecuta, así como en las diversas actividades de la ranchería: fiestas patronales, celebraciones, etc.

La religión predominante es la católica; sin embargo, cada vez cobra mayor fuerza la Iglesia protestante (cristiano-evangélica). En Saporíz hay un templo católico y dos evangélicos, pero también hay presencia de mormones y testigos de Jehová. El auge que está tomando la religión evangélica ha influido en la ejecución del canto cardenche y en las formas de conductas tradicionales, y se ha convertido en un factor coadyuvante para el debilitamiento de estas prácticas que se consideran impropias por incitar al alcoholismo.

Otra forma de ayuda espiritual, en sincretismo con conocimientos tradicionales y prácticas católicas, es la basada en sanaciones mediante hierbas, «limpias» y oraciones para quitar «las malas energías que tiene el cuerpo debido a las envidias». Yolanda, sobrina del cardenche Juan Sánchez Ponce y colaboradora informante de este trabajo, es la sanadora del pueblo. Mediante sueños, ha ido aprendiendo su oficio y ha descubierto lo que ella denomina su don.



Fotografía 12. Templo católico. Autor:
Montserrat Palacios.



Fotografía 13. Templo evangélico. Autor:
Montserrat Palacios.

2.2. Actividades productivas

Todavía en la década de los años sesenta, los campesinos de esta zona, antiguos pizcadores de algodón, trabajaron «tallando pita». La pita es una fibra similar al ixtle que se obtiene de la lechuguilla, una cactácea de la que se sacan los hilos para coser y para fabricar cuerdas¹⁴⁹.

Don Antonio Valles, cardenhero de Sapioríz, todavía recuerda que cuando él era niño mucha gente se ganaba la vida sacando hilos en la talla de pita. Al respecto cuenta, entre risas, la siguiente anécdota:

Un campesino, igual que nosotros, que se la vivía tallando pita en aquel tiempo, fue a comprar un pantalón y luego le dice la del almacén:

—¿Qué busca, señor?

—Pos un pantalón.

—¿Y qué talla?

—Pos pita.

Tras el reparto agrario de 1936, algunos campesinos consiguieron la propiedad de la tierra que trabajaban y actualmente quienes la han heredado —como son los casos de los cardenheros don Antonio Valles y don Genaro Chavarría— continúan su cultivo y ellos o sus hijos y sobrinos venden la cosecha, o bien viven de la renta de su trozo de tierra. Actualmente, Higinio Chavarría, también cantor de cardenchas, tiene el título de agrónomo y trabaja su propia tierra.

En el presente, una gran parte de la población de Sapioríz se dedica a la agricultura. El cultivo algodonerero, a pesar de su auge en el siglo XIX, sufrió un fuerte colapso del que empezó a repuntar en el año 2011, a partir del uso de semillas transgénicas, en las dieciochomil hectáreas que se siembran cada año en la Comarca Lagunera. La tecnología para la producción de transgénicos de la región proviene de la trasnacional Montesanto, una empresa multinacional estadounidense, líder mundial en ingeniería genética en la producción de herbicidas y fibras sintéticas que en 2016 se fusionó con la farmacéutica alemana Bayer para continuar con el insumo de productos transgénicos en México y volver las semillas de algodón más resistentes a las plagas.

¹⁴⁹ Conversación personal con don Antonio Valles. Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000.

Sin embargo, desde hace ya varias décadas, la ganadería es la actividad económica de mayor importancia, no solo en Sapioríz, sino en toda la Comarca Lagunera. En los poblados aledaños de La Goma, El Ranchito y León Guzmán se desarrolla la cría de ganado vacuno para la producción de leche y carne y la reproducción de ganado mayor (caballos, burros y mulas) para facilitar el trabajo de transporte, arado y carga. En Sapioríz conviven en el campo tanto maquinaria agrícola como carros tirados por mulas.

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

Otro medio de manutención es el pequeño comercio sustentado a nivel familiar, como las llamadas «tiendas de abarrotes»: negocios que ofrecen productos de uso cotidiano como víveres, artículos de limpieza, etc.); la tortillería; un pequeño restaurante de hamburguesas y un local para el lavado de coches.

De acuerdo con la distribución por sexo en cada una de las ocupaciones, para el caso de las mujeres son las de trabajo doméstico remunerado, el comercio y la docencia, mientras que la ocupación con mayor proporción de hombres es la de operadores de maquinaria agropecuaria, operadores de transporte —muchos de la población joven de Sapioríz se emplea como conductores de autobuses rurales, interurbanos y foráneos—, seguida por la construcción, la de administradores agropecuarios y la de protección y vigilancia. Hasta el año 2020 no se registra la presencia de ninguna mujer en estas actividades.

Durante la estancia que hizo quien esto escribe en Sapioríz, doña Manuela, esposa de don Toño Valles, había conseguido financiación gubernamental a través del plan «Solidaridad» financiado por el PRI —partido político que estuvo en el gobierno municipal durante el sexenio de 1995 a 2001— para el establecimiento de una carnicería. Esto les ha permitido dedicarse al comercio.

Por su parte, el cardenhero don Guadalupe Salazar trabajaba como albañil. Durante la estancia en el poblado que hizo quien esto escribe, Guadalupe ocupaba las mañanas en la construcción de un pozo de contención para la acumulación y reserva del agua para abastecer a la población, que sufría una gran sequía.

Desde los años sesenta, el problema del agua, en lo que antes fuera una enorme región con 13 lagunas, ha sido y continúa siendo crítico. Dionisio Torres, uno de los herederos de aquellos ejidatarios, luchador social del ejido de Pamplona, en el municipio de Tlahualilo, señala:

En 1963 hubo una sequía terrible y llegó el gobierno con los egresados de Chapingo, con un plan de rehabilitación de La Laguna, “con tecnología de punta” que consistía en acabar con las filtraciones que, según ellos, había en los canales, por lo que decidieron revestirlos, y con esto en Los Álamos ya no recibieron agua, los mataron de sed, la peor muerte en el desierto... y se desgració el ecosistema, porque ya no hay acuíferos (Rojas, 2000: párr.18).

La sobreexplotación de los mantos acuíferos ha provocado, además, un descenso considerable en la economía de toda la llamada Comarca Lagunera y también en Sapioríz. La contrarreforma salinista al artículo 27 constitucional, con la que se abolió el aparato estatal de protección a la agricultura, acentuó los problemas del campo introduciendo en el mercado las tierras y aguas ejidales, consolidando lo que se ha denominado en la región como «neolatifundismo del agua». Por esta razón, muchos pequeños propietarios tienen que rentar de un 70 a un 80 por ciento los derechos del agua y muchos de los campesinos de Sapioríz son jornaleros de estos «pequeños propietarios».

El cambio más abrupto en la economía lagunera fue la creación de una empresa lechera del Grupo Lala (de La laguna), una empresa pasteurizadora nacida en el año 1950 en Torreón, con sede central en Gómez Palacio, Durango, y enfocada principalmente a la industria productora de lácteos. Esta empresa, que favoreció la ganadería, contribuyó nuevamente al abuso en los usos del agua, y enfrentó a la población a los riesgos que supone su escasez para una zona semidesértica.

Casi todos los 4.383.000 litros de leche, el 20 por ciento del total nacional, que rinden aquí diariamente 180.000 vacas en ordeña —otras 300.000 reses están en crianza—, se producen en esta zona semidesértica (...). Esto es una locura y es criminal: se lleva mil litros de agua producir un litro de leche (Rojas, 2000: párr. 2).

Esta situación ha contribuido a una creciente emigración de los jóvenes y adultos campesinos de Sapioríz para emplearse como obreros en las empresas lecheras de las ciudades de Durango y Torreón; incluso, los ha llevado a viajar aún más lejos hacia las regiones de Piedras Negras, Acuña, Ciudad Juárez y «al otro lado», como llaman los

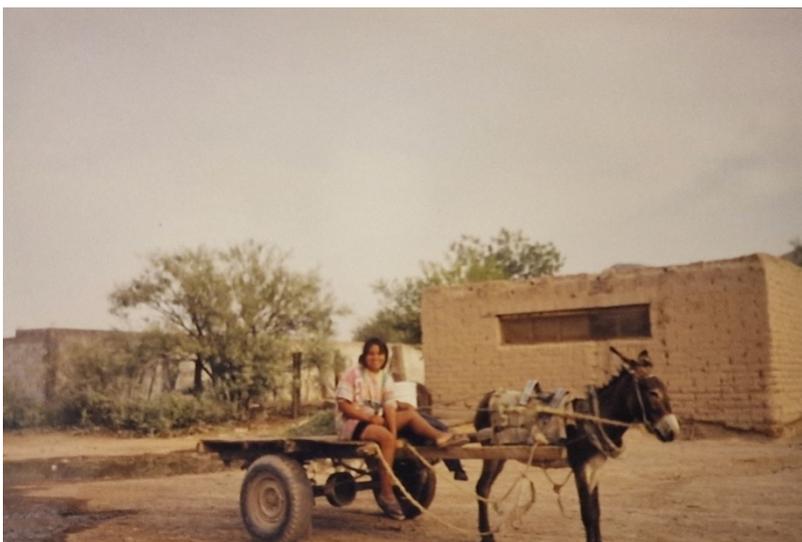
pobladores a los diferentes lugares de Estados Unidos, país donde cada vez más suelen desplazarse para conseguir mejores formas de vida. Algunos de los cardencheros, como don Genaro Chavarría, han pasado largas temporadas ausentes de su tierra natal. Al respecto señala la periodista Rosa Rojas que «en muchos lugares, los ejidatarios que aún quedan (...) suspiran para que en su rancho se instale una maquiladora, aunque pague poco, aunque contamine, para que sus hijos, convertidos en flamantes proletarios, no emigren» (ídem, párr.7).

Doña Manuela refirió en una entrevista que, actualmente, los jóvenes prefieren laborar como obreros en lugar de trabajar bajo los rayos del sol en el campo, como lo hicieron sus padres y abuelos¹⁵⁰.

El fenómeno migratorio, evidentemente, ya ha cobrado su precio dentro de esta zona de estudio al convertir a este poblado en un sitio de contradicciones, violencia e inseguridad debido al creciente narcotráfico y la desigualdad cada vez más acuciada, y al irrumpir severamente en las maneras tradicionales de vida y subsistencia, en muchos casos todavía rurales, de esta comunidad.

En esta realidad conflictiva coexiste cada vez menos el canto cardenche, que sobrevive en ocasiones, cuando hay dinero de por medio, a partir de financiaciones estatales, premios o remuneración por los cantos. De esta manera y de forma casi inverosímil, conviven las tecnologías agropecuarias más sofisticadas con las calles de tierra sin pavimentar, el correo postal y el *e-mail*, los grupos de Facebook e Instagram, el burro como animal de carga y la motocicleta, la lentitud y la velocidad.

¹⁵⁰ Entrevista con doña Manuela de Valles. 16 de enero de 2000.



Fotografía 14. Niña con carro tirado por burro. Autor: Montserrat Palacios.

En la última estancia de quien esto escribe en dicha región aún no llegaba Internet, pero actualmente basta con escribir la palabra Saporíz o Saporis en algún buscador de la red, este lleva a navegar no solo por la región y sus paisajes, sino incluso invita a dejar mensajes a sus pobladores para que aquellos que se encuentren lejos miren alguna foto y cuelguen otra suya en la red.

2.3. Manifestaciones musicales, fiestas y costumbres

Las celebraciones tradicionales más arraigadas en Saporíz son las navideñas, cuando se realiza la pastorela con las polifonías y representaciones aprendidas de las generaciones anteriores. La última pastorela se realizó en diciembre de 2022, organizada por los cardencheros doña Ofelia Elizalde, don Guadalupe Salazar e Higinio Chavarría, quienes se han dado a la tarea de continuar con la presencia de estas polifonías en la región.

En cuanto a los «alabados», presentes durante las celebraciones de la Semana Santa en otras regiones del Camino Real de Tierra Adentro, en Saporíz ya no se realizan. No obstante, sí fueron referidas por don Eduardo Elizalde, quien recordaba, todavía

impresionado, cómo las mujeres lloraban con las representaciones de la pasión de Cristo y el canto de los «alabados», hoy caídos en desuso¹⁵¹.

En Sapioríz, al igual que sucede en buena parte del territorio mexicano, en especial en la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, pero también en Nayarit, Puebla, Veracruz, Chalma y otras poblaciones adyacentes a la Ciudad de México e incluso en Guatemala, Perú y República Dominicana, se llevan a cabo lo que se ha dado en llamar danzas de conquista. El antropólogo Jesús Jáuregui señala que en México «tanto los personajes como la trama narrativa corresponden, aunque con gran libertad interpretativa, a la caída de México-Tenochtitlan. Se representa el “gran rito de paso de México” con el que se resuelve, por la vía simbólica, uno de los ejes más contradictorios de la nación mexicana contemporánea: el nacimiento del mestizaje, meollo cultural del México actual» (Jáuregui, 1996: 7). Dentro de las danzas de conquista están comprendidas la «Danza de la pluma», la «Danza de indio», «Danza de Chichimecas contra franceses», «David y Goliat», «Los doce pares de Francia», «La danza de Santiagos», «Los concheros», «El caballito blanco» y «La danza de fariseos y matachines».

En Sapioríz se encuentra vigente, aunque cada vez más en desuso, la «Danza de indio» y, en La Loma, la «Danza de la pluma». Siendo éstos:

Uno de los ejemplos más conocidos del folklore mexicano (...), cuya característica principal es la inversión simbólica de los hechos históricos, a partir de una perspectiva proindígena. Por lo menos en alguna variante, Moctezuma resulta victorioso sobre Cortés, quien, además, es perdonado por el monarca azteca (ídem, 1996: 7).

En su investigación en esta región, la antropóloga Nadia Romero, a partir de las entrevistas realizadas con Genaro Chavarría y Luis Rodelo Fiero, señala las posibles causas del origen de la Danza de indio en el poblado, indicando que esta fue llevada a Sapioríz desde Dinamita, un pueblo cercano a La Laguna. «Otros indican que Benita Rodríguez, junto a sus padres, Domingo e Ignacia, fueron los iniciadores de la danza cuando se formaron las cuadrillas de la hacienda (...), y otros afirman que ya había danzas en la hacienda y se bailaban el día de San Isidro Labrador —para la petición de lluvias, práctica de muchas sociedades agrícolas— y el día de la Virgen del Refugio» (Romero, 2009: 94-95).

¹⁵¹ Ver Capítulo 2.

Durante el trabajo de campo de quien esto escribe, así como hiciera con la doctora Romero, el cardenhero Genaro Chavarría también informó que él había formado parte de esta danza: «Yo andaba también de viejo *quesque* bailaba, iba con un costal amarrao con fichas pos como corcholatas y carrizos pa' que sonara lo que traía amarrao»¹⁵².

La doctora Romero indica que la Danza de indio de Sapioríz y la Danza de la pluma de La Loma, aunque ambas son danzas de conquista, para sus participantes son distintas, y, citando la entrevista que hizo a don Juan Antúnez, señala:

Los pasos son muy diferentes, la de indio a la pluma es muy diferente, la Danza de la pluma tiene un solo..., una sola pisada y cada son tiene su nombre de la de pluma, le dice el monarca al..., el del violín a la tambora, tócame el son de «Las tres patadas» y ya el violinista sabe cuál es el de «Las tres patadas» y luego ya dice el monarca tóqueme el son de «El periquito» y ya toca, pero el violinista sabía todos los sones con el violín, pero ya también no hay violinista, ya se acabaron (...) (Romero, 2009: 96).

La doctora Romero advierte que no hay que olvidar que, por cuestiones históricas e identitarias, La Loma es el paradigma de Sapioríz, y uno de los aspectos de la cultura donde se ancla la identidad es el ámbito religioso (ídem, 2009: 98).

En el mercado Alianza, durante aquella visita que hizo quien esto escribe, llamaba la atención la gran cantidad de plumas y trajes específicos que se vendían para realizar las danzas mencionadas. En una entrevista personal con el vendedor de este mercado se le preguntó cuáles eran las danzas que todavía continuaban vigentes y respondió que las de Matachines, la Danza de la pluma y la Danza de indio, y señaló que una de las razones de su vigencia se debe a que las personas tienen que hacer «reliquia»¹⁵³, e indicó:

Uno hace una «reliquia» cuando uno tiene..., hágase usted de cuenta, pos su marido que anda borracho o, Dios no lo quiera, que tiene un familiar enfermo. Entons es cuando uno le ofrece la danza a la Virgen o al santo que usted le tenga devoción a cambio del ofrecimiento de la danza y le pide usted y luego mínimo por cinco años usted debe hacer la danza¹⁵⁴.

Por su parte, el licenciado Francisco Cázares, quien fuera el encargado de realizar los talleres de canto cardenche durante esta visita, informó que cuando alguna familia ha

¹⁵² Entrevista personal con don Genaro Chavarría. 10 de enero de 2000.

¹⁵³ La reliquia es una suerte de «negociación con lo divino» mediante un ofrecimiento que implique un esfuerzo a cambio de un favor. Esta acción también se realiza en otros lugares de México con el nombre de «manda».

¹⁵⁴ Entrevista personal con don Fausto Martínez. Torreón, Coahuila, 18 de enero de 2000.

tenido que hacer una «reliquia» tiene la obligación de continuar el rito con la elaboración de una comida para ofrecerla a sus parientes, amigos e invitados espontáneos. El plato principal es un asado de chile colorado con carne de puerco. El que se suele hacer con mayor frecuencia en estas celebraciones de reliquia es el de «las siete sopas», una mezcla de siete sopas distintas en el mismo plato. Cuando se va a hacer reliquia, las mujeres, cada vez que van al mercado a hacer su compra, guardan una bolsita de sopa de pasta y van haciendo «el juntado» al tiempo que van «engordando» al marrano.

El plato de «las siete sopas» también se usa en bodas, bautizos, fiestas de 15 años y en cualquier festividad donde haya baile para celebrar algún aniversario o en general alguna festividad relacionada con el ciclo de vida. En estos, como últimamente en casi todos los festejos de la comunidad, se usa «la discada»: carne de puerco o de res con vísceras asadas en un «disco» de arado de tractor que se usa como sartén¹⁵⁵.

Este guiso es reconocido como patrimonio alimentario de La Laguna y, actualmente, casi todas las festividades se celebran con un plato de «las siete sopas» o con una «discada» mientras toca algún grupo o conjunto norteño.



Fotografía 15. El cardenhero don Fidel Elizalde prepara una discada. Autor: *Vice en español*¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Conversación personal con Francisco Cázares Ugarte, subdirector de Culturas Populares de Ciudad Lerdo, Durango, enero de 2000.

¹⁵⁶ Fotografía tomada de *Vice en español*, «El canto cardenche, una tradición mexicana de Sapioris, Durango», <https://www.youtube.com/watch?v=keRvUiFVGtY>. (Última consulta: 16 de septiembre de 2018).

Los conjuntos o grupos norteños se definen por el tipo de instrumentación, que consiste en acordeón de botones o teclas, bajo sexto o bajo quinto, contrabajo o tololoche, batería, redova o tarola y, opcionalmente, saxofón o trompeta. Su repertorio consiste principalmente en canciones rancheras, corridos, cumbias, baladas, polkas, redovas y shotis.

En Sapioríz hay varios grupos norteños como Los conejos, donde Félix Andrade toca la guitarra y el tololoche, Severino Andrade ejecuta la tarola y Javier (¿?) el acordeón. Otro grupo de la región es La Banda Arrieros, donde participan los hijos de Félix Andrade: Cruz Andrade y «El Pico» son trompetistas. Otra banda con integrantes nacidos en Sapioríz y La Loma es Los cadetes de La Loma, conocidos en el pueblo como «Los de La Loma». Uno de los integrantes de esta banda es el marido de Ofelia Elizalde, hija de los cardencheros don Eduardo Elizalde y doña Marianita García. Los tres han sido grandes colaboradores en la realización de este trabajo.

En los acontecimientos sociales mencionados (bodas, aniversarios, etc.), los cardencheros no forman parte activa como cantadores y, a pesar de que las cardenchas son cantos de amor, no se cantan en bodas. Al preguntar la razón de esta particularidad, don Juan Sánchez Ponce comentó que a la gente estas canciones [cardenchas] «les suenan tristes».

Cuando estamos cantando, nomás nos preguntan: «¡Achis!, ¿pos quién se murió?» (...), y luego a los jóvenes les da vergüenza y nomás se burlan —que si somos bukis¹⁵⁷— y dicen: «Miren, ya empezaron a cantar Los Bukis» (...)¹⁵⁸.

3. Resumen

Con esta breve descripción de la región de estudio se muestra el escenario en el que habitan sus protagonistas, los acercamientos a los diferentes aspectos cotidianos en los que se han llevado a cabo sus vivencias y la adaptación de sus formas de vida a lo largo del tiempo.

¹⁵⁷ Los Bukis es una banda mexicana de música norteña que fue fundada en 1973 por el cantautor Marco Antonio Solís y cobró gran popularidad en México en las décadas de los 80 y los 90.

¹⁵⁸ Entrevista personal con don Juan Sánchez Ponce. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

Los sucesos históricos a los que se han dedicado estas páginas y el espacio en el que vinculan sus prácticas, aunque estas no sean intrínsecamente musicales, permiten considerar consecuencias musicales. La relación entre los procesos de transformación social y las prácticas estructurales insertas en una forma determinada de elaborar un canto no es fortuita ni mecánica: responde a circunstancias complejas que forzosamente llevan a la continua transformación estructural de sus polifonías bajo las formas de una tradición aprendida, que a su modo recuerdan, pero también muestra la pérdida de los valores culturales de antaño dentro de un espacio de considerable conflicto que, necesariamente, aleja cualquier visión romántica sobre un territorio apacible o de un tiempo detenido en una abstracta transcripción de su música.

En este trayecto, que ha llevado de las primeras poblaciones que peleaban entre «naturaleza y cultura» a las misiones establecidas con los primeros vascos en la región, la constante migración humana, el paso del latifundio a las aspiraciones políticas de los años setenta y el surgimiento del capitalismo, la influencia de los medios masivos desde la radio hasta Internet indica el contexto del que se ha nutrido todo el sistema que articula sus voces. La dinámica polifónica se extiende en el tiempo como forma significativa del sentido que representa su valor colectivo dentro de un pasado transformado en nuevos contextos culturales, donde, a pesar de sus desequilibrios, ha tenido la fuerza de relacionarse activamente con el futuro.

Capítulo 2. La voz en el contexto de la construcción polifónica

La voz es el documento histórico de la humanidad, cuya antropogénesis guarda, presemántica el caudal poderoso que hizo sonante al mundo. La voz ha sido el canal facilitador de nuestro proceso de socialización, la entrada a la cultura, y esta es quien ha reorganizado los usos vocales. Así, el estilo de canto preferido por cada grupo humano determinado refleja y refuerza aquel tipo de comportamiento acorde con su principal esfuerzo de supervivencia y con sus instituciones de poder, de control social y de preferencias estéticas. Es la cultura la que moldea la laringe, incluso desde su aspecto más fisiológico y, en consecuencia, forja la identidad del grupo que la escucha y la reproduce¹⁵⁹. En este apartado se revisan las formas identitarias que ha adquirido la voz en el contexto del canto cardenche en sus usuarios locales, así como los ámbitos socioculturales y las ocasiones de performance que la constituyen.

2.1. El nombre

... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman «pajosos de agua», que no son sino terrenos endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno

¹⁵⁹ En este sentido, basta observar la imposibilidad fisiológica que tienen los chinos y otras culturas orientales de pronunciar los sonidos fricativos (como la *r*). Los hablantes del castellano tampoco tenemos incorporados los 11 sonidos vocálicos del francés, ni tampoco los 8 del catalán. Cuando se aprende un idioma, se sacrifican todos los sonidos potenciales de la lengua, que ya solo podrán realizarse, en el mejor de los casos, por imitación (*Cfr.* Palacios, 2022).

al caminar, como si allí hasta a la tierra le
hubieran crecido espinas.

(Juan Rulfo, *Luvina*¹⁶⁰)

El nombre de esta canción es el mismo que el de una cactácea de la región: el cardenche, cuyas espinas tienen forma de pequeñas lancetas que penetran fácilmente pero que al sacarlas desgarran la piel. Con relación a esta planta, el cardenche Francisco Beltrán dice que la canción cardenche «es como una espina clavada en el corazón, igual que el amor, aunque se saque queda el dolor» (Mendoza 1991: 22). El cardenche don Eduardo Elizalde señala que «la canción es muy dolosa y las canciones *esas* cardenchas hay unas que son muy lastimosas (...)»¹⁶¹.

Desde lo alto de basureros formados de rastrojo y hojarasca los campesinos se reunían, después de la siembra, de «la labor», para emborracharse, platicar y cantar cardenchas, por lo que a estas canciones también se les conoce como «laboreñas», «canciones de basurero» o «canciones de borrachitos». Por el lugar en que se cantaban también son llamadas «canciones de cerca» (Cázares, Ugarte, 2004). También se les ha denominado como «canto a voces», porque es «una especie de grito fuerte de los campesinos del semidesierto en el norte de México que sigue vigente» (Álvarez, 2002:5). Asimismo, reciben el nombre de «canción lagunera» o «canto del desierto».

Estas dos últimas designaciones coinciden con el momento en que estos cantos salieron de las rancherías para instaurarse en marcos de representatividad cultural a través de instituciones especializadas para su difusión (INAH, Instituto de Culturas Populares, etc.)¹⁶². El etnomusicólogo Héctor Lozano afirma que el calificativo de «canto del desierto»

¹⁶⁰ Rulfo, Juan (1994 :43)

¹⁶¹ Ver Vídeo II.1. El nombre. (Entrevista personal con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 18 de mayo de 1998. Autor: Carlos Ruíz). Dirección: <https://youtu.be/XqkHt3k3pGQ> [acceso: 23 de noviembre de 2023].

¹⁶² Cabe cuestionarse hasta qué punto la representatividad regional nace de los cantores o es inducida, de alguna u otra forma, por los Institutos de Cultura. Cuando los cardencheros se reunían por las noches después de la labor para cantar con sus vecinos de La Loma, de Juan E. García, de El ranchito, etc. quizá no lo hacían con el fin de mostrar una identidad regional (aunque evidentemente hubiese un sentido identitario en el hecho de cantar); valdría la pena cuestionarnos si esa «necesidad» de representación regional surge más tarde, junto con la denominación de «cardenche», esto es, cuando hay que titular un programa para la radiodifusora más próxima, o un disco del INAH, por ejemplo.

se debe a que este es «el lugar donde [los cantos] se interpretaban con plena libertad, representa la identidad regional como canto del desierto» (Lozano 2002: 19).

Los cantadores y cantadoras de Sapioríz no utilizan ninguna de las denominaciones anteriores: ellas y ellos les llaman «cardenchas», y este nombre suele emplearse incluso más que el de «canto cardenche», aunque a veces también así lo nombren. Al preguntarles si saben desde cuándo se llama canto cardenche y por qué lo denominan así, los cantores señalan:

Don Juan: sabrá Dios desde cuándo.

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

Don Juan: ... el dolor que queda.

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

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



Fotografía 16. El cardenche. Autor:

Francisco Valdes.

Lo anterior se resume con el siguiente esquema:

³ Entrevista personal con don Juan Sánchez Ponce y con don Lupe Salazar. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

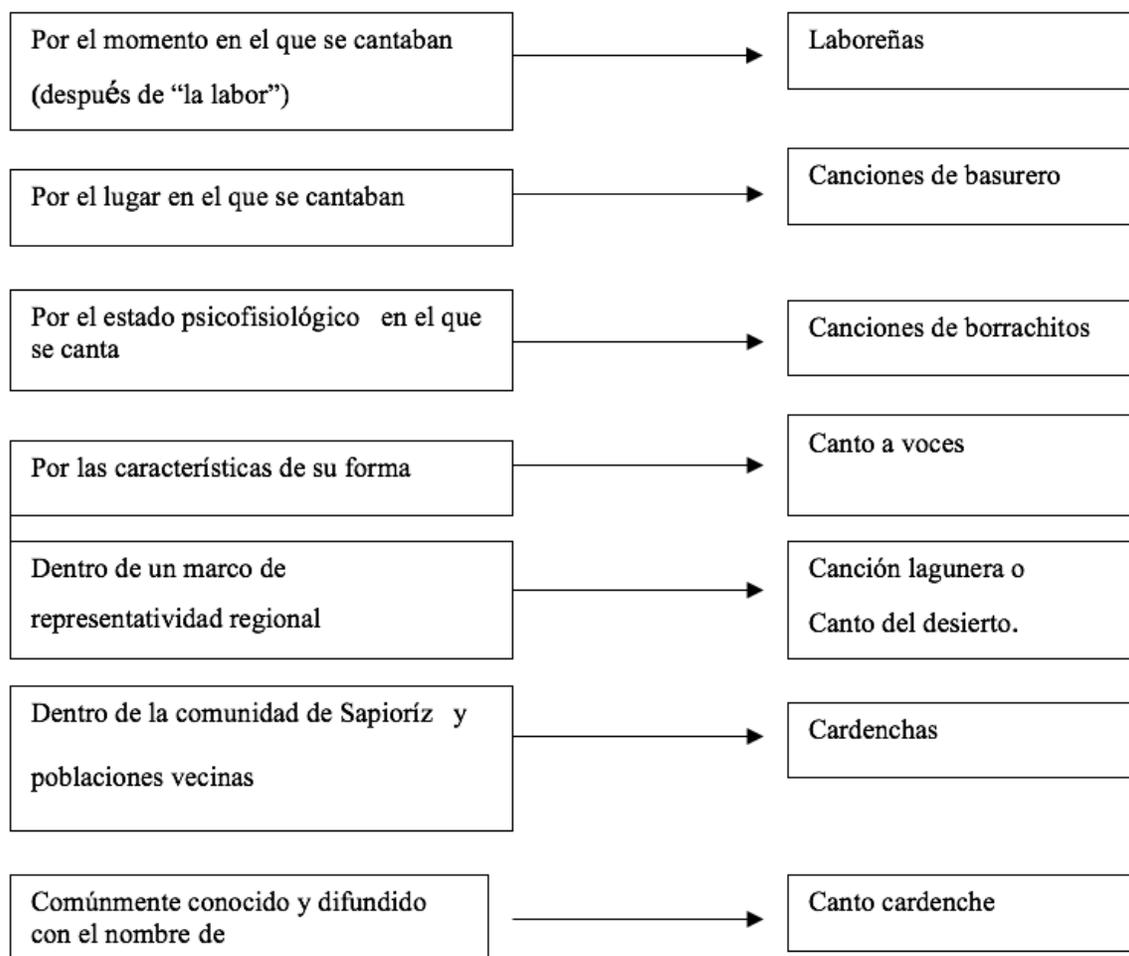


Tabla 1. Las diferentes denominaciones del nombre.

2.2. Los registros vocales y la clasificación de las voces en Saporíz, Durango

En la región de Saporíz, las voces reciben nombres específicos que son designadas por los propios cardencheros de la siguiente manera: a la voz más grave la denominan *arrastre*, *primera de arrastre* o *marrana*, a la voz intermedia, *fundamental* o *primera fundamental*, y a la voz más aguda, *contralta*.

Existe además una cuarta voz todavía más aguda conocida como *requinto* o *arrequinte* y, como señala el etnomusicólogo Héctor Lozano, hay aún otra voz todavía más aguda denominada, por el lugar que ocupa, como la *quinta*¹⁶³. Estas dos últimas no se usan

¹⁶³ Cfr. Lozano, 2002: 71.

actualmente en la canción cardenche. Sin embargo, el arrequinte suele escucharse aún en los cantos de los pastores durante las posadas.

Las voces son conocidas también de acuerdo con el lugar que forman dentro de la configuración espacial polifónica. Así, la más grave será la primera, la intermedia la segunda, y la voz aguda, la tercera¹⁶⁴. Según el cardencheiro don Bernabé Fabela, la nomenclatura sería la siguiente:

Montserrat: ¿Don Berna y usted qué voz hace?

Don Berna: Segunda.

Montserrat: ¿Y cuál es la segunda?

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

Montserrat: ¿Pa'riba?

Don Berna: Sí, pa'riba, más arribita.

Montserrat: La segunda es la contralta.

Don Berna: No, la tercera es la contralta¹⁶⁵.

Las cardencheras lo explican de la siguiente manera:

Montserrat: ¿Qué voz estás haciendo, Ofelia?

Ofelia: Contralta.

Montserrat: ¿Y usted, doña Marianita?

Doña Marianita: Segunda.

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

Doña Marianita: No, primera voz, o sea primera, segunda y contralta¹⁶⁶.

Sin embargo, cuando se refieren a la primera hacen referencia también a la fundamental (que en este orden sería la segunda) y no solo al arrastre. A la fundamental también se la conoce como primera fundamental. En algunas ocasiones, para salvar la confusión, señalan la distinción entre primera fundamental y primera de arrastre; a la voz más aguda siempre la llaman contralta.

¹⁶⁴ Esta designación se puede comprobar en la grabación realizada por la licenciada Irene Vázquez (Vázquez, Valle, 1978).

¹⁶⁵ Entrevista con don Bernabé Fabela. Museo de La Loma, 16 de enero de 2000.

¹⁶⁶ Entrevista personal y equipo de etnomusicología con doña Ofelia y doña Marianita Elizalde. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

El término de contralta, además, recuerda al *contra altus* de las polifonías del Renacimiento, y este es un dato interesante a tener en cuenta para la lectura del último capítulo.

En resumen, en Sapioríz las voces se disponen de la siguiente manera:

- 1) Contralta.
- 2) Primera fundamental (segunda) o simplemente fundamental.
- 3) Primera de arrastre, arrastre o marrana.

Lo cierto es que la comunidad de Sapioríz, cuando se refiere a alguna de las voces, las denomina, de grave a agudo: arrastre, fundamental y contralta. Por lo que a lo largo de este trabajo se utilizarán estas denominaciones vocales para salvar confusiones.

Estos nombres, así como las características tímbricas que definen los registros de altura correspondientes a la voz grave, media y aguda, serán reconocidos, nombrados y cantados también por las mujeres, con lo que también habrá mujeres con voces de arrastre, fundamental, contralta y arrequinte.

El factor anatómico no juega ningún rol decisivo en cuanto a cuestión de género. En la región existen voces femeninas tan graves como las de cualquier cardenhero, así como voces masculinas tan agudas como las que de forma estereotipada suelen atribuirse a las mujeres¹⁶⁷. Cuando las cardencheras y cardencheros escuchan una voz, inmediatamente la «clasifican» dentro de alguno de sus tres registros usuales. Así, cuando escuchan cantar (o solo hablar) a alguna persona le dirán: «A mí se me hace que usted tiene buena contralta», o bien, «¡nooombre!, aquel tenía un arrastre muy bueno, lástima que ya no puede cantar»¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Si bien la altura y el diámetro de la laringe suelen ser más grandes en los hombres que en las mujeres, en muchos casos, la conformación tímbrica no es un asunto puramente anatómico-fisiológico, sino además cultural. La realidad hace evidente que hay voces graves o agudas tanto femeninas como masculinas. Como sabemos, el género es una construcción que se crea a partir de diferentes datos culturales y el aspecto sonoro de la voz ha sido sin duda el más eficaz. Domesticar, colorear, modificar o velar la voz pueden ser elementos importantes de auto identificación y de diferenciación con el otro, pero también eficaces herramientas de poder. La cultura determina el comportamiento de cada género, y en consecuencia, esta también propone (o impone) un modelo de sonar a «hombre» o a «mujer», o incluso de sonar a «mujer» siendo «hombre», como es el caso de la ópera de Pekín, donde los actores hombres cantan en voz de falsete para simular una voz femenina. O el caso de las mujeres que «colorean» de grave su sonido para, simbólicamente, adquirir poder dentro de una sociedad patriarcal. Una suerte de travestismo en el que la ductibilidad de la voz cobra fuerza en numerosas culturas vocales (sobre travestismo vocal ver: Zemp (coord.) 1996).

¹⁶⁸ Entrevista personal con don Juan Sánchez. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

Los cardencheros indican que siempre «andan buscando las diferentes voces» para poder cantar: «Es que uno siempre busca su parranda, su camada pa' determinada canción, porque uno solo pos..., siempre buscamos cuando estamos haciendo la tonadilla...»¹⁶⁹.

La voz de arrastre o marrana es la voz más apreciada en Sapioríz porque suele haber pocas. Este hecho preocupa actualmente a los cardencheros, para quienes sin un «buen arrastre» la canción no suena «como debe ser». Hasta poco antes del año 2000 solo había dos voces de arrastre en todo Sapioríz: la de don Juan Sánchez Ponce, quien durante la segunda visita de quien escribe al rancho ya había muerto; y la de don Regino Ponce, quien ya no canta. Esta circunstancia ha propiciado que los cantores que usualmente efectuaban las otras dos voces ahora tengan que modificar el timbre para hacerlo más grave.

El ámbito vocal de los tres registros vocales¹⁷⁰ cubre el espectro que va del fa 3 al do dependiendo de la canción que ocurra y dependiendo del cantor que la realice¹⁷¹. El registro vocal que se presenta en el cuadro siguiente también es pertinente para las mujeres cardencheras. En el caso de los hombres se canta en clave de tenor una octava más abajo.

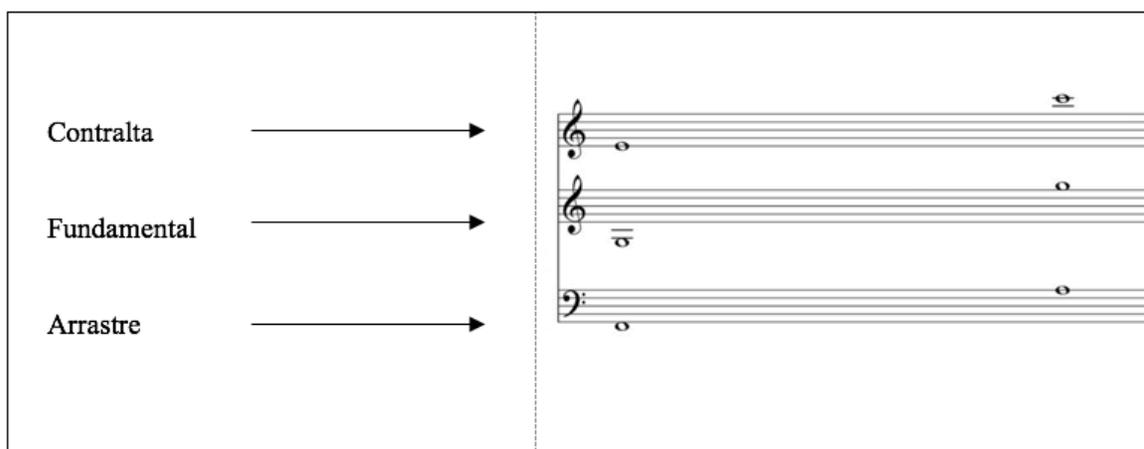


Tabla 2. Ámbitos vocales en cada registro.

¹⁶⁹ Entrevista personal con don Antonio Valles. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

¹⁷⁰ El concepto de registro vocal en esta tesis será entendido como una zona vocal determinada por el nivel fisiológico de extensión de la voz.

¹⁷¹ Don Genaro Chavarría, por ejemplo, tiene un registro más amplio en la zona de los agudos que don Guadalupe Salazar, aunque los dos hagan contralta, y don Juan tiene un arrastre más extenso en la zona de los graves que don Fidel Elizalde o el mismo don Guadalupe, quienes también hacen esta voz, como se indicará más adelante.

Por lo general, se comparten algunas notas dentro de los ámbitos vocales de cada registro: en el caso de la contralta y la contraltoa, las notas que van del mi central al sol 6, dependiendo de la tesitura del cantor; y entre la fundamental y el arrastre las notas que van del sol 4 al si 4 con algunas intervenciones en el do 5, dependiendo de cada cantor y con algunas variantes hacia el registro grave en la fundamental y hacia el agudo en el arrastre, como lo señalan las líneas punteadas en el esquema siguiente.

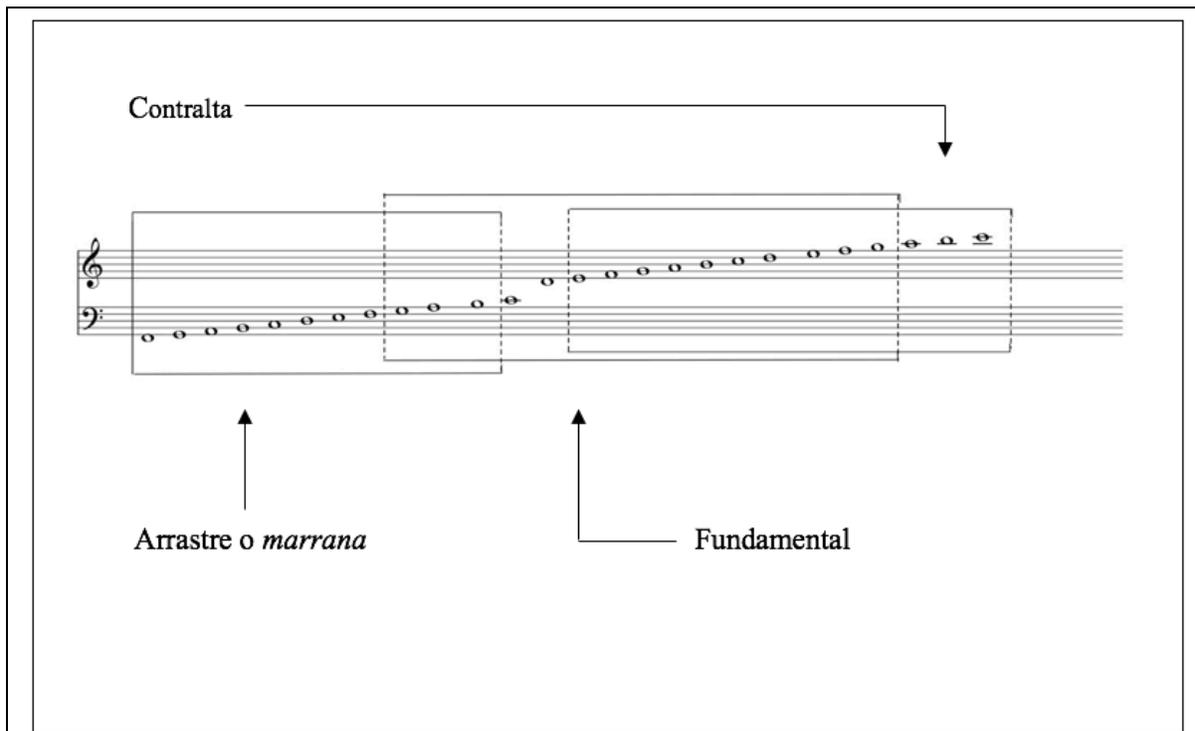


Tabla 3. Ámbitos vocales comunes entre las voces que integran la polifonía.

2.3. La concepción *emic* de la polifonía

En las siguientes líneas se revisan las categorías propias de la región constituidas a través de entrevistas como fuentes primarias y de los datos bibliográficos en torno a este tema. Se elabora un panorama sobre las distintas manifestaciones musicales de la región donde la polifonía vocal se hace presente y se sientan las bases de la pertinencia de este término para sus ejecutantes.

2.3.1. Llevar la canción

Esta es la expresión *emic*, con la que los cardencheros identifican lo que en latín se conoce como *cantus firmus*, término empleado en las polifonías renacentistas para denominar a una melodía previa que sirve de base a una composición polifónica, sea esta escrita o *allamente*.

En investigaciones precedentes se ha mencionado la existencia de una «voz principal»; algunos investigadores la ubican en la primera, mientras otros lo hacen en la segunda voz¹⁷². A partir de los datos recogidos durante el trabajo de campo, se observó que el liderazgo vocal depende de cada canción en particular y de aquel que «lleva la canción». En términos generales es la fundamental (el tenor) quien usualmente inicia el *cantus firmus*. No obstante, la canción «Al pie de un árbol», la lleva la contralta y las canciones «No sé por qué» y «Dime que te ha sucedido» son iniciadas por el arrastre. Se ha observado también que, en ocasiones, la canción «No sé por qué», inicia con el *cantus firmus* en el arrastre y las estrofas siguientes las ejecuta la fundamental. Sin embargo, el cardenchero Higinio Chavarría indicó que incluso en estos dos casos, de alguna manera, la fundamental continúa siendo la guía del canto¹⁷³.

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

Alan Lomax, en su *Folk Song Style and Culture* ([1968] 1994), señala que la organización del grupo vocal puede ser clasificado en 37 parámetros socio-musicales. El primero de ellos hace referencia a la estructura social de los miembros del grupo, e incluye

¹⁷² En el Renacimiento sucede lo mismo que en las cardenchas. Aunque es más usual que el cantus se construya a partir de un tenor, este puede ocurrir también en el *Altus* o en el *Bassus*. Por su parte el etnomusicólogo Héctor Lozano, en su tesis de licenciatura, afirma que la primera es la voz principal. «En su denominación regional de grave a aguda, son la primera y arrastre, también llamada marrana, la primera (voz principal) y la contralta (...)» (Lozano 2002: 71). En los apéndices de su investigación y en contradicción con los planteamientos de la Lic. Irene Vázquez señala: «La licenciada Vázquez menciona también que “la segunda es la voz intermedia que frecuentemente lleva la melodía”; esto es un error, ya que a la voz que lleva la melodía principal la llaman la primera, aun cuando esté ubicada en la parte intermedia y solo en los cantos a tres partes» (Lozano 2000: 177). Al parecer, ambos investigadores señalan sin embargo lo mismo pero con distintos términos. Lozano se refiere a la voz intermedia conocida como primera fundamental y Valle opta por llamarla segunda en función de su ubicación dentro del espacio polifónico. Por lo que ambos investigadores se están refiriendo a la voz intermedia.

¹⁷³ Entrevista personal con Higinio Chavarría vía Zoom. 3 de junio de 2023.

aspectos relevantes en torno al liderazgo o la ausencia de este para la organización de los cantantes¹⁷⁴. Así, en su estudio cantométrico, Lomax explicó la importancia de la alternancia del líder con el solapamiento de un grupo; es decir, aquella manifestación vocal donde el solista inicia su intervención y el resto del grupo se superpone a este.

Lomax diferencia este procedimiento (*overlapping alternation: leader-chorus*) del entrelazamiento (*interlock*), donde no existe un liderazgo perceptible. En el *interlock*:

Cada individuo es igualmente importante. A diferencia de la relación líder-grupo, aquí existe un alto grado de coordinación entre las partes. Aunque algunos cantantes pueden estar duplicando otra parte en octava o al unísono, la impresión general es la de un grupo de individuos, cada uno con su propia parte, interactuando de tal manera que se crea una textura homogénea [traducción propia]¹⁷⁵.

Si bien Lomax atribuye estas diferencias a la jerarquía de estratificación social, y asocia el grado de liderazgo político al nivel de dependencia entre los miembros de una cultura vocal que va desde la presencia autoritaria de sus líderes hasta la ausencia de esta (ídem, 156). El aspecto que aquí interesa resaltar es la confluencia de ambos parámetros (relación líder-grupo y entrelazamiento [polifónico]) que, en el caso del cardenche, no se presentan en términos de oposición ni en grado de evolución. En efecto, la técnica aprendida requiere la referencia vocal a un canto preexistente, y este bien puede ser efectuado por cualquiera de sus miembros según los preceptos que cada canción requiere, pero además, la ejecución de las partes establece un alto grado de coordinación entre los cantantes¹⁷⁶.

¹⁷⁴ La organización del grupo vocal fue codificada a su vez en 13 niveles de organización («no singers, one singer, one singer with an audience, one solo singer after another, social unison with a dominant leader, social unison with the group dominant, heterogeneous group, simple alternation, simple alternation chorus-chorus, overlapping alternation:leader-chorus, overlapping alternation:chorus-chorus, interlocking») Cfr. Lomax, 1994: 38-41.

¹⁷⁵ En el original se lee: «Often there is no perceptible leadership -each individual is equally important; but as distinct form L//N [líder-grupo] there is a high degree of coordination between the parts. Although some singers may be duplicating another part at the octave or in unison, the general impression is one of a group of individuals, each with his own part, interacting in such a way as to create a homogeneous texture» Lomax, 1994: 40-41.

¹⁷⁶ Agradezco al Dr. Enrique Cámara de Landa su llamada de atención a la propuestas de Alan Lomax sobre los parámetros de liderazgo vocal.

Como dijo don Juan Sánchez Ponce, esta convención es «heredada de los antiguos y siempre ha sido así»¹⁷⁷. De esta forma, como es usual en un *cantus firmus factum*, la voz que lleva la canción definirá la tonalidad, servirá de marcador temporal y será la única que cantará el texto completo. Aunque esta voz puede efectuar pausas, estas no fragmentarán las palabras del verso (como sí sucederá con las otras voces), pero las tres voces interactuarán, con igual grado de importancia, en el entrelazamiento polifónico.

No obstante, «llevar la canción» es una difícil y en ocasiones hasta incómoda responsabilidad, sobre todo cuando son las voces extremas quienes se encargan de esta tarea, ya que al comenzar la canción se corre el riesgo de que la línea vocal quede o muy grave o demasiado aguda: «Me mandó la voz muy arriba, compadre», suelen reprocharle a la contralta, o bien, «íbamos bien arrastrados», cuando es el arrastre quien empezó muy grave.

En un ejercicio etnomusicológico para definir la importancia que supone llevar la canción, durante el trabajo de campo se pidió a los cardencheros que cantaran su voz pero prescindiendo de aquella que daba inicio al canto. Se pretendía observar en qué medida su interpretación estaba basada en criterios melódico-armónicos donde realmente necesitaran el *cantus firmus* para realizar los intervalos de la polifonía o si, por el contrario, partían de tres líneas melódicas «memorizadas» que podían cantar unas sin necesidad de seguir a las otras. Esta demanda les suponía demasiada confusión. Así, por ejemplo, se pidió a don Antonio (fundamental), que cantara la canción «Al pie de un árbol» (canción considerada de la contralta) mientras se instaba a Genaro a no cantar (Genaro realizaba la contralta). Al principio don Toño insistió en que no podía cantar sin Genaro porque le hacía falta «la otra voz», intentó cantar pero no sabía «dónde acomodar la voz». Don Guadalupe (arrastre) esperaba el momento para empezar pero se quedaba callado. Después de insistir en que no se podía, que eso no era así, don Antonio respondió nervioso y un poco molesto: «No oiga

¹⁷⁷ Entrevista personal con don Juan Sánchez Ponce. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

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

[...] Ese es el problema, tú, Montserrat, Genaro canta en una voz y el canta en otra y yo canto en una voz arrastrada, pa' que salga alegre debe cantar Genaro y él, los dos, es igual»¹⁷⁸.

Al ver la insistencia, el procedimiento elegido fue de suma importancia para verificar el «experimento»: don Antonio (fundamental) optó por cantar la voz superior y realizó el *cantus firmus* para que, de esta manera, sus compañeros pudieran unirse a la polifonía. Entonces quedó claro que no eran simples melodías aprendidas lo que ellos realizaban a tres voces, sino un entramado consciente y responsable incorporado en la memoria y basado en un contrapunto necesario.

El canto cardenche se realiza en lengua castellana con apropiaciones de la región. Siempre se realiza a capela y nunca tiene ni tuvo acompañamiento instrumental. Como dicen los cardencheros, ellos cantan «con la pura voz».

Se destaca este punto crucial para entender las polifonías vocales de tradición oral, ya que otros investigadores argumentan la decisión de usar únicamente las voces como motivo de pobreza debido a la imposibilidad de los pobladores de comprar instrumentos musicales¹⁷⁹. Es de sobra sabido que los emigrantes que poblaron la Comarca Lagunera lo hicieron acompañados de sus instrumentos, y se han registrado una gran cantidad de instrumentos en esta zona¹⁸⁰.

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

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

Montserrat: Oiga, don Genaro, ¿y nunca se acompañaba para cantar con el acordeón?

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

Don Toño: Esta canción de nosotros no tuvo ningún acompañamiento, ni de guitarra... y es que si se acompaña con guitarra pierde la tonada¹⁸¹.

¹⁷⁸ Don Antonio Valles, «Experimento personal». Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000. Escuchar Entrevista II.1 Experimento de organización de las voces. Dirección: <https://youtu.be/Ssj9Ehc8hmA> [acceso: 23 de noviembre de 2023]

¹⁷⁹ Cfr. Mendoza, 1991: 13-14.

¹⁸⁰ Cfr. Flores, 1994:26

¹⁸¹ Entrevista personal con don Antonio Valles y don Genaro Chavarría. Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000.

La herencia de las polifonías vocales de tradición oral ocupa un gran territorio y su influencia ha acompañado sus voces desde siglos atrás. «Perder la tonada» no solo implica desviar el tono de la melodía base, significa además abandonar la libertad contrapuntística y las posibilidades de coordinarse a su *tempo* en contrapunto, «punto contra punto».

2.3.2. Tener sentido

Tener sentido es una condición indispensable para poder cantar de manera polifónica.

Esta exigencia está profundamente relacionada con la escucha. Si el cantor tiene sentido, entonces podrá cantar sin «irse» con la voz de sus compañeros, pero tendrá que estar lo suficientemente concentrado para no dejar de escucharse a sí mismo, al tiempo que debe estar atento a los movimientos vocales de sus compañeros para, «desde su voz», «empalmarse» con la voz de los otros.

Tener sentido es un factor de competencia para realizar los intervalos que requiere un contrapunto improvisado. Los cardencheros han desarrollado las habilidades y conocimientos necesarios para relacionar sus cantos a través de reglas aprendidas sin ser conscientes de que estas existen. Estos, conducidos únicamente por las restricciones que establece cada situación musical concreta y siguiendo unos lineamientos básicos heredados por tradición oral, entretajan a partir de su tener sentido las estrategias necesarias para que la simultaneidad quepa dentro de la independencia así como el sonido cabe dentro del silencio. Tener sentido es para ellas y ellos uno de los requerimientos básicos para ser un buen cantor de cardenchas.

«Si no tiene sentido, ¡no! Pos no le sale la canción, nomás no se puede, hay gente muy buena pa' cantar aquí en el rancho, pero nomás si no tienen sentido pos no le sale la cantada»¹⁸².

Tinctoris indica que, en un contrapunto, la mezcla de voces o bien genera concordia o discordia:

El contrapunto es (...) un concierto controlado y razonable de la posición de una voz frente a otro efecto. Y se llama «contrapunto» de «contra» y «punto», porque una nota se coloca contra otra, como si un punto se estableciera contra otro. De ahí que todo contrapunto esté

¹⁸² Entrevista personal con don Antonio Valles. Sapioríz, Durango, 15 de diciembre de 2000.

formado por una mezcla de voces. Porque la mixtura, o suena dulce a los oídos, y entonces hay concordia, o es ásperamente discordante, y luego hay discordia [traducción propia]¹⁸³.

2.3.3. Empalmar las voces

De esta forma, la polifonía cardenchera se crea a partir de la experiencia aprendida y asimilada. Además de la autoescucha que el cantador realiza de su propio canto, al ponerlo en relación con la escucha del canto del otro, dicha relación se resuelve en su complejidad mediante las escuchas y autoescuchas de unos y otros cantadores hasta conseguir ese entramado polivocal que es el cardenche. Así, escuchar es poner la propia voz a la disposición del sentido del otro.

Si el cantador tiene sentido, entonces podrá empalmar las voces, lo que significa realizar un contrapunto. Por lo que estas categorías están relacionadas y comprenden un juego de estrategias entre conocimiento adquirido, escucha atenta y desarrollada, coordinación, concentración y motricidad sustentada en la articulación del canto y la respiración. Las incisiones conseguidas entre articulación y pausa, propias de estas polifonías, sirven también como gozne entre las voces: los cantantes «escuchan» el silencio de sus compañeros y esto les ayuda a añadir su voz en el momento adecuado¹⁸⁴.

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

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

Don Lupe: Eso es sentido, lo siente, oye la otra voz y siente dónde se va a acomodar y dónde se va a callar, y si no se acomoda, siente, oye feo, es sentido¹⁸⁵.

¹⁸³ En el original se lee: «Contrapunctus itaque est moderatus ac rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus. Diciturque «contrapunctus» a «contra» et «punctus», eo quod una nota contra aliam posita tanquam uno puncto contra alium constituatur. Hinc omnis contrapunctus ex mixtura vocum fit. Quequidem mixtura aut dulciter auribus consonat, et sic est concordantia, aut aspere dissonat, et tunc est discordantia». Tinctoris, 1477: l.i.5. *De generali concordantiarum difinitioni, origini...*

¹⁸⁴ Este «momento adecuado» suele responder a la formación de la palabra en el texto o a la concordancia del acorde entre las voces.

¹⁸⁵ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000. Escuchar Entrevista II.4. Tener sentido. Dirección: <https://youtu.be/gDBluW0bgSQ> [acceso: 23 de noviembre de 2023].

Para poder cantar una cardencha es necesario ser más de uno. Es necesario cantar acoplados y tener sentido para saber empalmar las voces; sin estos tres requisitos no hay canto cardenche. Además, cada voz cumple una función específica, independiente y necesaria para construir la polifonía.

Esta evidencia lleva a concluir que el término polifonía, en su sentido etimológico pero también estructural, es pertinente y significativo para los cardencheros. Por lo que no basta únicamente con «cantar acoplados», sino que además hay que saber cómo hacerlo. Esto permite entender que la expresión «saber empalmar las voces» es equivalente a saber cantar contrapunto. «Y el señor ese bueno que se llamaba Leopoldo, nomás siempre cantaba él y otro, no sabía cantar con tres, y así no se puede cantar la cardencha, uno solo, no se puede, no es igual»¹⁸⁶. «¡Ah, sí!, también yo esas las puedo cantar con arrastre, también, nomás siendo tres, en las de Cristo yo acomodo el arrastre, ‘onde voy yo, sino no crea, si también tiene sentido, si no tiene sentido pos la recita junto con el otro, cantando dos, yo se dónde me vo’a acomodar, tengo que estar más bajo pero tengo que dar el mismo... pa’ que vaya acoplando la..., porque si nomás son dos voces no se oye bien»¹⁸⁷.

Para los cantores, la polifonía deviene necesidad orgánica del canto, pero también exigencia funcional, estructural y estética.

2.4. Repertorio y ocasión

Según su temática y momento de ejecución existen cantos religiosos como los alabados, que se cantan durante la Semana Santa y para acompañar a los difuntos, así como las alabanzas a la Virgen, denominados por la comunidad como Misterios o Misterios de los Rosarios. Estos últimos se cantaban para rezar el Rosario y hasta hace menos de dos décadas todavía se efectuaban durante el mes de mayo junto con el ofrecimiento de flores a la Virgen. De carácter religioso, también se encuentran los cantos para las pastorelas, denominados en la región como Caminatas o Cantos de los pastores. Su repertorio también

¹⁸⁶ Entrevista personal con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

¹⁸⁷ Entrevista personal con don Regino Ponce. Sapioríz, Durango, 19 de enero de 2000.

incluye los Misterios de los Rosarios. Las pastorelas, después de algunos años en desuso, han vuelto a cantarse, junto con las posadas, durante el periodo navideño¹⁸⁸.

Las prácticas polifónicas de la región Lagunera también desarrollan una temática profana. Dentro de esta se encuentran los corridos acardenchados, que son canciones de tipo narrativo y cuentan algún suceso importante ocurrido en la región, así como las tragedias que, similares a los corridos, narran sucesos trágicos, generalmente culminados en asesinato por algún motivo sentimental, heroico o patriótico. Es dentro de la temática profana que encuentra su sitio la llamada canción cardenche, cantos de contenido amoroso, denominadas por la comunidad como cardenchas, y que también reciben el nombre de canciones de borrachitos, canciones del desierto o canciones de basurero, cuyo repertorio se distingue en su temática por ser canciones de amor y de desprecio, como señalan sus ejecutantes. En el mismo ámbito profano se encuentran también las canciones rancheras o la denominada canción mexicana que, cantada con las mismas características de la canción cardenche, se conoce como canción acardenchada.

2.4.1. Los alabados

Alabados es el nombre que reciben las polifonías que se llevan a cabo durante las celebraciones de Semana Santa. Se desconoce si estos cantos fueron introducidos por los franciscanos (primeros misioneros en establecerse en la zona) o por los jesuitas; lo cierto es que el repertorio de Semana Santa es una de las expresiones de la polifonía de tradición oral más extendida por todo el ámbito geográfico de Europa (sobre todo Italia), España y México. En Sapioríz, estas polifonías fueron adoptadas con el nombre de «cantos a los cuerpos» y no únicamente como alabados, ya que de todas las manifestaciones musicales descritas, las celebraciones de Semana Santa ya no se realizan en la región y, por su temática, estos cantos han sido destinados a los difuntos. Se cantan durante el proceso de agonía o mientras se acompaña a los familiares durante el velatorio y el entierro. De todo el repertorio estudiado, esta temática polifónica es la que está más próxima a desaparecer. Don Alberto Antúnez informa:

Aquí en La Loma, Bernita [Bernabé Fabela] era muy bueno para cantarle a los cuerpos

¹⁸⁸ El cardencheo Higinio Chavarría (1974) es uno de los principales promotores para la revitalización de estos cantos en la región de Sapioríz.

alabados para encaminar el cuerpo, eso era muy común anteriormente, pero como ya no hubo quien cantara pos se fue acabando esa tradición, se oía muy triste, ¿eh?, de antemano, yo de chavalón recuerdo que se oía muy triste cuando estaban cantándole a los difuntos (...)¹⁸⁹.

Todos coinciden en que, de todas las canciones de La Laguna, los alabados eran los más tristes y ya pocas personas los recuerdan.

Don Antonio:- Hasta ahora que Pascuala se murió, le cantaron las mujeres, Mariana con sus hijas. Este señor [don Eduardo] fue muy cantador en los cuerpos.

Don Guadalupe: O sea que estos señores son los que sí saben, nosotros no.

Don Juan: Los alabados son muy tristes, pelones (...).

Montserrat: ¿En dónde les cantaban, en el entierro?

Don Juan: No, en el sillón, ‘onde morían, y los llevaban cantando hasta el panteón, hasta en la tumba... Yo nunca fui.

Juanillo [un joven del rancho]: Don Toño, usted sí sabe, porque hace un mes usted le cantó a un señor que se murió aquí.

Don Toño: Sí, yo sí sé (...), ahí onde andaba el cuerpito tendido (...), nomás que son tristes, son duros... pa’ cantarle a un cuerpo se necesita tener cerebro, si porque son duras..., es como la canción cardencha, le pone atención y casi llora¹⁹⁰.

Doña Marianita señala que los cantos duraban muchas horas con el fin de que estos acompañaran al cuerpo durante «todo el paso que es la muerte». Por este motivo, cantaban al cuerpo desde que la persona fallecía y hasta el día siguiente en que era enterrada. Los cantadores se tomaban algunos descansos breves, se fumaban un cigarro, le daban un trago al sotol y continuaban cantando sin parar, por horas y horas.

Doña Mariana García indica:

(...) cuando una persona se moría, había que cantarle desde la hora que se moría. Si se moría en la mañana, había que cantarle todo el día y parte de la noche, y al otro día hasta llevarlo a la tumba se le cantaba. Y a mis tíos [don Pablo y don Artemio García], como siempre les gustó, pos cuando había algún cuerpo fuera, pos venían a buscarnos pa’ cantar,

¹⁸⁹ Entrevista personal con don Alberto Antúnez, director del Museo de La Loma. La Loma, Durango, 18 de enero de 2000.

¹⁹⁰ Entrevista con don Juan Sánchez y don Antonio Valles. Saporíz, Durango, 24 de mayo de 1998. Se puede escuchar un alabado cantado por don Antonio Valles y don Eduardo Elizalde ocurrido tras la entrevista citada en Ejemplo II.1 Alabado. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=CJCFpe4eLfU> [acceso: 23 de noviembre de 2023]

y él [don Eduardo] no estaba a veces, pos andaba tomando, y ellos nomás iban a buscarlo pa' ver si me daba permiso a mí para ir con ellos a cantarle a los cuerpos.

Doña Marianita también recuerda que la gente de Sapioríz era tan buena para cantar que hasta de otros ranchos los mandaban llamar para que les cantaran a sus muertos: « (...) onde quiera andábamos, por La Loma, Juan E. García, San Jacinto, por 'onde quiera, a las deshoras de la noche o a la hora que fuera, yo me iba con ellos [con sus tíos]»¹⁹¹.

Don Eduardo Elizalde recordaba que cuando era joven se celebraba la Semana Santa y se cantaban alabados como parte del rito que escenificaba el sufrimiento de la Virgen María y Jesús camino hacia el Calvario. Don Eduardo Elizalde lo dice de la siguiente manera:

Todo eso que dice el alabado (...), todo es lo que tenía el Señor..., mire, el Viernes Santo, según yo he visto en las iglesias es cuando le da la puñalada el Longino, ese mentado, que era judío (...), entonces llega el ciego y le pone la púa en el mero corazón y cuando se la pone suelta el listón rojo, que parece sangre, y se sueltan llorando las mujeres, porque creen... ¡No!, es una figura. Y lloran las mujeres (...). Esos cantos se cantaban al Cristo, esos que están en la iglesia (...), haga de cuenta que era un muertito [recita el verso siguiente pues ya casi no puede cantar]: «Y una corona de espinas que su piel le traspasaba, lloraban las tres Marías de ver el dolor que andaba, una era la Magdalena y Santa María su hermana, y otra la Virgen pura, la que más dolor llevaba»¹⁹².

Al igual que la canción cardenche, los alabados se cantan a tres voces, a capela, con un tiempo lento, con melismas y con pastilla (aguardiente o sotol). La agrupación puede ser mixta (es decir, hombres y mujeres forman el trío o cuarteta) y se pueden doblar voces al unísono o a la octava conformando coros.

El día 4 de febrero de 1999 murió el entrañable cardenche don Juan Sánchez Ponce. Sus amigos los cardencheros don Genaro Chavarría, don Antonio Valles y don Guadalupe Salazar fueron a cantarle al cementerio; la canción elegida por ellos fue la archiconocida cardencha «Yo ya me voy a morir a los desiertos»¹⁹³, y durante el acto ritual no cantaron ni un solo alabado a los cuerpos. Durante la estancia de quien escribe en

¹⁹¹ Entrevista con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

¹⁹² Entrevista con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998. Ver ejemplo II.1 Alabado. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=CJCFpe4eLfU> [acceso: 23 de noviembre de 2023].

¹⁹³ Sobre los usos recientes de esta canción ver Capítulo 4.

Sapioríz y poco antes de volver a la Ciudad de México, murió una mujer a tan solo unos metros de la casa de don Toño Valles, así que pregunté si irían a cantarle al cuerpo, don Toño contestó que no, que no sabía dónde andaban los muchachos y que de todas formas casi no se saben «de esos cantos».

Estos dos sucesos ejemplifican la pérdida de este repertorio en la zona.

No obstante, en otras regiones que formaron parte del Real Camino de Tierra Adentro, los alabados y las alabanzas a la Virgen se encuentran vigentes. Así, por ejemplo, la antropóloga Nadia Romero, en su tesis doctoral, señala la existencia de polifonías a capela en otras tierras fuera de La Laguna, como son «[...] el norte de San Luis Potosí y norte de Zacatecas», irradiándose incluso «por la evidencia encontrada de piezas procedentes de Tlaxcala, Guanajuato, Jalisco, General Terán Nuevo León, Michoacán, Zacatecas, Querétaro, San Luis Potosí y Veracruz, e incluso de Nuevo México, con las cuales el canto cardenche comparte manifestaciones, frases o versos ya en el siglo XX, pero conservando sus límites a partir principalmente de la polifonía a capela» (Romero, Nadia, 2015: 330).

Por su parte, el historiador Antonio Ruiz Caballero refiere la existencia de alabados en Ostula, Michoacán (Ruiz, Antonio, 2020), y el etnomusicólogo Leopoldo Flores Valenzuela ubica prácticas vocales a capela «vinculadas al canto llano» en la Comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán, en Oaxaca¹⁹⁴; mientras que el etnomusicólogo Arturo Chamorro realiza un interesante estudio sobre los alabados en la región de Tlaxcala y su vínculo con la producción del pulque¹⁹⁵. Así mismo, la etnomusicóloga y etnohistoriadora Patricia García refirió a través de una grabación personal realizada en la ranchería de Sartaneja, municipio de Cuernavaca, Guanajuato, la existencia de alabados realizados a capela y de forma polifónica, e incluso en la plataforma de vídeos YouTube se encuentran interesantes documentales en torno a los alabados, llevados a cabo en regiones distintas a Sapioríz, como son el realizado por el cantor don Benjamín Delgado (Jalisco, 2007)¹⁹⁶ o

¹⁹⁴ Las características de estas polifonías se estudian brevemente en el Capítulo 4.

¹⁹⁵ El pulque es una bebida alcohólica, espesa, blanquecina y espumosa obtenida de la fermentación del aguamiel del agave o de la planta del maguey, su origen es prehispánico y es tradicional de México.

¹⁹⁶ Este documental puede verse en: Hermosillo, Juan Pablo (2007), *El Alabado Documental Parte 1*, ejercicio documental de la carrera de Realización Audiovisual del CAAV, Guadalajara, México, realizado en Amatitán Jalisco, <https://www.youtube.com/watch?v=xE3aQpe-IY>. (Última consulta 25 de febrero 2021)

por don Rogelio García Robledo de Palmas Altas, ejido de Saltillo (Coahuila, 2011)¹⁹⁷, y el interpretado por los cantores José Morales «el cuate», Jesús Bea y Ramiro Tapia, quienes cantan el alabado en el fallecimiento de la señora Candelaria García Rodríguez (Jalisco, 2014)¹⁹⁸.

A pesar de que en estos documentales se aprecia una pérdida del contrapunto en la polifonía, perviven elementos culturales que hacen notar su importancia como el hecho de «buscar gente pa' cantar», o el que los mismos cantores, cuando cantan solos, añoren a la gente que sabía cantar polifonía, ahora —dicen— «ya no le saben, unas voces van pa'lla y otras van pa'ca, sin ningún lado» y que prefieren mejor cantar solos, porque la gente ya no sabe «empalmar» las voces, como señala don Rogelio García Robledo¹⁹⁹.

1.4.2. Las alabanzas a la Virgen

También son denominados por la comunidad como misterios, pues son los cantos que se hacen cuando se rezan los misterios del Rosario (nacimiento, pasión y muerte de Cristo y la ascensión de la Virgen María). Según informa Ofelia Elizalde:

En el Rosario se cantan seis misterios, primero se canta «Humildes peregrinos» y ese se canta dos veces, otro que se llama «Peregrina agraciada»²⁰⁰, otras dos veces, después «No sé qué siente mi alma», otras dos veces. En cada uno de estos se rezan 10 Aves María y se realiza un canto. En total se llevan a cabo 50 Aves María rezadas y 6 cantos, más la Salve, que también se canta y con la que se cierra el Rosario²⁰¹.

Los misterios están dedicados a la Virgen, con lo cual también los llaman alabanzas o alabancitas a la Virgen²⁰²; se cantan durante el mes de mayo por ser el mes dedicado a las madres. Durante ese mes, las niñas, vestidas de blanco, ofrecen flores a la Virgen en la iglesia mientras cantan los misterios y se reza el Rosario.

¹⁹⁷ Este documental puede verse en Vanguardiamedia (2011), *El místico canto del Alabado*, Coahuila, México, https://www.youtube.com/watch?v=jVu_sii7Z6s. (Última consulta: 19 de mayo de 2020).

¹⁹⁸ Este documental puede verse en Trigivision Ameca (2014), *Ameca, Jalisco. «El canto del Alabado»*, colonia de La Loma de Ameca, Jalisco, México, <https://www.youtube.com/watch?v=d56noENVR1c>. (Última consulta: 25 de febrero 2021).

¹⁹⁹ García, Robledo «El místico canto del Alabado», *Vanguardiamedia* (2011), Coahuila, México, https://www.youtube.com/watch?v=jVu_sii7Z6s. (Última consulta: 25 de febrero de 2021).

²⁰⁰ Ver transcripción en el Capítulo 4.

²⁰¹ Entrevista con doña Ofelia Elizalde. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

²⁰² Nadia Romero indica que las alabanzas también son conocidas como coloquios (Romero, 2009: 100).

Estas polifonías también se cantan en las festividades navideñas, después de los cantos de los pastores durante la pastorela, y ocurren los nueve días previos al día 24 de diciembre, en el que se pide la posada. También se llevan a cabo el día 24 de diciembre, 6 de enero y 2 de febrero. Explica Ofelia:

Se canta, por ejemplo, si a mí aquí me tocó una posada, llegan, piden la posada y luego pasan y rezan el Rosario con sus misterios, entonces otro día cuando vienen por ellos [por las imágenes de San José y la Virgen] vienen a rezar el Rosario, ya sin misterios [sin cantos], pero cuando ya los van a sacar entonces se dan las gracias a la señora que les dio el lugar, la casa, y también son cantando, dando las gracias a la dueña de la casa porque les dio la posada. Las posadas tienen sus misterios de pedirla, tienen sus misterios de Rosario, de dar las gracias y de caminata de donde va cantando uno de una casa a la otra, por el camino²⁰³.

Los misterios de «dar las gracias», explica Marianita:

Son dos cantitos que se hacen al día siguiente de pedir la posada, cuando se va a la casa de la señora que dio la posada, a recoger los santitos, y se despide uno y canta dos versitos que dicen «mil gracias os damos en esta ocasión, posada nos diste con el corazón», eso canta uno y luego, ¿cuál es el otro? No me acuerdo ‘orita, y luego sale uno caminando por la calle con sus santitos²⁰⁴.

La pastorela, como la posada, integra el rezo del Rosario, debido a esto los cantos de los misterios se llevarán a cabo en la celebración navideña.

2.4.3. Las pastorelas

Las pastorelas provenientes del teatro novohispano fueron empleadas por los misioneros franciscanos y jesuitas para enseñar el Evangelio. Posterior al trabajo de evangelización realizado por los franciscanos, los jesuitas iniciaron un segundo ciclo de conversión dirigiéndose al norte. La primera incursión de los jesuitas a la Región Lagunera se tiene documentada en 1594 (Santibañez, 1992: 130)²⁰⁵. Actualmente, por paradójico que parezca, según refieren doña Ofelia y Fidel Elizalde son “los sacerdotes quienes han quitado mucho

²⁰³ Entrevista con doña Ofelia Elizalde. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000.

²⁰⁴ Entrevista con doña Marianita. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000. Sobre las alabanzas a la Virgen, y otras características del canto como «tener la voz completa», la Revolución como contexto histórico y las pausas en el canto cardenche se pueden ver en la siguiente entrevista a doña Marianita García y don Eduardo Elizalde. Saporíz, Durango. 16 de enero de 2000. Vídeo II.2 Dirección: <https://youtu.be/1npEcA3EbM4> [acceso: 23 de noviembre de 2023]

²⁰⁵ Ver Capítulo 1.

las tradiciones»²⁰⁶.

A pesar de que la pastorela dejó de practicarse durante varias décadas, desde el año 2019 e incluso en el 2020, en pleno periodo de pandemia, se retomó el rito por iniciativa de Higinio Chavarría, sobrino del cardencho Genaro Chavarría y actual «revitalizador» del canto cardenche en su lugar de origen. La situación de performance y la manera en que se desarrolla la pastorela se explicará en el apartado 2.5.2.

A la pastorela también se la conoce en Sapioríz con el nombre de Caminatas, Canciones de los pastores o Arrullamiento, a la manera de sinécdoque de las canciones que acompañan estas representaciones, por lo que es muy común escuchar «van a arrullar a los pastores» para notificar que se va a realizar la polifonía.

Los cantos se acompañan con un instrumento idiófono de golpe directo llamado «gancho», una especie de bastón de madera decorado con flores de papel de seda y cascables atados en la punta cuya percusión está sujeta a la rítmica de las voces. Antes, en lugar de cascabeles colgaban campanitas, peculiaridad que también recuerda a las polifonías de auroros.

Don Juan Sánchez Ponce indica: «Este viene siendo casi el instrumento de uno, ¿no?, pos casi lo va sonando uno junto con la letra de la canción»²⁰⁷.

²⁰⁶ Entrevista personal con doña Ofelia y don Fidel Elizalde, 19 de enero de 2000. Escuchar Entrevista II.2 Sobre la pérdida de las tradiciones. Dirección: https://youtu.be/tQIOA_z3SuE [acceso: 23 de noviembre de 2023].

²⁰⁷ Entrevista con don Juan Sánchez Ponce. Entrevista realizada por Mario Kuri Aldana, Sapioríz, Durango, diciembre de 1986.



Fotografía 17. Pastores con gancho. Autor: Montserrat Palacios.

Las polifonías que ocurren en los Pirineos gascones durante el periodo navideño, por sus similitudes con la pastorela de Saporíz, podrían constituir un indicio verosímil que atestigua a esta como el vehículo principal para la transmisión de la polifonía en esta región. Jean Jacques Castéret señala que:

La instalación de ciertas formas polifónicas, entre lo oral y lo escrito, pudo operar también en el marco de las pastorelas. De hecho, esta forma popular de gran teatro —hablado, cantado y bailado— representado, ya en el siglo XIX, ante miles de personas, es habitual en el País Vasco, en Bearn y Bigorre en el espacio polifónico de los Pirineos. Herederos del misterio medieval, estas escenas muy codificadas hacen eco de diferentes periodos de la historia del teatro, en particular del

Barroco²⁰⁸. Este tipo de teatro, todavía muy vivo en la provincia vasca de Soule y todavía activo en 1946, 1959 y 1997 en el valle bearnés de Barétous, estuvo presente hasta 1914 en todo el Pirineo gascón hasta el umbral de Pau y Tarbes (Castéret, 2010: 176-177) [traducción propia]²⁰⁹.

Un indicio interesante para esta investigación se establece a partir de la coyuntura histórica sucedida en la región de estudio al formar parte de la Nueva Vizcaya. Como se indicó en el primer capítulo, desde finales del siglo XVI la región Lagunera tuvo una fuerte presencia de población vasca, la misma que continuó asentada en la región durante varios siglos. Recuérdese aquí que en 1563 el capitán vizcaíno Francisco de Ibarra fundó la Villa del Guadiana (hoy Durango) y el 24 de julio de 1562 le asignó el nombre de Nueva Vizcaya, y de 1598 a 1605 se estableció la Misión de Parras y La Laguna bajo influencia jesuita. Fue su gobernador el vasco Francisco Urdiñola y Larrumbide, procedente de Oyarzun, Guipúzcoa, y a quien además pertenecía una de las grandes haciendas²¹⁰. Años más tarde, la población vasca no mermaría ni en número ni en influencia. En el capítulo 1 se ha señalado que tanto misiones como haciendas pertenecieron a familias vascas. En 1821, ya con la hacienda de la Santísima Trinidad de la Labor de España en marcha, siendo esta cuna de los poblados que actualmente reciben el nombre de Sapioríz, La Loma, La Goma y San Jacinto, tuvieron como segundos dueños a la familia también vasca de apellido Garde y Mayo. La familia Garde llegó desde Uztarróz, Navarra, y sustentó la hacienda a lo largo del siglo XIX y principios del XX, como lo atestiguan las criptas que todavía se encuentran en la capilla colindante al actual Museo de La Loma (fotografía 7), por lo que

²⁰⁸ A pesar de esta constatación por Castéret, la Dra. Soterraña Aguirre indica que el teatro barroco era muy elaborado y no usaba ya estos cantos (Aguirre, Soterraña, Asesoría de tesis, diciembre 2023).

²⁰⁹ En el original se lee: «The installation of certain multi-voiced forms, between the oral and the written, could also have operated in the framework of the pastorales. In fact, this popular form of great theatre - spoken, sung and danced- performed, already in the XIX century, before thousands of people, is common in the Basque country, in Bearn and Bigorre in the multi-voiced space of the Pyrenees. Inheritors of the medieval Mystery, these very type-cast coded scenes echo different periods of the History of theatre, notably the Baroque. This kind of theatre, which is still very lively in the Basque province of Soule and was still active in 1946, 1959 and 1997 in the Bearn valley of Barétous, was present until 1914 throughout the whole of the Gascon Pyrennes up to the threshold of Pau and Tarbes».

²¹⁰ El padre Churruca señala que la misión de Parras «abarca el sur del actual estado de Coahuila. A partir de la cabecera se extendía, por el norte, hasta Cuatro Ciénagas y Monclova, su límite sur era el norte del estado de Zacatecas; por el oeste se extendía hasta el estado de Durango y por el este llegaba casi hasta Saltillo» (Churruca, *et al.*, 1991: 7), y que esta misión estaba dividida en al menos cuatro partidos. «El Partido de Parras comprendía dos haciendas y tres pueblos. Las haciendas de “Arriba” pertenecían al Gobernador Urdiñola y las de Abajo a Lorenzo García» (Churruca, *et al.*, 1991: 198).

podemos enmarcar con cierta claridad una irradiación política pero también cultural y religiosa de comunicación, ya desde antes de esta fecha, entre el amplio territorio de Parras y los Caminos Reales de Tierra Adentro con los que entoncaba y donde también se encuentran indicios de polifonías a capela como son el «corredor Parras Saltillo/San Esteban-Monterrey, el camino San Luis Potosí-Charcas-Matehuala-Mazapil-Saltito, el corredor Guadalajara-Tlaltenango-Colotlán-Jeréz-Zacatecas-Mazapil-Saltito, el camino Parras-Cuencamé-Durango y el camino Zacatecas-Fresnillo-Llerena (hoy Sombrerete)-Durango-Cuencamé», como señala la doctora Nadia Romero²¹¹. Corredores ya presentes desde principios y mediados del siglo XVII y «otros que se perfilan hasta el siglo XIX como el de Zacatecas-Fresnillo-Juan Aldama-Jimulco y Lerdo»²¹². Espacios estos por donde viajaron los cantos en forma de alabanzas a la Virgen y a los santos católicos, de alabados a los difuntos y de adoración al Niño Dios durante la Navidad en las pastorelas. Justamente son estas últimas las que más llaman nuestra atención al encontrar similitudes entre las polifonías vascas de la Baja Navarra y de los Pirineos gascones señaladas por Jean-Jacques Castéret con las pastorelas representadas en Sapioríz.

Así, siguiendo la información propuesta por Castéret con respecto a los cantos de pastorela, se podría elaborar la hipótesis de que la forma musical de los cantos polifónicos (que posteriormente se han dado en llamar «cardenches») fueron aprendidos de boca de estos pobladores vascos. No es casualidad que para los cantores de Sapioríz sea justamente la pastorela una de las manifestaciones vocales que todavía conservan con más arraigo. Aunque «las canciones de amor y de desprecio» han sido las más difundidas debido en parte al empeño de las Instituciones de Cultura, sin duda son las pastorelas, con sus cantes y «relates» (versos recitados), una de las manifestaciones también importantes para los sapiorences, además de que estas forman parte de un acervo muy arraigado para los cantores. La trama de «La pastorela de Sapioríz» permanece en la Comarca Lagunera a través de la tradición oral plasmada en el «libro», esto es, el *Libro de pastores que contiene el Nacimiento de Cristo. Pastorela de Sapioríz, Durango*, cuya práctica escénica se ha venido representando en el ejido de Sapioríz, cuando menos desde principios de siglo, según la memoria de don Andrés García Antúnez, nacido en 1910, cantor de la pastorela

²¹¹ Romero, 2015: 154.

²¹² Ídem, 2015: 154.

desde los 13 años de edad, cuando la encabezaba don Artemio Antúnez, y quien al morir otorgó la responsabilidad de su continuidad a don Gregorio Carreón, quien a su vez le dejó su sitio en 1975. Esta pastorela se sigue representando anualmente hasta la fecha (Flores, 1992: 9).

Este «libro» manuscrito fue editado por la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna en 1992, y conserva las letras de los cantos y relatos de los 14 personajes, algunos de ellos también presentes en las pastoradas vascas, en donde además se indica que fueron instauradas por los jesuitas para propagar en forma didáctica la evangelización (ídem, 8)²¹³.

El cardenhero de Sapioríz Fidel Elizalde describe así la pastorela de su región:

Antes, el veinticuatro de diciembre se hacía el coloquio de todo lo que era la pastorela, allí son seis pastores, es una Gila la que va al centro de los de adelante, cantan dos adelante y la Gila, son tres voces como las que cantamos nosotros. La Gila da la voz más ladina, la más ladinota, la contralta, la aguda esa, entonces después cantaban los otros cuatro los de atrás cantaban, cada pastor tiene su nombre el de adelante cantaban Bato, tebano y la Gila y luego atrás cantaban Gil, Lérido, Lipio y Tuval, cuatro pastores y luego este ahí se canta atrás se canta primera, segunda y contralta y requinte, cuatro voces que es, ¡hijole! Se oye muy bonito, entonces hay tres diablos, Astucia, Luzbel y Satanás y hay el ranchero y luego el ermitaño y el ángel, sí, el ángel y el ermitaño pelean con los diablos, el Bartolo ese es el flojo..., se le cantan al niño «El arrullamiento», este se le canta hermanos míos, hermanos

²¹³ Evidentemente, los cantos teatralizados no eran privativos de los jesuitas, las representaciones de la Navidad también ocurrían en ambientes franciscanos. Se sabe además que «el villancico como género, presenta una trayectoria que parte de los antiguos cantares medievales procedentes de la tradición oral y llega, tras sucesivas evoluciones, hasta el villancico de autor que aparecerá con fuerza en el siglo XVI y que eclosionará en las siguientes centurias» (Díaz, 2019: 468). Muestra de ello es el villancico *Nuevas te traygo, carillo*, del cual se conservan dos versiones de la misma melodía: la anónima del *Cancionero de la Colombina*, que por su sencillez contrapuntística está más cercano a una práctica polifónica improvisada, y la que se encuentra en el *Cancionero Musical de Juan del Encina*, quien «a medio camino entre la tradición oral y el villancico de autor», Encina transcribe, reelabora el texto, la melodía y el contrapunto para el ambiente cortesano (ídem: 468). En lo que respecta al importante rol de la mujeres en la práctica de las canciones polifónicas realizadas «en tiempos de Adviento y, más seguramente, en los días que van de la víspera de Navidad hasta el día de San Juan Evangelista» se encuentra la pieza teatral *Representación del Nacimiento de nuestro Señor* compuesta por Gómez Marique a instancias de su hermana María, vicaria del convento de Calabazanos y que se halla en el *Cancionero musical de Astudillo* de mediados del siglo XV, como fecha probable. No obstante, la actividad teatral en algunos conventos femeninos ya está presente en centurias anteriores por lo que su «representación por mujeres (...) no debió ser tan escasa como se ha creído» (Salvador, 2012:167, 173).

pastores, se cantan «A la real Jerusalén», «Los pajarillos», se canta la «Alabanza del ranchero» y así, muy bonito todo y luego el día seis se canta «El arrullamiento» y «El despedimento», donde ya se despiden los pastores... Bartolo ese es el más flojo de la pastorela, ese es el que él hace el papel de pura flojera, pelea con la Gila, la Gila le carga porque este hay relatos donde dice: ya todo está prevenido, lo que hace falta es la leña, y luego le contesta el Bartolo, porque falta con qué calentar la cena, ¿no?, le dice: eso no te cause pena, que ahorita te traeré aquí, tanta leña para que gastes, para quemarte hasta a ti, entonces le dice ella: no era mala para ti, qué tan agraviada te tengo, y luego le dice él: no Gilita prenda amada, tú eres dulce para mí, pero yo pensé de mí, que serías mejor asada. Ja, ja, ja, o sea que tienen sus pleitos... Estos son relatos, o sea cantan los pastores y luego hay una pausa, sí, donde ellos... Entra el diablo con sus relatos y luego entra el ranchero: santas noches caballeros y madamas, cómo las pasan mis amas y mis queridas galanas, más veo que no me responden, sino que se están calladas, luciendo el túnico nuevo, con sus trenzas enroscadas, y así ¿veá?... Hay un relato donde de un diablo que se lleva como dos hojas de puro seguido, seguido, seguido, entonces tiene que tener muy buena memoria, aquí había un señor este se llamaba Madaleno Martínez, ese señor se aventaba el relate desde que empezaba hasta que acababa sin preguntar, porque allí anda el apuntador el que trae el libro, entons alguien que le falta que se lo olvida ya él no más le da el entre o sea que aquel va relatando y él va viendo en algo que se le atoró y él nomás le dice y así sigue y así sigue y así, y ese señor ¡nooo! Se la llevaba..., ¡tenía una memoria! (Romero, Nadia, 2009: 111)²¹⁴

Más allá de una simple diversión, una pastoral representa una fuerte institución de transferencia (Castéret, 2010: 179). Así se puede observar que las pastorelas requieren de largas horas de ensayos para la organización y coordinación de su representación escénica, práctica que además favorece el aprendizaje de los procesos de improvisación debido al necesario adiestramiento auditivo para su realización, evento que supone un entorno propicio para la transmisión oral y la práctica vocal, ocasión idónea para el aprendizaje de la polifonía.

Don Guadalupe Salazar y Don Antonio Valles informan:

²¹⁴ Entrevista realizada por Nadia Romero a Fidel Elizalde. México D.F., 2005. Una breve explicación sobre las pastorelas se puede escuchar en la siguiente entrevista a don Fidel Elizalde por quien esto escribe. Escuchar Entrevista II.3. Las pastorelas.

Dirección: <https://youtu.be/IGhnCM14Z88> [acceso: 23 de noviembre de 2023].

Yo no soy nacido de aquí, yo llegué con 13 años, nada más que cuando andaba don Eduardo en los pastores, porque la pastorela se canta más o menos parecida y me invitaron y ya fui, pos yo fue así como empecé a cantar la cardenche onde empecé con ellos a los pastores y ya después me seguí». Don Antonio Valles continúa: «Sí, así como nos ve, los tres somos pastores, arrullamos al niño el 24 en la noche, por las casas, se usaba andar arrullando al niño en distintos nacimientos, y se arrullaba el niño toda la noche del 24 y el 25 en la tarde y salíamos bien cansados y luego el día 5 de enero pa' levantar el niño²¹⁵.

Castéret también señala que en Gascuña y Navarra «los campesinos son a la vez cantores de iglesia y “grandes cantores” del contexto laico» (ídem: 178), aspecto este que también coincide con la vocación de los campesinos cardencheros, que practican tanto «los cantos de los pastores» como las tragedias o los cantos de amor y de desprecio.

Por su parte, las mujeres señalan que ellas también cantan en la pastorela. Marianita y su hermana Otilia explican mientras cantan: «Y al paso ligero ya vamos rendidos», que:

Ese pedacito es el [que cantan] los de adelante, los de atrás siguen con otro, los de adelante el primero, y el segundo lo dan los de atrás (...), por ejemplo, cuando ya está uno con el Niño Dios en “El arrullamiento”, pos eso canta uno “a la ru ru niño” [cantan] ya después continúan los otros con el otro verso, acaban aquellos con aquel verso y luego se vienen los tres de adelante, los dos pastores y la Gila y empiezan el otro versito y acaban y luego siguen los cuatro de atrás... Pero sí son bonitos²¹⁶.

María Arene Garamendi Azcorra afirma que las pastorelas fueron durante mucho tiempo el único vínculo entre el pueblo campesino de Soule, Gascuña y Bearne con las grandes materias narrativas —hagiográficas, carolingias, caballerescas y mitológicas— de la literatura europea. También informa que los estudiantes del Colegio de Bayona (ciudad situada en el País Vasco francés) y en Navarra representaron durante los años 1593 a 1685 algunas obras que hoy son desconocidas, pero que recibían indiferentemente los nombres de tragedias y pastorales, y en 1717 un decreto de prohibición del Parlamento de Navarra denomina pastorela a la Tragedia de los amores del rey David con Betsabé (*Tragedie des amours du roi David avec Betsabé*) (Garamendi, 1991: 38, 190).

²¹⁵ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar y Antonio Valles. Sapioríz, 24 de mayo de 1998.

²¹⁶ Entrevista personal con doña Marianita y doña Otilia García. Sapioríz, 24 de mayo de 1998.

Llama la atención en este sentido que en la región Lagunera todavía se mantiene la denominación de «tragedia» para designar a los cantos narrativos sobre algún suceso dramático, sea este político o sentimental amoroso, como pueden ser los cantos «Tragedia de Pioquinto y Perfecto», la «Tragedia de Lino Rodarte» o la «Tragedia de Macario Romero», y que por su estructura en cuartetas de rima variable y su forma épico-lírico-narrativa suelen identificarse como corridos, género este que obtuvo su carácter definitivo durante la Revolución²¹⁷, pero que, sin embargo, tanto en La Flor de Jimulco, como en Saporíz y en los pueblos de la región Lagunera, los continúan llamando tragedias. Este hecho es muy interesante, pues la región Lagunera es la única zona de México donde se utiliza el término de «tragedia» para referir a este tipo de cantos narrativos y, aun siendo equiparados por algunos estudiosos de la zona con los corridos, para los cardencheros la tragedia y el corrido, incluso usados de forma sinónima, son dos entidades distintas. De hecho, para referirse al corrido lo denominan corrido acardenchado, y lo diferencian de las tragedias:

No pos los de La Flor de Jimulco son los que cantan puro corrido de ese de la Revolución, nosotros [en Saporíz] pos casi de eso no..., nosotros sabemos más algunas tragedias, pero casi corridos no cantamos.

— ¿y son diferentes?

— Pos sí, las tragedias pos son más trágicas, más arrebatadas²¹⁸.

La doctora Garamendi señala que en los documentos suletinos²¹⁹ del siglo XVII se atestigua el uso del término de tragedia en el sentido de «pieza dramática de carácter serio» que escenifica la vida o la historia de un personaje. Precisa que, si bien las tragedias fueron identificadas con las pastorelas (por ser representadas de forma escénica), el término de tragedia (*trajeria*) no desapareció, por lo que en la zona de Soule continuó identificándose a la pastoral con el teatro a modo de sinónimos, ya fueran obras trágicas o cómicas las que se representaran. Sin embargo, en Navarra y en el ámbito cultural del Pirineo la pastoral o *pastourade* es una representación de carácter navideño cuyo episodio central suele ser la adoración de los pastores durante las fiestas (Garamendi, 1991: 38-39).

²¹⁷ Cfr. T. Mendoza, Vicente (1984: 103-107)

²¹⁸ Entrevista personal con don Juan Sánchez Ponce. 24 de mayo de 1998.

²¹⁹ El suletino es una lengua particular del euskera que se habla en Sola (*Soule*) uno de los territorios vasco parlantes del País Vasco Francés.

Otro hecho que llama la atención por su similitud entre las pastorelas vascas y las ocurridas en Saporíz es la presencia de un bastón que, como hemos indicado antes, es adornado con cascabeles, cintas y flores de papel, y sirve de instrumento idiófono para acompañar estos cantos. Se ha señalado que en Saporíz las polifonías se realizan solo con la voz y sin acompañamiento instrumental, pero únicamente en la pastorela se hace uso de estos bastones a modo de instrumento percusivo (fotografía 17). Se observa que tanto en las mascaradas como en las pastorelas de Gascuña y Bearne y en las de la Baja Navarra también se describe la utilización de estos bastones como cayados adornados con cascabeles de cobre y puntillas de papel (Garamendi, 1991: 125). La doctora Garamendi señala que en las farsas carnavalescas «los personajes solían ser quince o dieciséis, entre ellos satanes y un gigante, vestidos más o menos como los de las pastorelas, y únicamente dos o tres personajes femeninos (...). Todos ellos llevaban bastón en la mano» (ídem, 184).

El empleo de estos cascabeles generadores de ruido tiene relación con el género charivárico propio de esta región, que hace alusión a la cualidad estridente y cacofónica de lo ruidoso y disruptivo como censura popular de comportamientos socialmente desviados, o bien como confrontación entre fuerzas simbólicas de opuestos como pueden ser los ángeles y los satanes de las pastorelas. Campanas, cencerros o esquilas son instrumentos vinculados a esta práctica charivari, cuya teoría contemporánea —señala Garamendi citando a Levi Strauss— se encuentra vinculada con la oposición implícita entre ruido sagrado (aplicable solamente a situaciones anormales de orden cosmológico) y ruido profano (utilizable para sancionar desviaciones sociales). De esta forma, «cuando unos determinados ruidos pasan a integrarse en una liturgia codificada en un canon, el resto de ruidos posibles queda en disposición de ser empleados en situaciones profanas» (ídem, 164).

En la tradición vasca estos ruidos adscritos al género charivárico están presentes no solo en las pastorelas (*pastourades*), sino también en las farsas, las serenatas chariváricas, las paradas chariváricas o *tobera mustrak*, en donde se celebraba la «ceremonia del bastón». Durante el trabajo de campo, don Juan Antúnez señaló que en La Loma, en tiempo de sus abuelos, también se hacían pastorelas como las de Saporíz:

Mis agüelitos también cantaban cardenchas y eran pastores, nomás que en aquella época se usaba un palo con campanitas que le llamaban gancho y se adornaba con papeles con flores, al papel lo enrizaban para que parecieran flores pero era puro papel, y a su sombrero le

colgaban un paño, un trapo pues como una pañoleta y ‘ay andaban, cantaban con su jato que es pues un trapo y llevaban su gancho bien adornado y con las campanitas y pos su sombrero²²⁰.

Por sus similitudes con las pastorelas de Gascona, Bearne y Baja Navarra, se puede observar una historia compartida en la que profundizar en investigaciones futuras.

2.4.4. Las posadas

De acuerdo con la tradición mexicana, la petición de la posada es representada por dos grupos de cantores, uno de los ellos personificará a los peregrinos José y María, y se ubicará puertas afuera de la casa anfitriona, mientras que el otro grupo permanecerá dentro de la casa, y será quien, después de mucha insistencia, aceptará «dar la posada» al grupo que se encuentra fuera de la casa solicitándola. Esta representación se realiza mediante cantos.

Los grupos de dentro y fuera de casa variarán en número de acuerdo a la cantidad de concurrencia. Todo aquel que quiera podrá participar. Se elegirá libremente el lugar que quieren ocupar: dentro de casa dando la posada o fuera de ella, pidiéndola.

En Sapioríz, el entretejido vocal estará dado (tanto fuera como dentro) por las tres o cuatro voces características de esta región, esto es: arrastre, fundamental, contralta y arquite. En esta ocasión se podrán sumar a estas las de los otros asistentes, quienes elegirán el registro que les quede cómodo, de tal suerte que, a diferencia de la canción cardenche, aquí sí se duplicarán, triplicarán, etc., las voces en unísono (o a la octava, según sea una tesitura más grave o más aguda la que se ensamble con otra)²²¹.

Al respecto, señala doña Ofelia Elizalde:

A mí me gusta mucho rezar y cantar de todo, me gustan los rosarios (...), solo que no me sé bien los cantos, a veces me acoplo con ella [doña Marianita] y con mi tía [doña Otilia]. Yo les digo a mis hermanas que quisiéramos saber todo lo que ellas saben²²².

Las posadas se piden durante los nueve días que preceden al día de la Navidad. Comienzan el día 16 de diciembre y la última se realiza el 24 de diciembre. Cada día se piden en diferente casa. Mientras se está de camino a la que en ese día corresponda, se

²²⁰ Entrevista personal con don Juan Antúnez. La Loma, 2000.

²²¹ Ver Capítulo 4. Apartado 4.4.7 «Canto para pedir posada».

²²² Entrevista con doña Ofelia Elizalde García. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

canta la canción: «Son nueve posadas las que hemos de andar»²²³. Una vez llegando a la casa se inician los versos tradicionales de petición de posada: «En nombre del cielo yo os pido posada...» y al entrar a la casa y ver al niño Dios se canta «No sé qué siente mi alma»²²⁴. Estos cantos también mantienen las características polifónicas de la región, es decir: melismáticas, a capela, con pausas y con un *tempo* lento.

2.4.5. Los corridos acardenchados, las tragedias y la canción acardenchada

Los corridos acardenchados y las tragedias, más comunes en La Flor de Jimulco (Coahuila) que en Sapioríz (Durango), son un breve repertorio que narra los sucesos trágicos de origen regional. Los corridos se instauran en el contexto cultural de la región como medio informativo de muertes, prendimientos policiales y huidas heroicas. A inicios de los años noventa, cien años después de los sucesos referidos, todavía se cantaban manteniendo el mismo texto. Los corridos acardenchados forman parte de la historia comarcal pre-revolucionaria y sin duda son verdaderas reliquias sonoras de gran valor.

El caso de la canción acardenchada corresponde a una serie de cantos posiblemente aprendidos a través de los incipientes medios de comunicación unos, y otros de herencia hispánica que, siendo monódicos, eran interpretados por los laguneros como polifonías. La difusión del repertorio es señalado en la siguiente cita:

Hay una serie de cantos tradicionales de la región que proceden de muy diversas épocas; entre ellos se cuentan los siguientes: «La Varsoviana», «El Barzón», «La Mamá Carlota», «El Abandonado», «El Machaquito», «La Paloma», «El Adiós de Carrasco», «Alborada», «El Sauce y la Palma». Además de los mencionados, fueron muy populares varios cantos de zarzuelas y diversos sonecitos y cantos satíricos, aunque las más gustadas fueron canciones de tipo romántico compuestas localmente, y otras que fueron conocidas en toda la República. Hacia los años veinte se popularizaron muchísimas canciones que eran conocidas en amplias regiones del país; muchas de ellas venían en boca de los

²²³ Ejemplo II.2. Las posadas. «Son nueve posadas las que hemos de andar». Intérpretes: Otilia García, arrastre; Mariana García, fundamental; Ofelia Elizalde, contralta (Palacios, 1998). Dirección: https://youtu.be/NvJ_Oj892q0 [acceso: 23 de noviembre de 2023].

²²⁴ Video II.3. Misterio para las posadas «No sé qué siente mi alma» Interpretan: Ofelia Elizalde (contralta), doña Mariana García (fundamental) doña Otilia García (arrastre). Dirección: https://youtu.be/gDWa_zyzP_1 [acceso: 23 de noviembre de 2023].

«bonanceros», los trabajadores migratorios que llegaban a la pizca [la pizca del algodón] y que procedían de diversos estados (Vázquez, ([1978] (2002): 23).

En Sapioríz estas canciones acardenchadas también se usaron a modo de cortejo conservando el estilo polifónico de la canción cardenche. Al preguntar por qué acardenchaban esas canciones don Guadalupe Salazar comentó: «Es que de por sí uno ya está acardenchado, pos se pega, se pega la cardenche»²²⁵.

Sobre el procedimiento para acardenchar una canción previamente conocida o del dominio público, don Guadalupe Salazar indica:

Acardenchar es hacerle curvas, subidas, bajadas a la canción, adornarla. A veces, cuando una canción no es cardencha y dicen «¡acardénchela compadre!», pos más bien hay que hacerle subidas y bajadas, adornar con las voces²²⁶.

Al respecto, el etnomusicólogo Héctor Lozano identifica como acardenchar «cierto arrebató en las voces, principalmente en la aguda» (Lozano, 2002: 159), y añade: «La voz se escucha muy sonora, dando la sensación de estar gritando, a este efecto lo conocen como acardenchar la voz» (ídem, p. 102).

Aunque Lozano no explica qué considera como «cierto arrebató en las voces», se podría deducir de esta afirmación que el concepto «acardenchar» queda definido por un particular tipo de emisión vocal. En el presente estudio esta información no fue aseverada por los cardencheros de Sapioríz, quienes al preguntárseles directamente si acardenchar tenía algo que ver con una sensación de gritar (esto es, con un tipo de emisión vocal) respondieron que no, mencionaron por el contrario que cualquier canción ellos la pueden acardenchar cuando «acomodan las tres voces»; es decir, para acardenchar una canción hay que hacer contrapunto, ciertamente con las características de emisión vocal características de esta región.

—Esa canción [«Rayando el sol»] ya la cantaba Genaro... hace mucho... Andaba noviando. Esa es acardenchada, no es cardenche.

—Ya sale acardenchada no *de a tiro*, pero se pueden acomodar las tres voces y sale acardenchada²²⁷

²²⁵ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

²²⁶ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar y don Antonio Valle. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

²²⁷ Entrevista con don Guadalupe Salazar y don Antonio Valle. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

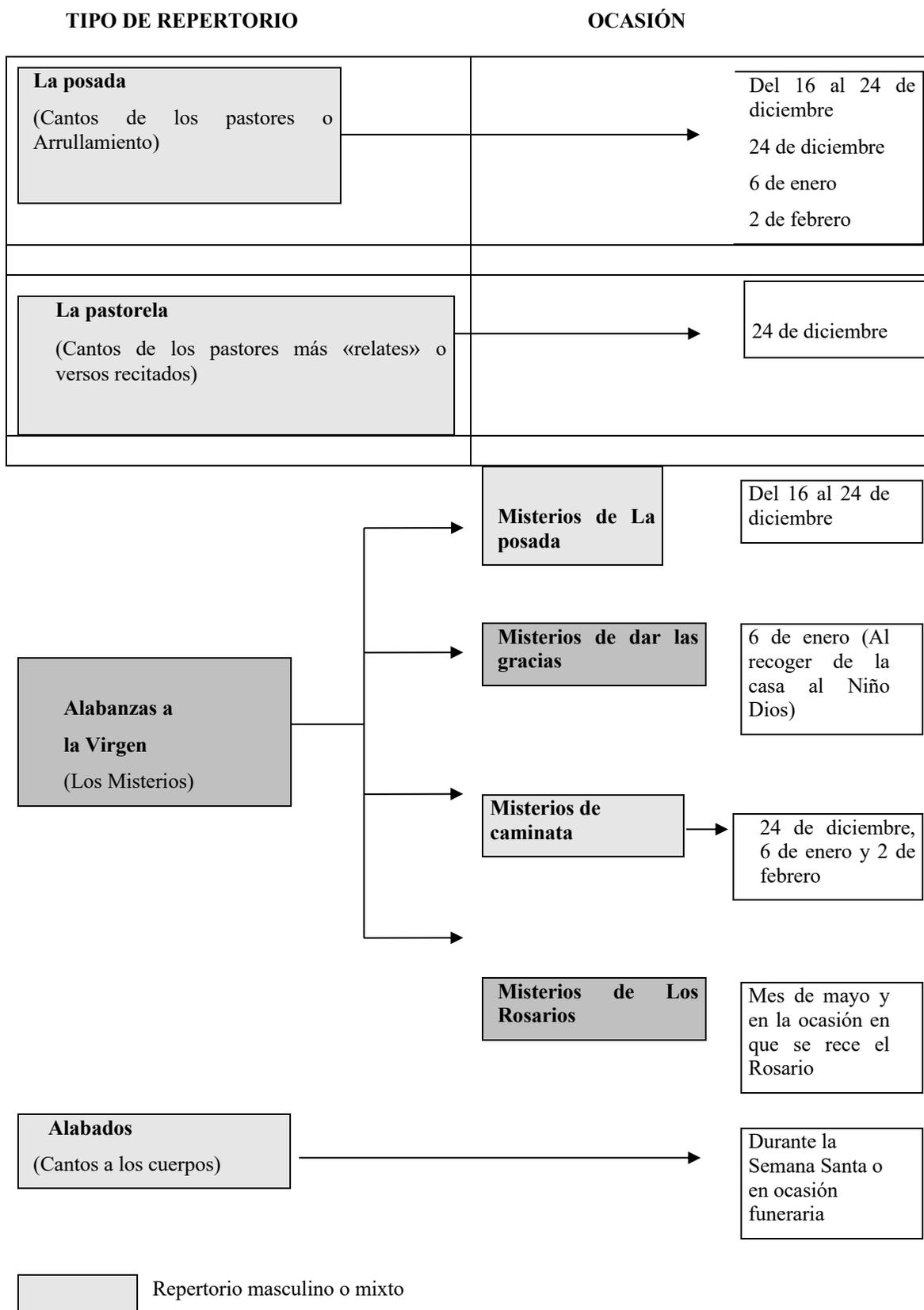


Tabla 4. Repertorio y ocasión.

2.5. El contexto de la performance

Se han determinado ciertas expresiones *emic* generadoras de polifonías así como las ocasiones en que estas se llevan a cabo en la región de estudio. El siguiente apartado propone revisar los usos sociales, las formas de aprendizaje y las prácticas cotidianas vinculadas al acto de cantar juntos. Se describirán los procedimientos de su práctica y los lugares en que discurre la performance, entendida esta como espacio de representación de las prácticas polifónicas y de ciertas cualidades performativas que el canto les permite realizar. Se observará cómo a través de las diferentes situaciones de performance se reflejan las divisiones de género que han dado lugar a la creación de estrategias, donde las mujeres han hecho suyo un canto tradicionalmente considerado de hombres y estos han callado su gusto por los cantos de ellas.

2.5.1. El basurero como espacio interpretativo dominante

Decía Bachelard que mientras el tiempo localiza los recuerdos con fechas y en su duración concreta el espacio determina «los centros del destino», porque es ahí donde quedan ancladas las vivencias de manera más profunda²²⁸.

En Sapioríz, la paja, la alfalfa seca y los olotes se acumulaban a manera de pequeños montes de residuos orgánicos que llamaban «los basureros»²²⁹. Ahí, los «señores» se reunían por la noche y después de la labor para descansar y cantar cardenchas. La alfalfa seca puesta al fuego les servía para alumbrarse. Doña Manuela indica: «Esa canción cardencha así era..., pos era su gusto de ir a cantar, no se usaba radio, nada de música, más que pura canción. Ellos iban al *basudero* y ahí se juntaban los muchachos, en tiempo de frío hacían su lumbre, se echaban su vinito y mire, allí cantaban hasta que se

²²⁸ Bachelard, Gaston, 2000:39.

²²⁹ La palabra *olote* deriva del náhuatl *olotl*, «corazón», y hace referencia a la parte central del maíz.

cansaban, en la madrugada, hasta que les amanecía, y se iban a su casa, y quedaba el *basudero* solo, hasta el otro día...»²³⁰.

El basurero se constituyó como un espacio de convivencia y también performativo para la producción del canto. Este espacio creado por los cantores, al margen de toda convención y regulación a la que eran sometidos en su condición de campesinos asalariados, les permitía hacer del canto conversación, y quizá lo más importante, practicar la capacidad de escuchar, de reconocer el timbre vocal de unos y otros como identidades corporeizadas en las cualidades de cada una de las voces de sus compadres. Es probable que el cardenche como polifonía aprendida por herencia consiguiera *clavarse* en sus voces y en sus preferencias, porque les permitía estar juntos.

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

1. Porque ahí tenían manera de estar alumbrados.

Se ponía bien bonito en la noche (...), pos usté se imagina en tiempos ‘onde no hay luna (...) sale uno a la puerta y la noche neegra, y ellos, ¿sabe qué?, pos se salían en la noche a hacer fuegos (...), pos uno menos mal, se estaba ahí acostado en la noche, ellos no, ellos se salían a la calle, prendían lumbre en los basureros (...)»²³¹.

Doña Marianita añade:

Aquí todo esto era puro monte, puro monte, puro chaparral y nosotros por allá vivíamos. Allá por el rincón del rancho, había una parte ‘onde toda la gente tiraba la basura, así que pos tanta basura se iba haciendo un alto, se fue haciendo un alto, un alto, un pedazo grandote alto ahí de tanta basura, yo creo quemada y tierroza, y ahí se iban ellos en la noche..., pos así como, pos que de repente ya los oía uno que estaban entonando»²³².

La altura generaba un espacio sonoro que permitía una mayor expansión vocal, propiciando con esto una amplitud de las ondas sonoras que favorecían la resonancia:

2) Como espacio de resonancia.

²³⁰ Entrevista con doña Manuela. Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000.

²³¹ Entrevista con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

²³² Entrevista con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

También se cantaba en los barrancos, el rebote o arriba del basurero, yo creo que esos lugares servían como caja de resonancia, en la noche se oía muy clarito, ya que no había ruidos, solo el ladrar de perros o aullar de coyotes²³³.

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

3. Para llevar serenata.

(...) Cuando no había especie de ninguna música, por ejemplo *usté* tenía su novio, le *voa* poner una pareja, andaba bien con él, iba a darle serenata a *usté* y estaba re cuerda *usté*, le oía, cantaba canciones de amor y el que andaba mal pues le cantaba canciones de desprecio (...)²³⁴.

También indica doña Marianita:

(...) Y empezaban a cantar puras cardenchas bonitas, y uno, pos yo, la mera *verdá* no me dormía. Pos yo andaba noviendo con él [con don Eduardo Elizalde] fue mi primer y último novio, y pos yo *nomás* lo andaba oyendo, y como siempre tratan de cantar canciones que a uno le lleguen, *¿verdá?* Pos me estaba despierta oyéndolos, hasta ya bien noche (...)²³⁵.

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

Uno iba de niño, sí pos para oírlos, ellos cantaban en el basurero y uno ahí, oyendo y empezando a cantar también²³⁶.

4. Para esconderse del patrón. Don Quico Beltrán, cardenchero de la región de La Flor de Jimulco, comenta lo siguiente:

Por eso cuando nos juntábamos a cantar, todos se iban a escondidas pa'l monte, para que el patrón no los viera, si no, los castigaba (...) y se decía vamos a ver los cardenches, era como decir que se trataba de la cantada pero sin decirlo²³⁷.

²³³ Cfr. Martínez; García, 1999: 16.

²³⁴ Entrevista personal con don Juan Sánchez Ponce. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

²³⁵ Entrevista personal con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

²³⁶ Entrevista personal con don Regino Ponce. Sapioríz, Durango, 19 de enero de 2000.

²³⁷ Cit. en Lozano, 2002: 20.



Fotografía 18. Antiguo basurero, hoy monumento a don Benito Juárez²³⁸. Autor: Montserrat Palacios.

Don Antonio Valle, en una explanada frente al Museo de La Loma y mientras señala un montículo de tierra con el busto de Benito Juárez, dice:

Mira tú, Montse, ahí antes era un basurero. Y ya nadie se junta a cantar ahí²³⁹.

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

Se modificaron los mecanismos económicos, se acabaron las haciendas latifundistas y poco a poco se fue constituyendo un capitalismo centrado en la industria ganadera más que en el campo. La producción algodonera entró en crisis y la región de las lagunas irrumpió en sequía²⁴⁰.

Sin los basureros y sin el «tiempo común» establecido por ellos para el canto después de la labor, la función de convivencia para cantar polifonías dio un vuelco. A

²³⁸ Fotografía realizada en el actual Museo de La Loma (antigua hacienda de la Santísima Trinidad de la Labor de España). La Loma, Durango, 19 de enero de 2000.

²³⁹ Entrevista personal con don Antonio Valle. Sapioríz, Durango, 19 de enero de 2000.

²⁴⁰ Ver Capítulo 1.

mediados de la década de los años setenta, bajo iniciativa del líder campesino don Arturo Orona, las polifonías devienen estandarte político²⁴¹.

Don Arturo Orona, convertido ya en aliado y líder campesino y en un político respetado en la región Lagunera, tomó el canto cardenche (en específico al repertorio de las canciones de amor y de desprecio) y con este acompañó una gran cantidad de mítines y manifestaciones en la ciudad de Torreón y en distintos estados de la República mexicana, llevando la canción cardenche como una muestra del «alma campesina» fuera de la ranchería.

De esta manera, el canto cardenche abandonó los basureros y llegó a los escenarios como canción de protesta, y más tarde como estandarte de representatividad regional²⁴².

Don Regino cuenta:

Yo andaba en los basureros y luego (ahí) me agarró Arturo Orona, y anduve mucho tiempo, mire, me sentía yo un hombre que era de mucha categoría (...)²⁴³.

Don Eduardo Elizalde señala:

El señor ese, Arturo, nos llevó hasta Quintana Roo, por ahí anduvimos cuatro días con el presidente Echeverría, allí ‘*onde* él comía, el presidente, comíamos nosotros (...). Salimos de México en el avión presidencial, ahí junto con él²⁴⁴.

Don Arturo Orona, «el comunista» —como le dicen los cardencheros de Sapioríz—, era de La Flor de Jimulco y se postulaba para presidente municipal de esa región. Don Arturo Orona era hermano de don Francisco Orona, uno de los cardencheros más conocidos de La Flor de Jimulco, el famoso don Quico Orona, voz fundamental (en ambos sentidos) de entre los cardencheros de Jimulco²⁴⁵.

²⁴¹ Ver Capítulo 1.

²⁴² Es interesante notar que a partir de ese momento las polifonías vocales efectuadas en la región también cambian de nombre. Así las cardenchas, nombre con el que son conocidas por la comunidad, a partir de ese momento cambian su designación por el de «canción lagunera» o «canto del desierto». Esto se debe a que la canción *sale* de las rancherías para instaurarse en marcos de representatividad regional (espacios para la cultura como escuelas, radiodifusoras, etc. Es importante notar que las cardencheras mujeres nunca fueron invitadas a cantar fuera de la ranchería, aunque sí presenciaban los ensayos que realizaba don Arturo Orona, ya que algunos de ellos se realizaban en su propia casa.

²⁴³ Entrevista personal con don Regino Ponce. Sapioríz, Durango, 19 de enero de 2000.

²⁴⁴ Entrevista personal con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

²⁴⁵ Sobre Quico Orona. *Cfr.* Urdaibay, 1994: 124.

Por este señor Arturo Orona —como bien dice doña Marianita— «se extendió la canción, por allí, por allá»²⁴⁶.

A finales de los años setenta se realiza el primer registro de estas polifonías; el canto cardenche pasó de ser estandarte de las políticas de partido a ser espacio eficaz para las políticas culturales de corte nacionalista con el objetivo de «preservar y difundir las tradiciones musicales de nuestro país»²⁴⁷. A partir de este momento, el escenario deja en la memoria y el recuerdo lo que fue cantar en lo alto de un basurero.

2.5.1.1. Una escucha acusmática

El término acusmático fue atribuido a los discípulos de Pitágoras, quienes durante cinco años escucharon las lecciones de su maestro sin mirarle, ya que este les hablaba tras una cortina. Se emplea aquí este término para hacer referencia a un oír sin ver²⁴⁸.

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

Una de las finalidades implícitas del canto era la de «dar serenata». A diferencia de otras formas tradicionales en México para llevar a cabo las serenatas, donde se cantaba a la mujer pretendida directamente «al pie de su ventana». En Sapioríz, el cortejo se cumplía de forma acusmática. Desde sus casas, las mujeres se dejaban enamorar por «aquella voz» que desde el basurero llegaba a sus oídos y que identificaban dentro de la trama vocal de aquellas polifonías. De esta manera, ella escuchaba y reconocía la voz de su enamorado pero no lo veía.

En cierta forma, todo el rancho oía un canto a ciegas. Así, las cardenchas eran voces invisibles de una música a distancia, ya que los cantos no solo se oían en Sapioríz. Según afirman doña Marianita y don Juan Sánchez, los cardencheros conseguían que su canto llegara a los pueblos vecinos de La Loma y El Ranchito. Este dato lo confirman don Alberto Antúnez y don Bernabé Fabela, quienes vivían en La Loma por aquellos años.

²⁴⁶ El contacto que establece el INAH para llevar a cabo las grabaciones de la canción cardenche en el año de 1977 lo realiza a través de dicha institución con don Arturo Orona, según consta en los agradecimientos que acompañan el disco (cfr. Vázquez Valle, Irene (coord.) (1978), *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción Cardenche*, colección INAH, n.º 22, Disco MC-1071.

²⁴⁷ Ver Estado de la cuestión.

²⁴⁸ Pierre Schaeffer retoma este concepto como analogía con la música electroacústica y fijada en un soporte (cinta u ordenador, actualmente) que se reproduce mediante altavoces.

Así, los cardencheros de La Loma escuchaban (obviamente sin mirar) que en Sapioríz se estaba cantando y se dirigían a cantar con ellos. En otras ocasiones se quedaban en silencio oyendo los cantos que escuchaban desde la ranchería vecina.

Don Bernabé indica que al mismo tiempo en que se cantaba en un basurero, «se oían otros grupos que cantaban por ahí y otros por allá»²⁴⁹. La utilización del espacio abierto como lugar para el canto, desde un punto de vista *esthético*, supone un tipo de escucha multidireccional («plurifocal» como diría Llorenç Barber) a la vez que favorece la incorporación de tiempos diferentes y distintos estilos de canto durante el mismo proceso de recepción.

Cuando el pueblo se llenó de ruidos se acabaron las distancias, las resonancias y también las serenatas. Llegaron los motores, la radio, la televisión, y evidentemente la escucha se modificó.

2.5.1.2. El basurero como espacio de transmisión y aprendizaje

Los primeros cardencheros, «los antiguos», «los de antes», según las categorías empleadas por los sapiorenses, aprendieron a cantar en los basureros, y otros en las pastorelas, como ya se ha indicado.

Las mujeres aprendieron oyendo a sus novios, a sus padres y algunas también a la mamá o a la suegra. Había buenas cantoras en Mapimí, y aunque la mayoría de las mujeres cantaban el repertorio religioso también se sabían cardenchas. De entre las mujeres cantadoras destacan Isabel Luna y su hija Hortensia Valles, Simonita (no se proporcionó el apellido), Rosa Cortés, madre de doña Marianita y Otilia García, y en su tercera generación Ofelia y Beatriz Elizalde García.

El caso de doña Marianita es especial, porque ella, por su magnífica voz, no solo oía canciones y controlaba todo el repertorio polifónico, sino que además cantaba con los hombres, no en los basureros y no únicamente cardenchas, ella se dirigía a los poblados vecinos a Sapioríz a cantarle a los convalecientes y a los muertos, canciones «para los cuerpos» (alabados), pero en el camino, acompañada de su tío, iban cantando alguna que otra cardencha. Las conocía todas.

²⁴⁹ Entrevista personal con don Bernabé Fabela. 17 de enero de 2000.

Como doña Marianita, existe también otra autoridad en lo que a esta tradición vocal se refiere: su marido don Eduardo Elizalde. Él aprendió de niño con los pastores y de mayor en los basureros con los «señores grandes», de la misma manera que don Juan Sánchez. El haber presenciado los últimos años del aprendizaje del canto como un acto cotidiano les dio la posibilidad de adquirir una gran experiencia polifónica y vocal.

De esta manera el basurero se instauró como espacio de transmisión del conocimiento del repertorio profano, es decir, de lo que ellos denominan como las canciones de amor y de desprecio. Los señores descansaban de la labor y cantaban. Los niños escuchaban de cerca, las mujeres de lejos.

En el caso de la pastorela, repertorio en el que los niños se iniciaban en el canto polifónico, el aprendizaje en la práctica era una labor severa. La primera vez que don Eduardo cantó fue en una pastorela. Él entonces tenía 13 años. Los señores «lo metieron de pastor» y él no podía decir que no. De esta experiencia participaron también don Juan Sánchez, don Guadalupe Salazar y don Genaro Chavarría, quien narra: «Más antes, al padre o a cualquier persona mayor había que obedecer, así que cuando ellos decían: “A ver, muchacho, siéntese y cante”, había que cantar»²⁵⁰.

Si el aprendizaje de la canción cardenche era lúdico, la polifonía de los pastores era estricta y rigurosa. Esta condición ayuda a verificar que la adquisición de ciertas reglas del contrapunto improvisado pudieron haberse instaurado en ese contexto y responden además a una devoción que no puede pasar desapercibida.

La otra vez, una señora nos preguntó que cuánto le cobrábamos por levantarle a su niño²⁵¹, «no, nosotros no cobramos, si usted lo quiere levantar con pastores nosotros le cantamos, porque esa es nuestra tradición de nosotros, ¿pos cómo le íbamos a cobrar!» (...). Y pos con la cardencha igual, nosotros vamos onde nos invitan porque nos gusta pasearnos, o aprender pero no porque nos estemos manteniendo con eso, nosotros no semos músicos, nosotros nos mantenemos pos cada quien con lo que puede (...)»²⁵².

²⁵⁰ Entrevista personal a don Genaro Chavarría. Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000.

²⁵¹ El levantamiento del niño Dios se realiza el 6 de enero, en ese día asisten nuevamente los pastores, como lo hicieron en navidad durante el acostamiento (arrullamiento) del niño, y lo levantan con cantos como se ha indicado.

²⁵² Entrevista personal a don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000.

Por su parte, los cardencheros «nuevos» (don Antonio Valles y don Guadalupe Salazar) aprendieron a cantar cardenchas con don Juan Sánchez Ponce y algunos cantos también se los enseñó doña Marianita²⁵³. Don Toño recordaba algunas polifonías que cantaba su padre don Gabriel Valles. Sin embargo, don Lupe, como él refiere, aprendió sin ser heredero.

Pos nos arrimamos desde chicos, pero ya nos pusimos a cantar de grandes, porque los señores también tenían su devoción [cantar los pastores] y no podíamos quitarlos a ellos, porque ellos traían su devoción, hasta que ya se iba uno de ellos, o faltaba, entrábamos nosotros y ya nos quedábamos, y luego nos decían: «Vente, vente pa'ca, tú dale así, y asá», y pos así aprendimos nosotros (...), y nosotros sin saber, ai' nomás oyendo²⁵⁴.

2.5.2. Polifonías en peregrinación

Las polifonías en peregrinación no solo ocurren en Sapioríz. Sus antecedentes, cuando menos en España, tienen reminiscencias medievales. Entre las más conocidas se encuentran la de *els Pelegrins de Les Useres*, que se lleva a cabo en Valencia desde el siglo XIV hasta la fecha, durante el mes de abril, en un ritual donde se cantan los misterios del Rosario, *despertades* y *aurores* para venerar a la madre de Dios. En Cataluña los *Pelegrí de Tolossa* cumplen también polifonías en peregrinación.

Los sapiorenses peregrinan durante los nueve días de posada casa por casa («son nueve jornadas las que hemos de andar», cantan en peregrinación hombres y mujeres). Así, desde el 16 de diciembre inician la peregrinación que conocen, en metonimia con sus polifonías, como Caminatas. Como se ha señalado, la última de estas sucede a las doce de la noche del 24 de diciembre, cuando los pastores inician sus cantos a cuatro voces casa por casa para arrullar a todos los niños Dios que están en el nacimiento de cada una de las casas que han visitado a lo largo de los nueve días de peregrinaje. El día 6 de enero hacen nuevamente el recorrido casa por casa «para levantar» a cada uno de los niños Dios que hayan arrullado la noche de Navidad. Si los invitan a muchos nacimientos pueden cantar hasta la madrugada del día siguiente. Cuando ocurre algún percance, se hace demasiado tarde o beben demasiado y no pueden levantar a todos los niños Dios, estos se quedarán

²⁵³ Conversación personal con Héctor Lozano. 22 de septiembre de 2023.

²⁵⁴ Entrevista personal a don Toño Valles. Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000.

acostados hasta el día de la candelaria (2 de febrero). De esta manera, los pastores regresarán a las casas que han aguardado este tiempo y volverán a cantar en peregrinación todos los cantos de la Caminata hasta llegar al nacimiento.

Este acto supone, como precepto indispensable, cantar con *pastilla*; es decir, con una buena dosis de aguardiente en la garganta. Debido a ello, el día 24 de diciembre muchos niños se quedan «sin levantar», pues los pastores no están en condiciones de cantar y deben esperar algunos días para restablecerse.

En cuanto al contexto de la performance durante la pastorela, cabe recordar que son los propios cardencheros quienes representan el papel de pastores. La forma en que se escenifican los valores en la performance refleja las divisiones del trabajo y la espiritualidad ejercidas por herencia, y reproducen las normas de comportamiento y los roles de género.

Estas performances que articulan una serie de prácticas culturales y que forman parte de lo que se ha denominado «su tradición», más allá de operar como legados históricos, devienen espacios idóneos para reactualizar sus roles sociales, donde incluso los más jóvenes, movidos por la nostalgia y la memoria de aquello que vivieron de sus padres y abuelos cuando eran niños, actualmente recuperan los cantos, pero además reestructuran una nueva geografía sobre roles de género aprendidos.

Los hombres se encargan de la organización de la escenificación (practicar o enseñar los cantos y «relates») y las mujeres de confeccionar los atuendos para su realización. En el momento en que se sucede la performance, la mujer participa activamente: es ella la que, representando el papel de Gila, se ubica en la parte central, entre los pastores Bato y Tébano para, juntos, dar inicio a la caminata. Detrás de este trío vocal se ubican Lipio, Gil, Tuval y Lépidio, que responden a cuatro voces organizadas con el empleo del arrequinte. A partir de esta distribución, darán lugar a los doce cantos que se estipulan para la ejecución de este coloquio. El cardenchero Higinio Chavarría señala que:

Al igual que en los cantos alabados y alabanzas del Rosario, en las pastorelas participa fuertemente la mujer, apoyando a cada uno de los pastores durante la ejecución del coloquio, ya que este es muy extenso y necesita suplir a los pastores ya cuando están muy cansados (Chavarría, 2022).

Para su ejecución, los cantos se intercalan junto con los diálogos y versos recitados, que recordemos son denominados en la región como «relates» y, que interpretan, los

catorce personajes distintos: seis pastores (Bato, Tebano, Gil, Lépido, Lipio y Tubal) y una pastora (Gila o Gilita), un ermitaño, un Bartolo, un rancharo, un ángel y tres diablos (Luzbel, Satanás y Astucia), referidos anteriormente. Todos cantan polifonías menos el ángel y los tres demonios, que solo hacen los «relates».

La pastorela está formada por doce cantos y se realizan de la siguiente manera: se conforman dos grupos, el primero tiene una formación mixta compuesta por el personaje femenino de Gila, que será ejecutado por la contralta. De esta manera, en el primer grupo estarán las tres voces de arrastre, fundamental y contralta, y esta última será una mujer. En el segundo grupo se colocan cuatro voces de grave a agudo: arrastre, fundamental, contralta y arrequinte, este último desempeñará el rol de Tubal. Tal estructura es la que propicia las últimas polifonías a cuatro voces que todavía se encuentran en la zona²⁵⁵. Como indica Héctor Lozano, «la cuarta voz más aguda, llamada arrequinte, antes estaba también presente en la canción cardenche y en los alabados» (Lozano, 2002: 71).

Así, los dos grupos cantarán de modo antifonal las cuartetas de las que se componen los fragmentos de cada verso, es decir, las primeras dos cuartetas las cantará el primer grupo y las siguientes dos cuartetas el grupo contrario²⁵⁶.

Los grupos se colocan uno detrás de otro, el grupo que lleva a la Gila irá delante, el grupo que lleva a Tubal irá detrás.

La pastorela está formada por doce cantos, que son:

1. *De la real Jerusalén*
2. *Caminata de Hermanos Pastores*
3. *El cielo alegre*
4. *El cielo soberano*
5. *La letra del rancharo*
6. *Al paso ligero*
7. *Los pajarillos*
8. *El arrullamiento*
9. *Las campanitas*
10. *Las mañanitas alegres*

²⁵⁵ Una transcripción de este repertorio puede verse en el Capítulo 4.

²⁵⁶ Información proporcionada por Héctor Lozano. 22 de septiembre de 2023.

11. *Las gracias*

12. *El despedimento*²⁵⁷

Los cantos y los relatos, son aprendidos de memoria, pero tienen la ayuda de un apuntador. Según informa don Guadalupe Salazar, quien ha desempeñado los roles de Ermitaño y Ranchero, antes estos personajes también cantaban:

Montserrat: ¿Y también cantan los otros personajes o nomás los pastores?

Don Guadalupe: Ellos [Ermitaño y Ranchero] también cantan pero poquito, pero ya no lo manejamos eso, pos ya se va acabando, esa parte donde ellos cantan ya no la usamos.

Montserrat: ¿Por qué?, ¿ya no saben cómo va?

Don Guadalupe: Es que falta gente que enseñe todo eso, y ya no muy bien quieren los muchachos entrar en eso, pos se está acabando

Montserrat: ¿Y la música, la tonada, quién se las puso, quién se las enseñó?

Don Guadalupe: Los antiguos²⁵⁸.

2.5.3. Cantar en el río

«—Oiga, y así como a los señores se les dice que son cardencheros, ¿a ustedes también?

—Pos sí..., también».

*Doña Marianita*²⁵⁹

La vida cotidiana tiene su tiempo y su espacio a contrapunto del tiempo y espacio que constituyen los eventos sonoros que se han reseñado. El repertorio en el que se realizan las polifonías descritas son certeza manifiesta de los modos de comportamiento aprendidos e incorporados en forma de *habitus* (Bordieu). Estos funcionan a modo de reglas implícitas y

²⁵⁷ Entrevista con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 13 de enero de 2000.

²⁵⁸ Entrevista con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000. La ejecución de una pastorela se puede ver en Chavarría, Higinio, (28 de diciembre de 2022). *Pasotrela Acardenchada de Sapioríz*, <https://www.youtube.com/watch?v=MmCDK4BjrJM>. Última consulta: 19 de enero de 2024.

²⁵⁹ Entrevista personal con Marianita Elizalde. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

de espacios de libertad. En Sapioríz, el río es el lugar privilegiado donde ocurre la espontaneidad y la excepción de (ciertas) reglas de conducta social.

Algunas teorías de la entomusicología feminista proponen estudiar los espacios privados para revelar los mecanismos de poder en la vida cotidiana: los espacios de dominación, los ámbitos de domesticidad, la distribución de roles dentro de una comunidad y el poder que ellos ejercen sobre las formas de ejecución musical en las mujeres (McClary, Susan, 1991; Robertson, Carolina, 1989).

De esta manera, señala Pelinski:

El género como categoría analítica, más aún, como paradigma de la musicología actual, ha protagonizado la investigación musical desde mediados de los años ochenta, cuando la (etno)musicología comenzó a abandonar la insularidad de sus estudios positivistas para abrirse a debates corrientes en las ciencias sociales y humanas sobre la experiencia humana, la constitución de la subjetividad, las políticas de la identidad, de la representación y del poder, el papel de la música en la construcción de realidades sociales, etc. (Pelinski, 2000: 285).

Los estudios realizados sobre canción cardenche han mencionado poco o nada el papel de la mujer en la producción de las polifonías de esta tradición oral. De hecho, no existe ninguna grabación editada de sus cantos aun cuando se ha sabido que las mujeres también cantan²⁶⁰.

Observar la situación de performance y realizar diferentes entrevistas durante el trabajo de campo reveló algunos rasgos que aportan distinciones en cuanto a las relaciones de género establecidas en Sapioríz, y que inciden directamente en la elaboración y producción de la polifonía. Se ha observado que en la región existe un consenso implícito en la relación de géneros basado principalmente en la división del trabajo y la religiosidad como factor condicionante del repertorio y de la ejecución normativa del canto. Las normas de comportamiento que como clase subalterna (Gramsci) se les impuso a los pobladores establecieron un tipo de relación laboral frente al patrón, dueño de las tierras que cardencheras y cardencheros trabajaban.

²⁶⁰ En esta tesis se incluyen algunos fragmentos de canciones realizadas por las mujeres de Sapioríz, Durango y con esta investigación, también se pretende realizar un reconocimiento a su valioso trabajo.

De esta manera, si para los hombres el basurero se constituyó como el espacio simbólico para el descanso tras la labor, así como contexto performativo para el canto, el río (y no únicamente el hogar), lo fue para las mujeres. Las orillas del Nazas se convirtieron para ellas en el lugar de libertad para efectuar sus cantos.

Desde los tiempos de patronazgo, cuando don José Garde²⁶¹ era el dueño de la hacienda de La Loma (a la cual pertenecía el poblado de Sapioríz), y hasta muy entrados los años sesenta, hombres, mujeres y niños trabajaban para los patrones de la hacienda. Aunque las mujeres siempre han participado en el trabajo agrícola y no solo en el doméstico, los roles específicos de cada género quedan claros: el hombre era el que cobraba el dinero al patrón, no la mujer, y en muchas ocasiones, cuando ella no se quedaba a trabajar en la labor, tenían que llevar el almuerzo al marido.

Montserrat: ¿Y usted nunca fue a lo de la pizca del algodón, más antes?

Doña María Zavala: Pos iba a dejarle de comer [a su marido] onde andaba pizcando, (...) y yo me ponía a hacer de comer y le llevaba a él... Me iba a dejarles de comer y les traiba agua un tajo, pos se les acababa l'agua y me iba a la acequia pa' que tomaran²⁶².

Además de la relación de control hombre-mujer, a través de los roles ejercidos por el tipo de educación en México, asumidos implícitamente en la división del trabajo, entre otros, en el Sapioríz en que crecieron los cardencheros que aún se pudo conocer con vida como don Bernabé Fabela, don Antonio Antúnez, don Eduardo Elizalde, o los del padre de Antonio Valle, don Gabriel Valle o don Pablo García, se podría indicar, además, un sistema de control mayor ejercido para ambos géneros para subsumir el dominio del patrón. Al participar tanto hombres como mujeres (niños y niñas incluidos) en la labor, el resultado de la pizca era mayor, esto significaba más dinero a cambio de cuantos más kilos de algodón o trigo se recolectaban, por lo que el trabajo de la tierra representaba más una labor conjunta que una división del trabajo. El objetivo primario era cubrir las necesidades familiares y obedecer al patrón. Todavía hoy, muchos campesinos recuerdan el carácter de sumisión que tenían que asumir en su relación con los dueños de la tierra que trabajaban.

²⁶¹ Don José Garde (1832-1921) nació en Uztarroz, provincia de Navarra (España), y fue propietario de la hacienda de La Loma hasta su muerte el 25 de mayo de 1921 (ver Capítulo 1).

²⁶² Entrevista con doña María Zavala. El ranchito, Durango, 15 de enero de 2000.

Los casos en los que las mujeres no iban a pizar y permanecían en sus casas realizando sus también agotadoras tareas, indican un tipo de dinámicas impuestas pero también pactadas, por lo que no se pretende establecer aquí los elementos significativos de cohesión intrafamiliar que se alojan en este acto cotidiano²⁶³.

Así, desde la vaga impresión surgida en la primera estancia durante el trabajo de campo, todo parecía indicar que el repertorio religioso era interpretado solo por mujeres, mientras que el profano era propio de los hombres. Sin embargo, al adentrarse en la cultura, se observó que los alabados y los cantos de pastores, siendo religiosos, son interpretados por hombres, y no solo eso, incluso las polifonías dedicadas a la Virgen, que en principio son cantadas por el colectivo femenino, eran también conocidas por los hombres.

Al respecto, don Genaro Chavarría declara lo siguiente:

—Yo me sé los misterios también pero me da vergüenza cantarlos, me da vergüenza.

—¿Por qué vergüenza, don Genaro?

—Pos es que como hay puras mujeres, pos me da vergüenza, pero sí me los sé, hago la contralta igual²⁶⁴.

Por su parte, las canciones de amor y de desprecio comprenden un repertorio que implícitamente debe ser cantado solo por hombres.

²⁶³ Hace algunos años un grupo de antropólogas feministas que trabajaban en la región de la Huasteca, indignadas al ver que las mujeres nahuas de esta región, sumidas en el enorme trabajo de casa, tenían además que preparar la comida y recorrer grandes kilómetros a pie o en burro para alimentar a sus maridos, emprendieron una «labor de concientización» para convencerlas del «rol esclavizante» al que estaban siendo sometidas por sus maridos. Su objetivo era convencerlas para que dejaran de ir al campo y permitieran que sus hombres se alimentaran sin su mediación. Los problemas se dejaron sentir de inmediato, pero ellas por discreción no se atrevían a decir nada a las antropólogas empeñadas en «liberarlas» de la carga que significa tener a «un macho mexicano» por marido. Al notar la gran inconformidad y recelo no explícito por parte de estas mujeres, las antropólogas se dieron a la tarea de investigar qué sucedía, pues su «buen proceder» no tenía nada contentas ni a las mujeres «liberadas», ni a los hombres que las veían con mala cara. Descubrieron entonces que en los momentos del almuerzo en el campo era cuando las mujeres mantenían relaciones íntimas con sus maridos, evitando así la presencia de los niños, pues las precarias condiciones de vivienda les obligaba a dormir en la misma habitación con sus hijos. Las antropólogas, al darse cuenta de este hecho, evidentemente tuvieron que modificar sus estrategias de «lucha por la igualdad de género» y reconocer la complejidad de los comportamientos cuando los códigos culturales o los pactos estipulados explícita o implícitamente son distintos a los pretendidos como únicos válidos dentro de una sociedad diferente. [La reconstrucción de esta anécdota es mía y fue proporcionada por Camacho, Gonzalo, *Antropología de la música* (apuntes del curso impartido en la Facultad de Música de la UNAM. Licenciatura en Etnomusicología, 1997)].

²⁶⁴ Entrevista personal con don Genaro Chavarría. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

Se ha de recordar que cuando don Arturo Orona visitaba a los cardencheros de Sapioríz para llevarlos a cantar en escenarios públicos, se reunían previamente en casa de doña Marianita y don Eduardo Elizalde para ensayar. En esas reuniones doña Marianita también cantaba. Sin embargo, ni ella ni ninguna otra mujer fueron invitadas a cantar a estos eventos. Este tipo de cantos tenía como connotación implícita ser de «borrachos», y al cantarse en la calle las mujeres no podían asistir: ellas debían quedarse en casa.

De esta manera, es evidente que el tipo de repertorio establece ámbitos espaciales que condicionan la inclusión o exclusión de género a partir de códigos de comportamiento establecidos dentro de las normas de conducta que dicta la sociedad, y que se insertan como formas de identidad cultural. Así, la identidad no solo se hace evidente en los usos vocales, «sino en la pertenencia social dentro de ese complejo simbólico-cultural que diseña la colectividad»²⁶⁵.

2.5.3.1 El río como espacio simbólico donde ellas también cantan cardenchas

El río Nazas en Sapioríz es el espacio simbólico que se constituye como un reducto lo suficientemente apartado de la población para poder transgredir las normas impuestas. Ahí sí se canta, nadie les oye.

En este lugar es donde las mujeres se dan la oportunidad de cantar cardenchas, a «todo galillo» —como dice doña Otilia García—. Ahí, no cantan «al pasito», sino que sueltan la voz y después de cada canción «pegan el grito».

Cuando más antes íbanos yo y mi hermana, no le digo que éramos muy macheteras, nos íbanos al río, nos agarrábamos nuestro lonche, íbanos de aquí pa' lla en nuestro burro cada quien, a cante y cante las dos (...), veníamos ya pa' ca con nuestros burros y a cante y cante (...), a veces veníamos en el camino y por ahí algunas gentes andaban haciendo su leña también, paraban de hacer su leña porque veníamos emocionadas cantando por todo el camino (...) y mi hermana es mucho volada, esa termina la canción y pega el grito, ¡fijese! Es mucho curiosa y le digo «¡cállate, van a pensar que venimos echas de tragos!», «pos me da gusto», y sí, allá sí cantábamos, allí se podía, a ella también le gusta mucho la cardencha²⁶⁶.

²⁶⁵ Giménez, Gilberto (1992: 6).

²⁶⁶ Entrevista con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

El río se descubre así como un lugar en donde las mujeres, aun considerando que se las pueda confundir con «borrachas», se atreven a soltar la garganta a voz en grito cantando cardenchas.

El río, es decir, los rincones del Nazas, el pie de los álamos que crecen o alguna piedra que pueda hacer de silla, se han ido convirtiendo en lugares de memoria. Actualmente las prácticas laborales han cambiado, las casas cuentan con lavadoras y algunas de ellas con baño y ducha. Sin embargo, al río se sigue yendo a cantar.

Para los hombres el río también es espacio significante, cuando alguno de sus amigos regresa de viaje es al primer lugar al que asisten a cantar, beber y comer.



Fotografía 19. El río Nazas de Saporiz, Durango. Autor: *Vice en español* ²⁶⁷.

2.6. El texto verbal en las canciones de amor y de desprecio

«Si la referencia del texto es el proyecto de un mundo, entonces no es el lector el que principalmente se proyecta a sí mismo. Mejor dicho, el lector crece en

²⁶⁷ Fotografía tomada de *Vice en español*, «El canto cardenche es una tradición mexicana de Saporis, Durango», <https://www.youtube.com/watch?v=keRvUiFVGtY>. (Última consulta: 13 de mayo de 2018).

su capacidad de autoproyección al recibir del texto mismo un nuevo modo de ser».

Paul Ricoeur (1995: 106)

En este apartado se describirán los aspectos literarios que componen el canto cardenche en su acepción de canciones de amor y de desprecio. La interacción del texto verbal con el texto musical, así como sus incidencias temporales, quedarán explicitadas en el Capítulo 3.

En este apartado el texto se entiende como un constructo gramatical con reglas de articulación internas conocidas por la comunidad que las pone en uso. A partir de su apropiación se realiza, mediante la palabra, la polifonía y sus silencios, la comunicación del mensaje. La canción es un efectivo generador de mensajes gracias a la interrelación de sus dos canales de comunicación (el literario y el musical). Así, las posibilidades de significación y sus efectos entre emisor y receptor se refuerzan en al menos dos aspectos:

1. Los contenidos de la letra pueden tener más relevancia que los meramente musicales (el caso del corrido acardenchado puede ser un ejemplo), o bien a la inversa, los aspectos musicales se intensifican más allá de lo contenido en el texto verbal.

2. La manera en que el texto verbal se refuerza mediante el discurso sonoro (la mayoría de las cardenchas son ejemplo de esto. Efectivamente, la voz se desgarran cuando se habla de lamento y de llanto).

Ahora bien, cuando se canta (y también cuando se habla) no solo se dicen palabras: existen factores más inestables que también forman parte del texto que se está cantando (el gesto, la entonación de la voz, el comportamiento corporal, las maneras de conseguir un fraseo, etc.), por lo que en el decir de las palabras subyace siempre un algo de enigma, una especie de intervalo ausente (Dorfles) que transita inevitablemente entre la certeza y el desliz o entre lo que se dice y lo que se calla. Paul Ricoeur denomina a este fenómeno como la función perlocutiva del discurso: «La menos comunicable porque, más que un acto intencional, que exige del escucha la intención de reconocimiento, es un tipo de “estímulo” que genera una “respuesta” en el sentido del comportamiento» (Ricoeur, 1995: 32).

Desde esta perspectiva, todo lo dicho está siempre acompañado por algo silenciado y no por ello no manifiesto; al trascender a la gramática misma, el mensaje es enunciado con el cuerpo.

Tener presente los aspectos locutivos, ilocutivos y perlocutivos²⁶⁸ como parte integral del discurso sonoro conduce a evitar el trato dicotómico y excluyente entre unos y otros, esto es: los aspectos locutivos e ilocutivos comprendidos como objetivos y por tanto cognoscibles, en contraposición de los perlocutivos subjetivos, emocionales, fuera de toda pertinencia de análisis científico²⁶⁹.

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

Cuando la canción cardenche dice: «¿Que no ves mis ojos cansados de llorar?» («Cierra esos ojos»), no basta con entender esto en sentido literal: se ha de ver que hay una extensión del significado a todo un carácter de lamento implícito en el acto de cantar cardenchas, tal como nos lo hacen manifiesto los propios cantores: «Es que la canción cardenche es muy dolosa»²⁷⁰.

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

Las canciones de amor y de desprecio

El amor a la mujer y el desengaño serán las dos temáticas base del repertorio profano de las polifonías de tradición oral de Sapioríz (con excepción de los corridos). En toda canción

²⁶⁸ Los ejecutantes, además de decir algo (el acto locutivo), hacen algo al decir algo (el acto ilocutivo), y producen efectos al decirlo (el acto perlocutivo) (Ricoeur, 1995: 28).

²⁶⁹ «Dentro de la tradición del positivismo lógico —señala Ricoeur— esta distinción entre sentido explícito y el implícito fue tratada como la distinción entre el lenguaje cognoscitivo y el lenguaje emotivo. Y una buena parte de la crítica literaria influida por esta tradición positivista, traspuso la distinción entre lenguaje cognoscitivo y emotivo al vocabulario de denotación y connotación. De acuerdo con tal posición, solamente la denotación es cognoscitiva y como tal de orden semántico. Una connotación es extrasemántica porque consiste en el entramado de evocaciones emotivas, que carecen de valor cognoscitivo» (cfr. Ricoeur, 1995: 59).

²⁷⁰ Entrevista personal con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

cardenche hay un carácter de lamento, bien sea porque el amor está ausente o porque este ya no se tiene más: por traidor, por desertor o por inalcanzable.

De esta manera, en las cardenchas:

1) la pasión se sufre:

“Es más bonita la dueña de mi alma,
por Dios no puedo sufrir esta pasión”

(¡Ah! que bonito es amar en silencio),

“¡Ay!, la desgracia para el hombre apasionado”

(¿Por qué no sales querida joven?),

“Esos ojos llorar no sabían, porque llorar para mi fue locura”

(Esos ojos)²⁷¹.

2) y por la pasión se embriaga:

“Trigueña hermosa, yo por tu amor
ando borracho”

(Trigueña hermosa),

“Pero a mí no me consuelan
esas copas de aguardiente”

(Yo ya me voy a morir a los desiertos),

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

“Solo en pensar
que ando lejos de mi tierra,
nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar”

(Yo ya me voy a morir a los desiertos),

“Yo me acordé de mis hermanos,
de aquellos otros, de aquellos otros.

²⁷¹ Escuchar Video II.4. Canto cardenche «*Esos ojos llorar no sabían*». Interpreta. Don Eduardo Elizalde. «*Adiós adiós, al ángel de mis ensueños*» (frag.) Interpretan. Don Eduardo Elizalde y don Antonio Valles. (Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, mayo 1998). Dirección: https://youtu.be/_dCFUz9ilHs [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Échenme su bendición
que ya me voy a embarcar”
(Yo ya me voy amigos míos),
“De mañana en ocho días
sabrás Dios dónde andaré,
otros aires me darán,
otras tierras pisaré.
(...),
A las tres de la mañana
que el gallo empiece a cantar,
te lo pido vida mía
no me vayas a olvidar”
(De mañana en ocho días).

2.6.1. La trama

La serie de acciones que integran las historias narradas en las canciones pueden ser agrupadas dentro de las categorías propuestas en los siguientes incisos²⁷²:

a) Evocativas. En las cuales se recuerda un amor que ya no está («¡Ah! qué alta se ve la luna», «Ojitos negros», etc.).

b) Introspectivas. En donde se reflexiona sobre el propio sentimiento («Al pie de un árbol (la garza morena)», «¡Ah! qué bonito es amar en silencio», etc.).

c) De complicidad. En donde los sucesos narrados son destinados a un tercero, por lo general a un amigo, al compadre («Amigo, amigo», «Amigos míos», «Amigo, no te emborraches», «Pero hombre, amigo», etc.).

e) De arrepentimiento. Por alguna borrachera, por desobediencia («¡Ay! valía más», «Por soberbio y desobediente»).

f) De emigración. Narran la promesa de no olvidar a la amada a pesar del destierro («De mañana en ocho días», «Estrellita marinera», «No estés triste corazón», «Ya se van las golondrinas»), o bien, la de los dos amantes que emigran («Cuando me vine de

²⁷² Esta clasificación ha sido obtenida a partir del propio *corpus* de canciones estudiadas. Debido a lo evidente que resultaba su temática, se ha optado por inferir una clasificación propia a pesar de lo certeras que pueden ser las clasificaciones propuestas por otros investigadores.

Puebla»), o aquellas en las que se narra la nostalgia, los sucesos vividos en la tierra que se dejó («Quisiera de un vuelo», «Salí de México»).

g) De engaños. Amorosos, entre amigos («Hasta aquí llegó lo bueno», «Los sauces en la alameda»).

h) Contextuales. En las que dentro del discurso amoroso se hace referencia al contexto geográfico («Hermoso México», «Ya vino el que ausente andaba», «Yo ya me voy a morir a los desiertos»).

i) Dramáticas. En donde el mal de amores es tal que mejor valiera morir («Las borrascas», «Déjame, déjame llorar»).

j) De borrachera. («Al pie de un verde maguey», «Ando borracho», «Cuando yo me separé», «Por esta calle; tres vicios hay», «¡Ay! valía más», etc.).

k) Filiales. En las que se hace mención a las relaciones paternas y maternas («Quisiera de un vuelo»).

l) Normativas. («No hay como Dios»).

En una misma canción se puede hacer referencia a varias de las estrategias narrativas arriba señaladas, por ejemplo la canción «Quisiera de un vuelo» presenta un indicador de tipo e) y otro de tipo j).

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

Como sucede con las canciones de amor, en las de desprecio la trama está constituida según los incisos arriba señalados. Sin embargo, el tema principal es el amor traicionado, en donde incluso la mujer puede ser referida como un ser digno de repulsa. Un

ejemplo de esto es la canción «Jesusita me dio un pañuelo», en la que por lo agresivo de la letra es común que los mismos cardencheros suelen modificarla o eviten cantarla.

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

[Cuando la modifican la cantan de esta manera].

“Mejores las he tenido
y les he pagado mal,
cuantimás a una india de estas,
tirada en el muladar”.

(Jesusita me dio un pañuelo).

Las canciones también hacen referencia a los amores compartidos. Las he agrupado en el siguiente orden de relato:

a) La mujer casada que engaña a su marido

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

(Cuando una mujer casada).

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

“Antes por mí preguntabas,
‘ora de nada te acuerdas:
y ‘ora de nada te acuerdas
ya tendrá quien te lo evite.
Por otro más cariñoso,
claro es que yo ya perdí;
un bien con un mal se paga
como me sucedió a mí”.

(Chaparrita por tu culpa).

c) El hombre que tiene relación con una mujer casada

“Por montes lóbregos

de tierras lejanas vengo
vengo atravesando
porque amo mujer casada”.

(...).

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

(Por montes lóbregos).

“¿Quién les ha dicho que el hombre casado es libre?
tiene su mujer aparte de una querida.

Ellas son la causa
de que el mundo no ande en paz”.

(No sé por qué).

d) Mediante alusiones de candidez o de impureza

“Le dirás a tu marido
que me venga a reclamar,
que al cabo yo fui el primero,
y a mí me ha de respetar”.

(...).

“El consuelo que me queda,
que gocé de lo mejor, ¡ay!
ya gocé de lo más tierno,
ahí les dejo lo inferior”.

(Dime qué te ha sucedido).

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

“Tú dices que ya te vas
para ese Juárez lucido,
no lloro porque te vas

sino porque no te has ido”.
(*Ya hace muchísimo tiempo*).

2.6.2. Estrategias narrativas

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

1. La relación entre narrador y destinatario.
2. El modo narrativo. Los procedimientos discursivos en que se realiza la historia.
3. Las figuras retóricas.

1. La relación narrador-destinatario

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

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

“Tu marido anda diciendo —————→ (Segunda persona)

que a traición me ha de matar

para borrar el intento

ya me la voy a llevar —————→ (A la mujer)

a darle sus vueltecitas

y de ahí se la vuelvo a traí”.

(*Por montes lóbregos*).

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

“Cierra esos ojos, ¡ay! de mí,

no me vuelvas a mirar”;

(*Cierra esos ojos*)

“Alza esa vista, no te avergüences”.

(*Alza esa vista*).

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

“Amigo, no te emborraches,

mira que al hombre borracho
naiden lo ama.
Pero es mentira
si yo tuve una madama,
tan solo me ama,
también me dio su amor”.
(...).
“¿Pues qué he de hacer?
Es echarlas en olvido,
porque no me amas
con todo el corazón.
Amigo, no te emborraches,
mira que al hombre borracho
naiden lo ama”.
(*Amigo, no te emborraches*).

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

La instancia temporal de la enunciación suele presentarse o bien como analepsis (casi siempre) y en algunos casos como prolepsis²⁷³. La prolepsis suele presentarse como un deseo, una esperanza o una promesa:

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

En las canciones de amor y de desprecio, el narrador es el constructor del relato y este se identifica como el protagonista de los sucesos referidos. De esta manera, la construcción de la historia narrada es de tipo omnisciente y omnipresente²⁷⁴.

2. El modo narrativo. Los procedimientos discursivos en que se realiza la historia

²⁷³ Se denomina *analepsis* al proceso temporal del relato que utiliza la retrospectiva para narrar un suceso pasado, y *prolepsis* cuando se narran hechos futuros (cfr. Beristáin, 1997: 38, 357).

²⁷⁴ Beristáin, 1997: 356.

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

a) El narrador aparece como una primera persona implícita que se dirige al oyente o a sí mismo —desdoblándose— tanto en presente como en pretérito o en futuro²⁷⁵. En el siguiente ejemplo, la construcción en pasado se compone en segunda persona, lo cual genera que la relación implícita yo-tú funcione como base de la argumentación de la trama. En este caso, un alma que está triste porque ya no verá a su amor:

“Al pie de un árbol
mi alma se encuentra triste,
y aluminada
con la luz de la mañana.
Salió y me dijo
que era esperanza vana
volverla a ver,
mejor me duermo yo”.

(...).

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

(Al pie de un árbol o la garza morena).

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

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

Ella me dice:

—Yo no sé lo que es el sueño”.

(¡Ay! ¿Cómo haré para saber?).

“Me contesta el marinero

con muchísimo valor:

—El amor que usted pretende a

²⁷⁵ Ídem, 1997: 356.

anda muerta de dolor.
 —Oiga, señor marinero,
 quiero que me haga un favor
 de decirme la verdad.
 ¿Dónde se encuentra mi amor?”.
(Cuando me vine de Puebla).
 “Mis padres dicen:
 —Mira hijo, no te vayas.
 ¿Que no me ves
 las lágrimas en mis ojos?”.
(Yo ya me voy).

3. Figuras retóricas

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

La canción cardenche no presenta un esquema métrico regular. Suelen predominar los versos octosílabos; no obstante, la versalización es de carácter amétrico, esto es, a partir de la combinación de versos de diferentes medidas; y heterométrico, formadas mediante un número desigual de sílabas en el mismo verso:

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

(Por esta calle).

Es frecuente la inclusión de pausas métricas entre los hemistiquios y los finales de la estrofa. Esto ocurre, sobre todo, cuando los versos sobrepasan el octosilabismo. Sin embargo, también se verifican casos de pausas métricas en versificaciones más cortas:

“Ojitos negros a dónde están,	9
a dónde están que no los miro?	9 + 1
Me acuerdo de ellos, pego un suspiro,	10+1
¡ay! ojitos negros, sabrá Dios dónde andarán.	13+1
Todos me dicen que por ahí andan,	10
yo no los miro, me acuerdo de ellos,	10
pego un suspiro, ¡ay! ojitos negros,	11
sabrán Dios dónde andarán”.	7
(...).	
“Todos me dicen que por’ ai andan	10
que por ‘ai andan, por la estación	9+1
y yo los vide, dije: ellos son,	9+1
¡ay! ojitos negros dueños de mi corazón”.	13+1 ²⁷⁶
<i>(Ojitos negros)</i> .	

Las divisiones formales del poema se producen de manera estrófica, casi siempre mediante un esquema metricorrítmico de cuartetos. Sin embargo, estas pueden variar y combinarse con conjuntos de tercetos o quintetos:

“Déjame, déjame llorar,
no me consuela un llanto,
lleva ya mi amor enardecido,
déjame llorar mientras yo vivo,
¡ay! déjame un momento descansar.
Duerme tranquila,
que por ti es el sueño,
para ti es la dicha,
para mí es la calle.

²⁷⁶ Se recuerda que dentro de las reglas de combinación entre el número de sílabas y la distribución de acentos finales, cuando la última palabra es aguda, debe agregarse una sílaba al total del verso, y cuando es esdrújula debe restarse.

Pídele a Dios que siempre
te halles acompañada,
con el ángel de tu amor.
Duerme tranquila,
que por ti es el sueño,
para ti es la dicha,
para mí es la calle”.
(*Déjame, déjame llorar*).

La información contenida en cada estrofa suele ser siempre nueva y distinta. No obstante, existen ocasiones, muy poco frecuentes, en las que se realiza una reiteración estrófica en alternancia, es decir, el contenido textual de la misma estrofa se repite, como en el arriba citado («Duerme tranquila...» de la canción «Déjame, déjame llorar») y en el siguiente:

“Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
dame un besito que sirva para memoria,
porque me voy a separar de ti.
Qué quieres que haga trigueñita de mi vida,
de no ser tuyo el morir mejor prefiero;
dame un besito que yo de tus labios quiero,
porque me voy a separar de ti.
Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
dame un besito que sirva para memoria,
porque me voy a separar de ti.
Qué quieres que haga trigueñita de mi vida,
de no ser tuyo el morir mejor prefiero;
dame un besito que yo de tus labios quiero,
porque me voy a separar de ti.
Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
dame un besito que sirva para memoria,
porque me voy a separar de ti”.

(*Adiós, adiós*).

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

La canción cardenche no presenta una homogeneidad sonora en la formación de rimas dentro del total del poema. Este se forma por algunas cuartetos, tercetos o quintetos rimados, y otras que carecen totalmente de rima. La intención es narrar un relato y este no siempre es coherente con el prototipo metricorrítmico estricto.

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

“Eres como la naranja,

con los colores por fuera,
si quieres tener amores: } rima consonante
pídele a Dios que muera.

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

Me he de comer un durazno
de la raíz hasta el hueso,
no le hace que sea trigueña, } rima consonante
será mi gusto por eso”.

(*Eres como la naranja*).

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

En las cardenchas la unidad rítmica del poema es la estrofa y, debido a que las líneas versales varían en extensión y los versos no están sometidos a esquemas métricos ni rimados estrictos, la canción cardenche presenta un ritmo libre. Esto no significa que la

versificación no esté organizada conforme a un esquema rítmico. En los versos asimétricos también hay ritmo.

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

“Las borrascas del mar se han perdido,
no aparecen en este momento ya para mí.
Se acabó el engreimiento,
ya no alumbran los rayos del sol.
¿Pues qué hará esa flor solitaria?
¿Pues qué hará esa bella sin vuelo?
¿Pues que hará ese Dios en su cielo?
¿Pues que haré yo sin ti y sin tu amor?”.
(*Las Borrascas*).

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

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

1. Metáfora:

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

2. Prosopopeya:

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

3. Interrogación retórica y anáfora:

“¿Pues qué hará esa flor solitaria?
¿Pues qué hará esa bella sin *vuelo*?
¿Pues qué hará ese Dios en su *cielo*?”

¿Pues qué haré yo sin ti y sin tu amor?”.

(Las Borrascas).

4. Onomatopeya (en este caso también mediante una sustitución analógica):

“Ya vine alboreando el día,
cantando el **ki kiri kí;**
abre tus ojos mi alma,
ya vine, ya estoy aquí”.

(Los sauces).

5. Hipérbole:

“Todas las aves del campo

cantan con mucha alegría,
porque te *quero* prietita,
te quero de noche y día”.

(Mi madre me dio un consejo).

6. Paradoja:

“Ora me paso

las noches como días

quién me lo manda
yo me lo busqué”.

(Por soberbio y desobediente).

7. Analogía:

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

(Preso me encuentro).

El texto verbal se realiza en castellano. Sin embargo, existe una apropiación del idioma a través de regionalismos, modismos, contracciones y voces cotidianas usadas por los sapioricenses, tales como:

envolver a tu amistad (*volver a ser tu amigo*)

te quero,

alevantar,

engrédida,
'taba
pal'
aluminada
nomás

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

“En esa cárcel de Puebla,
preso se quedó un amigo,
por un dichito que andaba:
‘aquí traigo y no les pido’.
(*Eres como la naranja*).

Un dato interesante es la inclusión de palabras que no pertenecen al idioma castellano, como *madama*, que hace referencia a la palabra francesa *madame* y que en la canción «Amigo, no te emborraches» es empleada como sinónimo de señora o mujer. En este sentido, el proceso de intercambio cultural también se observa en la inclusión de términos referentes a las poblaciones que formaron parte de La Laguna como son «negros» y «chinos»²⁷⁷.

“Pero es mentira
si yo tuve una **madama**,
tan solo me ama,
también me dio su amor”.
(*Amigo, no te emborraches*).

2.7. Voz e identidad. Emisiones vocales, configuración del timbre y criterios estéticos

Este apartado, decididamente etnográfico, establece las concepciones que las y los cardencheros generan en torno a su voz. Esta se concibe como un complejo conocimiento corporizado y la estrategia metodológica para abordarlo radica en atender su gestualidad al momento de cantar e identificar las metáforas que emergen como estructuras conceptuales cuando discurren sobre su voz.

²⁷⁷ Ver Capítulo 1.

2.7.1. La voz

«Los buenos cantores no usan su voz: son su voz, y sus canciones son sus cuerpos».

William Washabaug, *The flamenco body*, 1994²⁷⁸

El mecanismo de la voz es en sí mismo un mecanismo oculto y tiene por tanto una hermenéutica implícita. A menudo se piensa la voz como un órgano, pero ¿qué implica realmente? Revisando aquello que hace posible que la voz se genere, se puede reparar en que el control de la altura fundamental y la riqueza potencial de los armónicos son determinados por la vibración de la glotis, si esta se cierra simplemente el sonido no se produce; pero la glotis no es un músculo ni un cartílago, en realidad no es, es un vacío, un intersticio, es justo el espacio entre las cuerdas vocales, pero no las cuerdas mismas²⁷⁹.

En la voz hay muchas cosas invisibles, no solo los órganos que se ponen en funcionamiento, sino además todo lo que se aloja en el posible desliz de una entonación, en la manera de «colorear» un fraseado y en la fuerza que a modo de identidad individual singulariza cada voz.

Como indica Luc Charles-Dominique (2021:1), «el timbre es una noción particularmente compleja porque constituye un elemento determinante del sonido, pero no es mensurable, a diferencia de la intensidad, de la duración y de la frecuencia (...), el timbre, ante todo, es una cuestión de percepción e identificación de todo aquel que escucha o estudia música. En este caso, pertenece al orden de lo *esthético*. Pero para quienes dan origen a la emisión sonora, este es *poético*» [traducción propia]²⁸⁰.

²⁷⁸ En el original se lee: «Good singers do not use their voice: they are their voices, and their songs are their bodies » Washabaugh, William 1994: 85.

²⁷⁹ Cfr. Palacios, Montserrat, 2022: 68.

²⁸⁰ En el original se lee: «Le timbre musical est une notion particulièrement complexe car, s'il constitue un élément déterminant du son, il n'est pas mesurable, à la différence de l'intensité, de la durée et de la fréquence (...) le timbre, avant tout, est une affaire de perception et d'identification pour qui conque écoute ou étudie la Musique. Dans ce cas, il est de l'ordre de l'esthétique. Mais chez celles et ceux qui sont à l'origine de l'émission sonore, il relève du poétique» (Charles-Dominique, 2021: 1).

Dado que el timbre no se puede transcribir ni anotar en pentagrama, en este apartado se recurre al empleo de sonogramas como una forma, siempre limitada, para intentar visualizar la densidad acústica que inscriben las voces y tratar de aprehender ese orden *esthético* al que se refiere Charles-Dominique. El plano *poiético* de quienes dan origen a la emisión sonora será descrito por los propios cantores a partir de las entrevistas realizadas.

Es frecuente encontrar estudios que describen el canto mediante una infinidad de adjetivos de tipo expresivo que describen su producción o sondan su apariencia. Con la finalidad de escapar de esa tendencia, serán los propios cardencheros quienes indicarán las concepciones acerca de su voz, del conocimiento de sus criterios estéticos y de los valores sociales pertinentes para la conformación de su polifonía, por lo que este apartado tendrá una condición necesariamente etnográfica acorde con la cercanía establecida con los portadores del conocimiento (informantes) y un carácter tolerante frente al rigor de la academia, no por ello ausente de disciplina científica.

La posibilidad más cercana para describir el timbre es a través del empleo de metáforas; es por esto que se atenderán las formas metafóricas referidas por los cardencheros como herramientas eficaces para conocer sus estrategias vocales, y a partir de esto, comprender su identidad sonora.

Debido a que la voz no solo se forma en el sistema fono-laríngeo, sino en el cuerpo entero, se describen las características gestuales realizadas durante la ejecución polifónica como acto fundamental performativo.

Desde mi punto de vista, si el falsobordone o el contrapunto improvisado se incorporaron como técnicas europeas, fueron las emisiones vocales de sus ejecutantes las que dieron el valor acústico y reconocible a estas polifonías. El timbre vocal incluso ayudó a reforzar musicalmente esta herencia.

2.7.2. Disposición espacial de los cantores. Aspectos gestuales

Para cantar, los cardencheros se disponen uno junto a otro sentados en una silla y en línea recta. El arrastre se coloca a la izquierda, la fundamental al centro y la contralta a la derecha. Esta ubicación se ha ido incorporando a medida que el espacio de la performance se trasladó al escenario y adquirieron una posición de «teatro a la italiana» para favorecer la visión del espectador. Sin embargo, antes la ubicación espacial de las voces era distinta.

Doña Marianita indica que cuando ella «andaba de novia» con don Eduardo (a finales de los años treinta) los cardencheros cantaban en círculo²⁸¹. Su testimonio además refuerza la idea de la existencia de hasta cinco voces en las polifonías:

(...) A veces los sábados tomando pero ‘taban sentados platicándose, riéndose, pos así como, pos de repente ya los oía uno que estaban entonando, ya están entonando, al ratito se paraban, porque en cuadrillas cantaban, se ponía un círculo de cuatro: la primera, la segunda, la tercera, la cuarta y la quinta, se paraban y los demás amigos ahí sentados o parados ahí con ellos, y se ponían a cantar, empezaban a entonar sentados y se paraban y le rasgaban a las canciones, puras cardenchas bonitas (...). Así, entre cuatro, cuatro personas que cantaban, que se acoplaban ahí los cuatro parados, y uno aquí, otro allá, en el círculo²⁸².

Al respecto, don Guadalupe Salazar y don Juan Sánchez advierten que cuando empezaron a «tener presentaciones» fuera de la ranchería, comenzaron a cantar sentados:

Don Guadalupe: ‘Onde quiera que hemos andado pos nomás sentado.

Don Juan: Pos ya saben, nos ponen la silla.

Don Guadalupe: Pero nosotros parados, caminando o como sea cantamos..., ya con el arracador...²⁸³.

Las mujeres no tienen estipulada una ubicación específica para cantar. Debido al rol social que ocupan, cantan cardenchas mientras arrullan a sus niños, en el río o camino a éste, una al lado de la otra, o caminando. Durante la estancia en Sapioríz se sentaban alrededor de una mesa y la contralta cantaba de pie al lado de la fundamental.

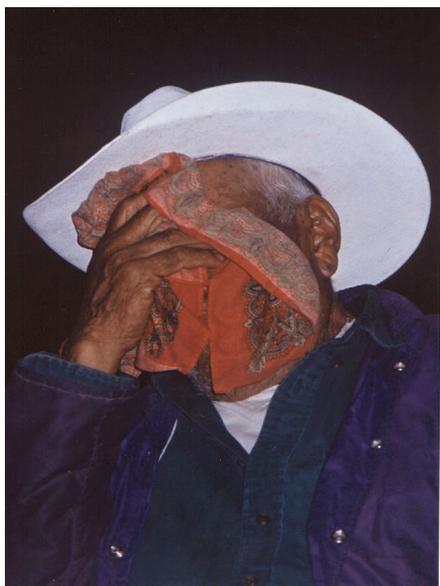
Tanto cardencheras como cardencheros han de estar cerca unos de otros, de manera que entre ellos puedan oírse. La proximidad suele ser de dos o tres palmos entre cantador y cantador. Al cantar en algún sitio con público, los cardencheros ocuparán el espacio según las dimensiones del lugar, pero nunca se alejarán demasiado unos de otros para poder oírse entre ellos. La posición de los cantores es estable y relajada con el cuerpo un poco echado hacia delante sobre la silla, las piernas separadas y los brazos sobre estas. Durante el canto, a veces apoyan las manos detrás de la cabeza, en otros momentos las manos acomodan el

²⁸¹ Es interesante notar, por ejemplo, que los tenores de Castelsardo, Cerdeña, cantan sus polifonías en círculo. Esta posición les permite una concentración sonora del canto y control auditivo entre ellos (*cfr.* Lortat-Jacob, 1996: 123).

²⁸² Entrevista personal a doña Marianita García. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

²⁸³ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar y don Juan Sánchez. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998. Llamam «arracador» al aguardiente.

sombrero. Ellos siempre cantan con el sombrero puesto. Casi no se miran unos a otros, cantan como para sí mientras se escuchan. La coordinación nunca es visual, sino auditiva. No hay contacto físico. Salvo en la pastorela, no hay agrupaciones mixtas. Solo cantan o tres hombres o tres mujeres²⁸⁴. Algunos cantan con los ojos abiertos y otros los cierran. Miran al público que los mira, lo cual hace observar que están acostumbrados al mismo. Si están realmente emocionados, lloran o ríen. En general, cantar cardenchas es muy emocional, ya que los estados de ánimo siempre están involucrados.



Fotografía 20. Don Bernabé Fabela llorando mientras canta una cardencha. Autor: Montserrat Palacios²⁸⁵.

Don Guadalupe advierte al respecto:

²⁸⁴ A partir del año 2017 doña Ofelia Elizalde comenzó a cantar Canciones de amor y de desprecio junto con su hermano Fidel Elizalde, con Guadalupe Salazar e Higinio Chavarría, siendo esta la primera vez en que una mujer cantaba en público al lado de los hombres sin tratarse de una pastorela (ver Capítulo 4).

²⁸⁵ Don Bernabé Fabela. La Loma, Durango, 16 de enero de 2000.

Cuando canto me dan tantas ganas de llorar, yo hasta me atraganto en uno o dos cantos, no en todos²⁸⁶.

Mientras canta, doña Marianita se interrumpe:

Qué serena está la noche para ir a ver a mi chata, esta noche me la llevo, porque esta pasión me mata... ¡Ay! Dios mío, mejor ya no la canto porque me duele el corazón²⁸⁷.

Al cantar, su gesto por lo general es discreto y apacible. Si la voz es muy aguda tensan el cuerpo. Don Isidoro Robledo señala:

(...) el arrequinte (...), para lograrla se tenían que encoger, pegar los codos a los costados, apretar los puños y hacer un gran esfuerzo, ¡hasta se ponían colorados! Eso por lo largo de la última palabra. En esa posición me acuerdo de don Pablo López (...)²⁸⁸.

No obstante, en las ocasiones en que quien escribe ha presenciado el canto, nunca se observó ninguna tensión respiratoria. Es probable que en las interpretaciones actuales ya no se alargue tanto el último verso de cada estrofa (como solían hacerlo antes). Llegar al final estrófico ya no supone ninguna sensación de ahogo como para poner «colorado» al cardencherero.

Los cantadores no reconocen la existencia de ningún código gestual establecido entre ellos para dirigir el canto. En la introducción al cancionero *La canción cardenche*, se afirma que «la voz que dirige, lo hace con gestos auxiliándose de rodillas y codos para señalar la dinámica y matices de las diferentes canciones» (Mendoza, 1991: 15). Al confrontar esta afirmación durante el trabajo de campo con algunos de los cantores que formaron parte en la elaboración de este cancionero, no reconocieron que necesitasen hacer ningún tipo de gestos entre ellos para dirigirse.

Sin embargo, aunque los cardencheros no tengan la intención de generar información específica mediante la elaboración de un gesto, su gestualidad espontánea sí produce información, ser sensibles a ella resultó sumamente enriquecedor y útil durante el trabajo de campo²⁸⁹.

²⁸⁶ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000.

²⁸⁷ Entrevista con doña Marianita García. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

²⁸⁸ Cfr. Martínez, 1999: 12-17.

²⁸⁹ Durante la primera visita a Sapioríz realizada en mayo de 1998 observé un hecho interesante respecto al gesto y la organización del canto: durante la ejecución de la canción «No sé por qué», don Juan Sánchez, quien realizaba la voz de arrastre, mostró cierta dificultad para cantar. En ese momento superaba una convalecencia debido a una reciente intervención quirúrgica y él tenía que comenzar la canción. Ante esta

En la constitución del acto musical Roland Barthes afirma que la importancia del gesto radica en que «quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él» (Barthes, 1986: 164). El gesto es el suplemento de un acto, y en él, queda abolida la distinción entre causa y efecto, entre motivación y meta. No obstante, la gestualidad es un terreno que se desliza entre lo inaprehensible y lo controlable. En el canto, la experiencia corporal es capaz de dotar de información y, más que un «suplemento al acto» es incluso el mecanismo generador del sonido.

Los diferentes tipos de emisión vocal están totalmente relacionados con el tipo de gesto: por ejemplo, los cantantes de *khoomii* requieren de la realización consciente de una serie de gestos labio-linguo-dentales para conseguir la producción de armónicos. Los cantantes de ópera lírica y bel canto occidental se valen de una gran variedad de percepciones sensoriales y gestos específicos (la elevación del velo del paladar, el sonido «en la máscara», etc.) para conseguir un tipo de cualidad sonora. Los cantaores de flamenco necesitan de una gran apertura de boca pero con una tensión en el rostro, en el vientre y en la laringe, como si se tratara de un canto más de entraña que de cuerda vocal. Por su parte, un cantador de cardenches casi no necesita abrir la boca para cantar, ni «liberar» la garganta ni comprimir la laringe. El *ethos* aquí es distinto. Aunque existe una gramática gestual explícita, la ejecución del cardenche revela un cuerpo contenido y más bien discreto.

La relación del cantor con su cuerpo es a la vez desenfadada pero llena de pudor. Nunca hay alusiones de sensualidad en el hecho de cantar, aunque la temática sea amorosa.

dificultad y mediante un gesto, le «dijo» a don Lupe que entrara en su lugar. Don Lupe comprendió el mensaje y por unos momentos tomó el sitio de la línea melódica que correspondía a don Juan, sin interrumpir el canto en ningún momento para expresar esta petición, y en un momento, la línea melódica «se movió de cuerpo» mientras este permanecía impassible.



Fotografía 21. Trần Quang Hai.²⁹⁰ Autor: Quang Hai Nguyen.



Fotografía 22. Montserrat Caballé²⁹¹. Autor: The Art Desk.



Fotografía 23. Camarón de la Isla²⁹². Autor: Reyes Myriam y Sandra.



Fotografía 24. Cardencheros²⁹³. Autor: Montserrat Palacios.

²⁹⁰ Trần Quang Hai, músico e investigador vietnamita cantando *khoomii* o *khomei*.

²⁹¹ La soprano Montserrat Caballé en un recital lírico.

²⁹² Camarón de la Isla (José Monje Cruz), cantaor de flamenco.

²⁹³ Don Juan Sánchez (izquierda) con don Antonio Valles (centro) y don Guadalupe Salazar (derecha).

Una primera diferenciación importante en el tipo de gestos dependerá de su grado de espontaneidad o intencionalidad para producir y conseguir el sonido deseado.

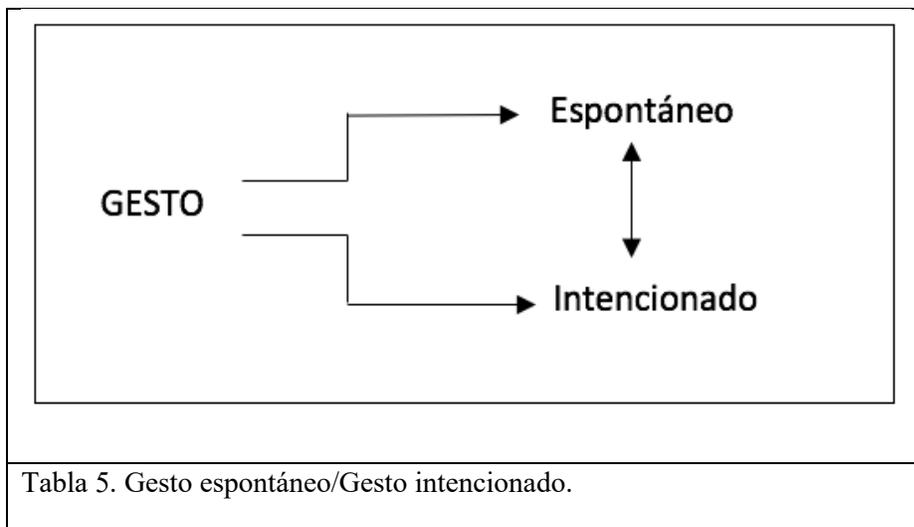


Tabla 5. Gesto espontáneo/Gesto intencionado.

Cuando el tipo de canto no requiere de una técnica estricta y rigurosa existe una menor incidencia de gestualidad intencionada que genera, por tanto, mayor libertad en los movimientos, o una cierta ausencia de control en la producción del gesto. De manera inversa, cuanto mayor consciencia prevalezca en la percepción subjetiva de los complejos mecanismos fonadores, y cuanto mayor control requiera una técnica vocal específica, mayor será la incidencia de intencionalidad gestual con respecto a la relación entre voz-sí mismo y entre voz-lugar (espacio interno-espacio externo).

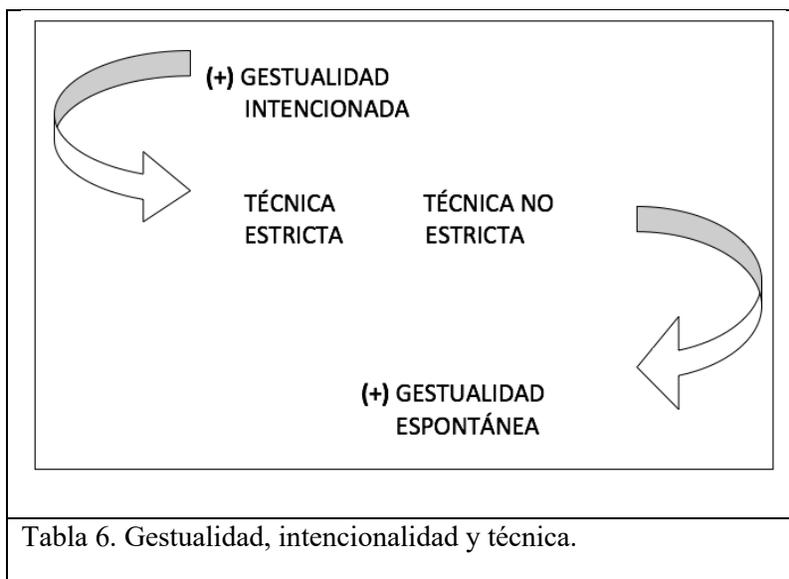


Tabla 6. Gestualidad, intencionalidad y técnica.

De esta manera surgen, por un lado, aquellos gestos requeridos para producir y conseguir un tipo particular de emisión vocal o un tipo específico de sonido y, por otro, gestos que se suscitan, como decía Barthes, sin la intención de representar nada, gestos espontáneos en los que se da una semiosis introversiva, es decir, donde el significante se significa a sí mismo: este tipo de producción semiótica es lo que permite observar los esquemas cognitivos, motrices y también la percepción y el imaginario del cantor, pues todo ello se manifiesta en su cuerpo y su gestualidad.

En este sentido, el doctor François Delalande establece dos tipos de gestos para la producción del sonido: el gesto realizado para conseguirlo (soplar, frotar un arco, etc.). Esto es, el *geste effecteur*, frente a un gesto evocador, el *geste évoqué*, que tiene lugar en la imaginación (tanto del auditor como del intérprete). Delalande afirma que la música siempre establece una circulación constante y continua entre estos dos polos, el *geste effecteur* más material, ligado al aspecto sensorial y motor, y el *geste évoqué*, puramente imaginario, ligado al terreno de lo simbólico pero construido en el cuerpo. (Delalande, 1997: 13).

Bajo estas consideraciones, en el caso del canto cardenche se observa un cuerpo casi inmóvil y discreto que da forma a un canto ubicado en la garganta. El *geste effecteur*, que nos llevaría a pensar en una emisión pequeña y tímida, distingue un efecto motor que por el contrario crece con gran alcance y el fuelle se expande entre carraspeos y resoplos sin ninguna vergüenza. Como indica Delalande, «lo esencial que ocurre en el gesto es que a veces es productor de sonido, y otras es evocador de estados emocionales» (ídem, 1997: 2) [traducción propia]²⁹⁴.

Existen además aspectos externos que influyen en los esquemas sensorio-motores de los cantores, donde la gestualidad se ve comprometida al momento de cantar. Se han identificado los siguientes factores:

1. Las características de ejecución. Las dificultades que pueda tener la canción que se interpreta. Sobre todo ocurre con la canción «Al pie de un árbol», que representa un

²⁹⁴ En el original se lee: «(...) l'essentiel passe par le geste qui est tantôt producteur de son, tantôt évocateur d'un état affectif» (Delalande, 1997: 2).

geste effecteur de tensión muscular para la producción de los agudos en el caso de la contralta.

2. Los problemas concernientes a la memoria. Los olvidos en la letra de las canciones es frecuente.

3. El lugar y el tipo de escucha. La gestualidad no es la misma si cantan en el rancho, entre amigos, donde pueden permitirse beber alcohol, o si cantan en un escenario.

4. El uso de «pastilla». Que afecta directamente al comportamiento gestual-motor y expresivo.

5. Las emociones. Mientras cantan recuerdan a sus amigos, algunos ya no están presentes y esto les genera nostalgia y hasta llanto, otras veces, recuerdan anécdotas que les producen risa. En todo momento, las connotaciones afectivas forman parte de su gestualidad y su voz.

6. El tipo de repertorio. Este determina una corporalidad específica de acuerdo con la situación de performance que se lleva a cabo y a su dimensión simbólica y afectiva.

2.7.3. Las metáforas del cuerpo

La gestualidad, además de hacer evidente el acto motor-afectivo y simbólico, establece en el plano de la identidad un discurso que ocurre en el cuerpo, pero su traducción se efectúa con la palabra a través de metáforas. Estas devienen herramienta eficaz de conocimiento, ya que conducen de forma directa a un plano indirecto, es decir, al lugar de la evocación del *geste évoqué* (por utilizar el término de Delalande). Son además representaciones que desde el nivel de lo imaginario pactan, por decirlo así, con el plano motor de aquello que es percibido en la voz.

Las metáforas están además relacionadas con las identidades sociales. Mediante ellas se expresa la apropiación e interiorización del complejo simbólico-cultural de una comunidad, y en cierta forma muchas de estas solo significan para el grupo o la colectividad que les da sentido.

Como se sabe, la metáfora ha transitado caminos poéticos desde la retórica clásica hasta los tratados de Saussure y Roman Jakobson²⁹⁵. Ha sido útil también su función

²⁹⁵ Ver Jakobson, Roman, 1963.

persuasiva, y más allá de adornar discursos, «rige nuestro sistema conceptual ordinario hasta los detalles más mundanos»²⁹⁶. Así pues, tres razones llevan a identificar el ámbito de la metáfora como parte del contexto performativo del cantar cardenchas:

1. La voz es invisible. Como señala el filósofo Carlos Guevara (1994: 1), «la metáfora es lanzada hacia delante para captar una realidad que se escapa al saber (...), no en balde *meta-fora* es “llevar más allá”». Descubrir las metáforas que conviven con el canto es traer a la metáfora «más acá», es decir, aprehender la relación que los cardencheros tienen con sus sensaciones «invisibles» y con su sonido.

2. La metáfora es creativa. Crea estructuras imaginativas que surgen como resultado de una intuición en el momento en que se realiza el canto a un nivel orgánico de ejecución, por ejemplo don Juan identifica a la voz de arrastre como «la más ancha», utilizando para describir su voz una metáfora espacial. Sin embargo, la realidad perceptual también es individual, no solo colectiva, y sus equivalencias solo funcionan en la época y en el lugar en el que nacen. Al ser creativa, la metáfora permite conocer un mundo y las maneras en que los individuos se relacionan directamente con él, con sus similitudes a través del imaginario de la cultura. Tal es el caso del significado del nombre con el que son designadas estas canciones.

3. Con la metáfora lo desconocido se hace conocido. Una metáfora es una proyección conceptual y pertenece a un conjunto de correspondencias que se establecen entre dos tipos de elementos, unos que se ven y otros que se ocultan. Esta *hermeneusis* no impide, sin embargo, la condición práctica de sus usos. Las conceptualizaciones creadas por los cardencheros, por metafóricas, ayudan a entender la relación que ellos y ellas tienen con su propio canto. Es muy probable que, de tan integradas como las tienen en su cotidianidad, ni siquiera se hayan dado cuenta de que las usan cuando describen su relación con el canto.

A medida que se conocen más de cerca los conceptos que rigen el pensamiento de una comunidad más metáforas comienzan a ser develadas, por lo que las que aquí se exponen serán mínimas en comparación con las que ahí se instauran.

Se identifican como metáforas de cantar cardencha las siguientes:

²⁹⁶ Lakoff, George y Johnson, Mark, 2009:39.

1. Empezaban a entonar sentados y se paraban y le **rasgaban** a las canciones, puras cardenchas bonitas (...) ²⁹⁷.
2. Montserrat: ¿Y usted oyó las canciones cardenchas?
Don José Villegas: Sí, pos allá en Saporíz ¡no hay otra cosa! **Se raspa el dulce**, se raspaba, ya se murieron los viejos ²⁹⁸.
3. Y como **tenía buen buchote**, se oía bien bonito la cardencha ²⁹⁹.
4. Yo también me **arribiataba** con los señores, yo me **arribiataba** [a cantar] ³⁰⁰.
5. (...) estaban cantando unos y si a aquel le gustaba decía **suélttemela a mí** y se arrimaba y se **metía** a cantar ³⁰¹.
6. Y ai' íbamos abrazadas **a todo galillo**, a cante y cante ³⁰².
7. Y aprendió y ya **jalaba** bonito ³⁰³.
8. Me iba yo con ellos tooooda la noche cantando, en ratitos paraba uno (...), descansábamos en ratitos y en ratitos otra vez **le pegábamos** ³⁰⁴.
9. Les gustaba «andar **gorjeando** todo el día» ³⁰⁵.

El siguiente esquema señala estos conceptos:

CONCEPTO		
Rasgarle	SON METÁFORAS DE CANTAR	
Tener un buen buchote		
Arribiatar		
Soltarle		
Meterse		
A todo galillo		

²⁹⁷ Entrevista a doña Marianita García. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000.

²⁹⁸ Entrevista a don José Villegas. Saporíz, Durango, 15 de enero de 2000.

²⁹⁹ Entrevista con don Beto Antúnez. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000.

³⁰⁰ Entrevista con doña Marianita. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000.

³⁰¹ Entrevista con doña Marianita. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000.

³⁰² Entrevista con doña Marianita. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000.

³⁰³ Entrevista con don Juan Sánchez. Saporíz, Durango, 24 de mayo de 1998.

³⁰⁴ Entrevista con doña Marianita. Saporíz, Durango, 24 de mayo de 1998.

³⁰⁵ Urdaibay, José Luis 1994:17

Jalar		
Pegarle		
Raspar el dulce		
Gorjear		
Tabla 7. Concepto y metáforas de cantar.		

Los atributos de la voz también cobran carácter metafórico. La voz de arrastre suele ser referida a partir de metáforas de amplitud y expansión [don Juan abría los brazos y ampliaba el tórax cuando definía su voz]. En su denominación como voz de arrastre es evidente la concepción metafórica que refiere a su formación dentro de la polifonía, y marrana al sonido grave de su registro. Para definir a la contralta, don Guadalupe y don Antonio la definen como voz ladina, que bien puede ser definida como hiriente (metálica), pero también como engañosa³⁰⁶. La Real Academia de la Lengua define el término (entre otras acepciones) como astuto, sagaz, taimado³⁰⁷.

Así, las cualidades de la voz toman cuerpo y la persona queda identificada dentro del mismo nivel de metonimia: «Ahí viene la marrana», dicen cuando ven que don Juan se acerca. O bien que Genaro es muy ladino, y por supuesto, se refieren a su voz: «Sí, Genaro, ese es más ladino, y don Juan tenía su voz natural, el arrastre, la marrana (...)»³⁰⁸. Los procesos metafóricos entendidos como caminos cognitivos acercan a la realidad, enfrentan con la historia y con la identidad sonora de la cultura que los emplea.

Esta base corporal integrada por las experiencias perceptuales del entorno, pero también por músculos, esfínteres, paladares, labios, glotis, esquemas de imaginación y proyecciones metafóricas, muestra de manera evidente que la experiencia musical no se puede vivir sino en el cuerpo, incluso cuando la gestualidad es aparentemente más sutil, discreta o poco extrovertida; su presencia siempre revela un «estado de ser» en donde los

³⁰⁶ De forma similar a la voz «engañosa» aguda del cardenche, en los llanos colombo-venezolanos designan con el nombre de «falsa» a la voz superior (ver Capítulo 4).

³⁰⁷ Real Academia Española, edición del Tricentenario, actualización 2022, <https://dle.rae.es/ladino>. (Última consulta: 2 de octubre de 2023).

³⁰⁸ Entrevista personal con don Antonio Valles Luna. Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000.

ritmos respiratorios, la emoción y la razón vuelven a encontrar voz en el terreno común del cuerpo, lugar donde el sonido es.

2.8. Criterios estéticos y valores sociales como metáforas de identidad

A partir de las expresiones metafóricas identificadas como atributos de la voz en el apartado anterior, en éste se reconocerán las metáforas que definen el conocimiento de sus criterios estéticos y los valores sociales pertinentes para la conformación de la polifonía.

2.8.1. «La pastilla»

«Cuando vaya a Luvina, extrañará esa cerveza. Allí no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojase, y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza. Yo sé lo que le digo».

Juan Rulfo, *Luvina*³⁰⁹

Los cardencheros, tan habituados a la metáfora, llaman «pastilla» al sotol, el aguardiente de la región con el que se abren la garganta. Incluso lo consideran medicinal, pues señalan que cuando el sotol tiene «yerba de hojase», al ser «muy digestiva», evita el dolor de estómago y aminora los efectos de la resaca.

Como se ha mencionado, el sotol es una bebida alcohólica elaborada a partir de la destilación de la planta *Dasyllirion wheeleri*. Una maguey endémica de la región similar al agave del que procede el tequila, pero de sabor más fuerte y menos dulce. A diferencia del tequila, su elaboración es artesanal y actualmente está en proceso de industrialización³¹⁰.

³⁰⁹ Rulfo, Juan ([1953] 1994: 43).

³¹⁰ Ver Capítulo 1.

La denominación de este término *emic* surgió durante una presentación en público a la que fueron invitados los cardencheros. Comentan que antes de comenzar su actuación pidieron a la organizadora del evento una «pastillita» para poder «entonarse», a lo que esta sacó de su bolsa un paquete de pastillas de miel para ayudar a la garganta de los cardencheros. A partir de ese momento, apropiaron el término³¹¹.

Al sotol, a la pastilla, también le llaman *arrancador* «porque es p'arrancar», dice don Guadalupe. Y recientemente le pusieron el nombre de *chilindrina*³¹² «porque don Juan —señala don Lupe—, con un poquito que se tomó, se emborrachó y dijo: “Cómo me fui a emborrachar con esa chilindrina”». Don Juan se justifica: «Es que me equivoqué por echarle soda al vaso, le eché la chilindrina y luego un secretario de nosotros (...) decía “áchis, en un minuto se la acabaron, pues este hombre que se quiere entonar”» (...) ³¹³.

Con todas las contradicciones que puede generar el uso de la «pastilla» debido a los evidentes problemas de alcoholismo que prevalecen en la región, este es un elemento fundamental para la realización de las polifonías. Influye en la concepción estética, la interacción social, la recepción y la emisión vocal. La existencia de la pastilla es tan importante como las voces mismas.

El alcohol es un mediador del sonido, influye directamente sobre el sistema nervioso y la voz queda conmovida por su efecto. A un nivel fisiológico se consigue una sensación de garganta «abierta» que facilita la emisión vocal, por un lado, pero también vierte de connotaciones afectivas a todo el *corpus* sonoro. A través del alcohol los cardencheros establecen una ligazón entre las necesidades específicas de la ejecución del canto con el *ethos* social y la emoción. De esta manera, se puede afirmar que la mediación del alcohol es el hecho fundamental sobre el sonido de la voz, el suceso principal para lograr esta estética cardenchera. No hay canto que suene a cardenche si no hay aguardiente en la garganta de quien canta.

Durante el trabajo de campo este hecho se pudo constatar de muchas maneras. Por su importancia para la realización de esta investigación me tomo la libertad de narrar el

³¹¹ Conversación con don Guadalupe Salazar, don Antonio Valles y don Juan Sánchez. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

³¹² La chilindrina es una pieza de pan tradicional muy pequeña, es también el nombre de un famoso personaje de la televisión, una actriz que personifica a una niña de estatura muy bajita.

³¹³ Entrevista con don Guadalupe Salazar y don Juan Sánchez. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

suceso siguiente en primera persona: estando en Saporíz, fueron los propios cardencheros quienes me propusieron ir al poblado de La Loma para presentarme a un cantador que consideraban de suma importancia para la investigación. Se trataba del famoso cardenchero don Bernabé Fabela. Al llegar a La Loma me percaté de que había olvidado en Saporíz la botella de sotol. Aunque ya tenía noticia de la importancia de la «pastilla», nunca me imaginé que esta fuera tan determinante para realizar mi cometido (grabar sus cantos). Así, comenzaron a cantar (sin pastilla) y las canciones no fluían, la garganta carraspeaba y en general ellos se encontraban incómodos para cantar y para contestar a mis preguntas. De pronto, don Antonio Valles, sigiloso, abandonó el lugar; sin voz fundamental, todos quedaron en silencio. A los pocos minutos volvió con una bolsa llena de cervezas y, poco a poco, todo comenzó a cambiar. El «arrancador» estableció el contexto performativo idóneo y determinante que permitió no solo escuchar sus cantos y determinar sus ejecuciones, sino además presenciar cómo, mediante su uso, articulan la experiencia musical y las necesidades de esta en sitios que van más allá de la música y habitan en aquellos lugares de la memoria que mueven la emoción, los mismos que, para los cantores, requieren de experiencias sensoriales precisas. Así es como se comprobó que el «arrancador» hace que la música suceda³¹⁴. Después de unas cuantas cervezas comenzó el canto y todo eran risas y anécdotas en un ambiente de mucha confianza. A medida que el tiempo pasaba, recordaban más canciones. A partir de ese día, yo dejé de ser una desconocida para ellos y me integraron en su comunidad. «A su salud, Montse, pa' que todos sus sueños se le cumplan», me decía don Alberto Antúnez mientras levantaba la botella.

De esta manera comprobé que si quería que me cantaran polifonías y que contestaran a mis preguntas, si quería conseguir información, tenía que llevar sotol antes que grabadora y papel pautado. En estas conversaciones, al preguntar acerca de la importancia de las voces, de cómo sabían ellos cuál era la voz que tenían que cantar, tratando de dilucidar qué era «lo propio» del canto cardenche, comenzaron a responderme acerca de las «tonadas», de la manera en que aprendían las canciones, de cómo identificaban las voces «naturales» para definir su voz dentro de la polifonía, etc. De

³¹⁴ Se recuerda que las preguntas básicas de la noción de «performatividad» cuestionan «qué es lo que la música hace en lugar de qué es la música y qué pasa cuándo la música sucede» L. Madrid, 2009:9.

pronto, don Antonio Valle, muy serio, como no haciendo mucho caso a lo anterior, destacó el punto central de la cardencha:

—Es que mire, Montserrat, la canción cardenche es de borrachitos, esta canción en su juicio no la puede cantar como es, desgraciadamente esta canción es de borrachera (...).

—¿Y cómo tiene que ser la canción, don Toño?

—Es que lo que pasa es que están difíciles, tienen subidas y bajadas y sí se jala la garganta y con unos traguitos pos ya no se jala tanto. Sí, pos es que se necesita estar *entonadito*, para que se le pueda dar la canción³¹⁵.

Importante el eufemismo: tomar sotol no implica «ponerse borracho», indica estar «entonadito». Ante una metáfora tan evidentemente musical entendí que cantar cardenchas sin sotol es incomprensible, incantable. Ante la situación descrita, las mujeres asumen una contradicción, porque no desean que sus maridos sean borrachos, pero quieren que canten cardenchas, y la discordancia más significativa es que no les gusta cómo se oyen las cardenchas cuando las cantan sobrios. Esto nos indica un criterio estético importante.

Doña Marianita así lo señala:

¡(...) y 'ai tan, cante y cante ellos, con aquel sabor tan rico que sentía uno de oírlos cantar, y luego ya se estaban ya bien borrachos, que es cuando a mi me gustaba oírlos cantar, cuando estaban así, que ya casi no terminaban la canción pero ya ... de borrachos!³¹⁶.

La afectividad que propicia el uso del alcohol para generar el encuentro entre las voces y los amigos (adición esta que supone hacer polifonías), ha sido fundamental para la comunidad y para las relaciones parentales.

A mi papá le gustaba mucho, cuando él tomaba, ir a mi casa pa' que cantáramos con él, a mi papá le gustaban mucho las canciones cardenchas y decía: “Eduardo, aquí vengo, vengo a tomar un tequila”, pásele suegro, Marianita, ven pa' ca, Pa' que los acompañara a cantar, y nos poníamos a cantar ahí los tres en mi casa³¹⁷.

La relación que establece el canto con el alcohol no es nueva en esta zona. Así se puede leer en la siguiente cita del siglo XVII en un acta de defunción que proviene de esta misma región:

³¹⁵ Entrevista personal con don Antonio Valles y don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

³¹⁶ Entrevista personal con doña Marianita García. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

³¹⁷ Entrevista personal con doña Marianita García. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

El 7 de noviembre de 1680 amaneció muerto Jacinto López, indígena. Era esposo de Sebastiana. Tal acontecimiento causó extrañeza suma al padre Marcos de Sepúlveda. Preguntó e investigó: Y examinando la causa de tan lastimosa muerte, se averiguó que anoche se embriagó en casa de Luis Hernández (*sic*), su gobernador, en tanto extremo, que cayéndose en el dicho lugar, donde a prima noche lo vieron Miguel Rendón y Balthazar Melchior, no lo pudieron levantar y lo *dexaron* cantando... (Churruca, 1994: 131).

El sotol no es solo cosa de hombres, sino de cantadores. Cuenta Marianita que su tío llegaba a su casa por ella para llevarla a «cantarle a algún cuerpo»:

(...) y pos yo me iba con él y desde que llegábamos empezábamos a cante y cante, será que por eso que yo me hice viciosa yo, porque yo tomaba y fumaba, a escondidas de ellos pero a veces otro tío, otro tío que canta (...), se llama Pablo García, cantaba muy bonito y ese tío me decía «hija, échese un traguito pa' que se le alise el pecho». «No, oiga tío, ¿cómo vo' a tomar?». «Sí, hija, yo le doy permiso», y pos ya no queriendo me echaba un traguito (...) ³¹⁸.

Yolanda (sobrina de don Juan Sánchez) también menciona que le gustan más las cardenchas cuando las cantan borrachos que cuando estaban sobrios:

La otra vez que vinieron a cantar los pastores, pos a mí se me olvidó eso de la pastilla, pero mi hijo me la mandó: «Llévale una botella de tequila a los pastores». Y vieras. Cantaban más bonito cuando estaban ya tomando ³¹⁹.

Altagracia, esposa de don Genaro Chavarría, por el contrario, vive con preocupación esta situación:

Es que lo que no me gusta, señorita, que van y nomás se emborrachan, qué chiste que van a cantar y ni saben cómo quedó el canto ³²⁰.

El problema de la bebida ha influido para que la canción sea mal vista, e incluso que por esta causa sea motivo de vergüenza. La hija de doña Marianita, doña Ofelia Elizalde, que también canta cardenchas, le dice a su mamá irónicamente que si piensa seguir cantando lo haga en voz baja: «Cántenle recio, que cuando la oigan allá van a creer que eran unas borrachitas» ³²¹.

³¹⁸ Entrevista personal con doña Marianita García. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998. Escuchar Entrevista II.5. La pastilla. Dirección: <https://youtu.be/oiS92IDzFnk>. [acceso: 23 de noviembre de 2023].

³¹⁹ Entrevista personal con Yolanda García. Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000.

³²⁰ Entrevista personal con Altagracia de Chavarría García. Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000.

³²¹ Comentario de Ofelia Elizalde. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

Doña Manuela, esposa del cardenhero don Antonio Valle, dice que por culpa de la bebida ya no se arrullan a los niños Dios con cantos:

Antes se arrullaban todos los niños dioses del rancho con puro pastor, pero ya después cómo por decir..., como mi esposo, ya ve, se vuela todo, porque le traen su vino y empiezan y empiezan, pos así ya no los quisieron las dueñas de los niños dioses, de sus nacimientos, porque ya al último andaban borrachos, que ya andaban retetomados y que no hacían las cosas bien³²².

La relación que se ha establecido entre el alcohol y el canto incide también en las creencias de la iglesia evangélica que cada día cobra mayor relevancia en la región. Los cardenheros «convertidos» ya no pueden cantar cardenchas porque «ya no son borrachos». Doña Hortensia Valle (hermana de don Toño Valle) y don Regino Ponce fueron muy buenos cantores, pero ambos abandonaron el catolicismo para asistir a las celebraciones evangélicas. Don Antonio Valle indica que su hermana Hortensia:

Dejó cuanto vicio pudo tener la señora y todas las cardenchas que tenía apuntadas en su diario las tiró cuando se metió al evangelio. Ella tenía ahí todos esos papeles y los tiró porque esas cosas ya no le interesaban³²³.

Por su parte, don Regino señala:

Yo era un borracho, yo era bailador, yo era cantador, pero mi Cristo me alcanzó y *horita* tengo más de veinte años que acepté a mi Cristo, y se fue el borracho y se fue el cantador, y se fue todo³²⁴.

Los cardenheros refieren con cierta preocupación que aquellos que todavía no se han hecho «para allá» (como dicen ellos a los que han cambiado su religión), sean convencidos por los «aleluyos», como también los llaman, y acaben con «la tradición»³²⁵. El caso de don Regino les causa más pesar porque dicen que «tiene una muy buena voz de arrastre» y tener un «arrastre natural» es muy difícil de encontrar³²⁶.

³²² Entrevista personal con doña Manuela Medrano. Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000.

³²³ Entrevista personal con don Toño Valles. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

³²⁴ Entrevista personal con don Regino. Sapioríz, Durango, 19 de enero de 2000.

³²⁵ En este sentido, es importante señalar que a partir de que las instituciones culturales les han definido su labor como «continuadores de la tradición» ya no cantan únicamente por un acto afectivo, de esparcimiento o devoción, están en cierta forma «adoctrinados» por el discurso oficial narrado en los eventos culturales a los que son invitados a cantar y para ellos y su comunidad existe la consciencia de «tradición» en el acto de cantar.

³²⁶ Entrevista con don Antonio Valles. Sapioríz, Durango, 20 de enero de 2000.

2.8.2. «Cantar alegre»

Como se ha indicado líneas arriba, la importancia de la pastilla es fundamental para cantar cardenchas. Mas con sotol no solo consiguen que la garganta se abra, que se les «alise el pecho», sino que además el alcohol permite que esta canción, tan dolorosa, salga «alegre». Este concepto es interesante, porque tiene una traducción estética específica para esta gramática sonora: la polifonía suele ser más «alegre» cuanto mayor impulso se consiga en la zona de los agudos. El concepto de «alegre» radica sobre todo en el ataque vocal. No hay, por supuesto, ninguna regla estricta, y cuando se preguntó a los cardencheros a qué se referían específicamente con cantar «alegre», don Eduardo Elizalde hizo referencia a la condición de la altura vocal.

—La canción de «La despedida» usted les dijo que la cantaran «alegre», ¿por qué?

—Porque es baja la canción esa, y si la cantaban baja no se oyen, es que las canciones esas tienen su punto, hay canción que de por sí es muy alta y hay canciones que son bajas, para cantarlas necesita uno saberlas manejar.

—Y las alegres ¿son más bajas o más altas?

—Ni tan altas ni tan bajas, pa' que lleve su punto, pa' que sepas lo que la canción va cantando (...) ³²⁷.

Don Antonio también hizo referencia al sonido agudo y a la pastilla como facilitador para conseguirlo:

—Es que la canción así es, necesita uno estar borracho pa' que salga alegre (...), esa canción de «La garza morena» ³²⁸, la agarramos alegre.

—¿Cómo alegre, don Toño?

—Pos sí, mi compadre nos la aventó muy pa'riba, le pegó muy directo.

—¿Cuándo empezaron a cantarla?

—Sí, es que esa canción es muy dura, porque es muy alta para cantar, nomás se descuida uno tantito y se le va, y no le alcanza, y pa' que salga alegre hay que pegarle el grito muy directo pa' que arranque ³²⁹.

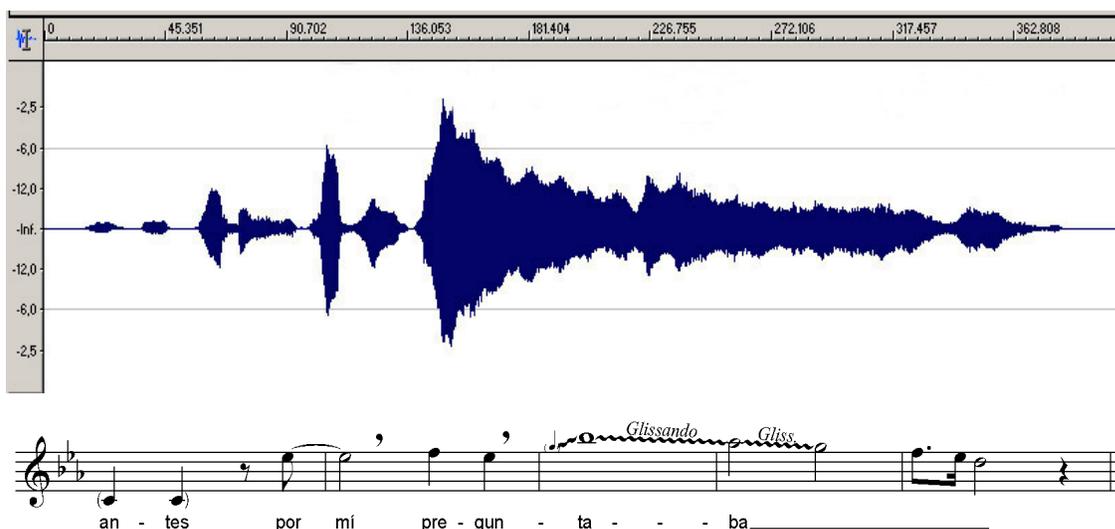
³²⁷ Entrevista con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

³²⁸ Se refiere a la canción «Al pie de un árbol».

³²⁹ Entrevista con don Toño Valles. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

Así, una canción se considerará más alegre cuando la voz «arranque» —como ellos dicen— directamente sobre la nota. Es decir, cuando un intervalo se ejecuta directamente sin intervención de glissando y/o portamento. Es importante advertir que esto no siempre sucede ni tampoco se procura que así sea. De esta manera, si la voz «arrancara» directamente sobre la nota aguda, entonces la canción saldría alegre. En este punto conviene recordar que a la pastilla, al sotol, también lo llaman «arrancador».

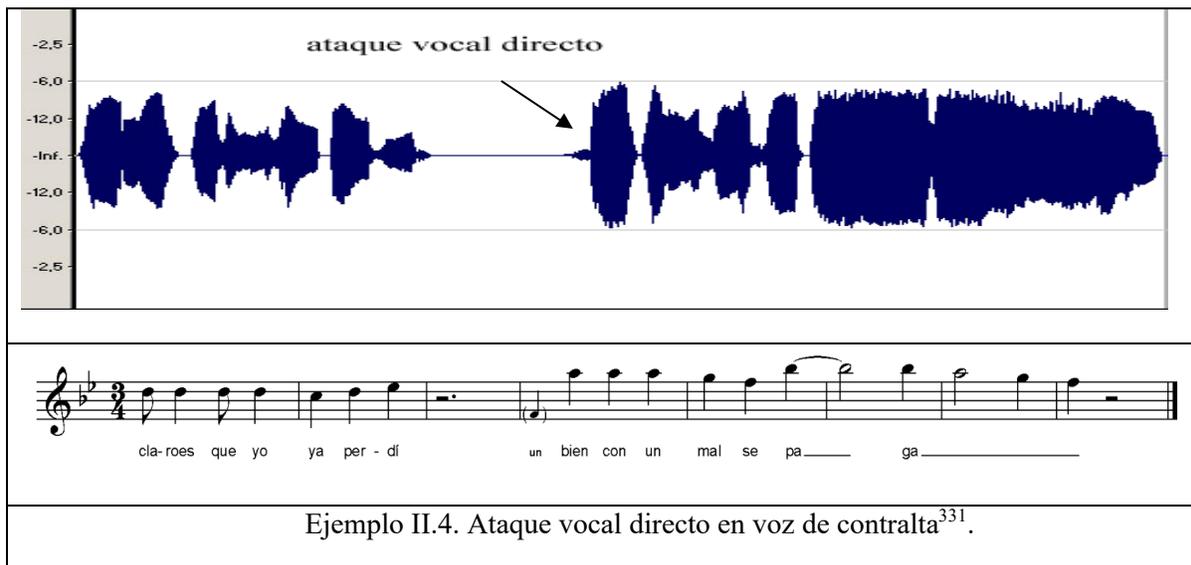
A continuación se presenta la transcripción y el sonograma de un fragmento de cardencha que ejemplifica lo anterior.



Ejemplo II.3. Ataque vocal mediante glissando en voz de contralta³³⁰.

En la transcripción anterior se realiza un glissando para conseguir el intervalo más abierto, y en la siguiente el ataque sobre la nota aguda se realiza directamente, esto es «más alegre».

³³⁰ Corresponde a la canción «Chaparrita por tu culpa». Intérprete: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). (Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000). Escuchar Ejemplo II.3. Dirección: <https://youtu.be/sxEmjb8nkZw> (acceso:24 de noviembre de 2023).



En cuanto al alcohol, es preciso volver a recordar que la mediación de este es un hecho fundamental para que la voz «arranque alegre»; el alcohol es, digamos, un facilitador para conseguir los sonidos agudos, y no solo ayuda a la emisión, sino que también forma parte del mundo afectivo, social y a la concepción estética de la polifonía. No hay canto que suene a cardenche si no hay aguardiente en la garganta de quien canta³³².

2.8.3. «La voz natural» y «el pecho completo»

Las características tímbricas de cada voz tienen un valor intrínseco y no suponen ninguna preferencia ni mérito añadido el desempeñar una u otra. Sin embargo, tener la capacidad de realizarlas todas significa tener «la voz completa». En Saporíz esta cualidad es signo de que se es un buen cantor y deviene generadora de prestigio. A esto lo denominan también «tener el pecho completo»³³³.

La posibilidad de cantar las tres voces puede considerarse uno de los máximos atributos vocales y el más estimado por los cardencheros. En Saporíz existen, actualmente, pocas personas con esta capacidad. Doña Marianita García indica:

³³¹ Corresponde a la canción «Chaparrita por tu culpa». Intérprete: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). (Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, enero 2000). Escuchar Ejemplo II.4. Dirección: <https://youtu.be/gbaMT1p1fV0> (acceso:24 de noviembre de 2023).

³³² Sobre la importancia del uso del alcohol en el canto cardenche ver: Palacios, 2005.

³³³ Entrevista con doña Marianita. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000.

Cuando yo empecé a cantar, yo me creía mucho, porque yo tenía toda mi voz completa, mi tío mayor, mi tío Artemio, estaba yo sentada así cantando y se arrimaba detrás de mí y me decía: «Ay que ayer, ay que ayer», y yo, pos más me grandíaba, pero antes tenía todo mi pecho completo, ya ahora ya no, ya el arrastre ya no lo doy muy bien, pero no me doy por vencida (...). Yo sé todas las voces, no las ejercito todas porque hay voces que ya no puedo, como la primera (la voz de arrastre) (...), esa sí la doy, por ejemplo en las posadas, esa voz doy (...) y si es una canción que necesita el requinto también lo doy³³⁴.

El que las voces sean «naturales» también tiene valor. Una voz «natural», como la denominan los cardencheros, es aquella que nace con una gran extensión vocal, pero también con el timbre específico de acuerdo a cada «tesitura»³³⁵. El requisito para la estética cardenchera radica en que las voces no sean «fingidas»³³⁶. Debido a la falta de voces que quieran cantarlo, actualmente la tesitura está al servicio de la modificación en las cualidades de cada timbre y esta puede incluso modificarse, «fingirse», e incluso llegar a forzar la voz con tal de que responda al «color» que se espera.

Este incidente ocurre en la voz de don Guadalupe Salazar quien, con la muerte de don Juan, la contralta de don Guadalupe tuvo que «travestirse» de bajo y cambiar el color de su voz para suplir a este. Al respecto indica:

—Don Lupe, y ¿cómo fue que aprendió la voz de arrastre?

—Pos *forzao*, porque no es mi voz, pos lo que pasa es que don Juan, yo creo que ya presentía y me decía «váyase enseñando mi voz, porque a lo mejor un día se necesita» (...), pero ya era tarde porque las que queríamos ya no las alcanzamos a aprender, ya cuando fuimos al Paso ya no pudo cantar él, ya en el micrófono nomás se oía el puro aire, iba mal..., él me dijo que cantara en esa voz, porque no es mi voz, a veces me *forzo*, todavía batallo, nada más que pienso cuando lo llevaba él cómo le hacía y más o menos le busco (...), pero más que nada mi compadre Toño me ayuda, porque las levanta un poquito pa' que yo alcance a entrar y luego como Genaro tiene alta la voz, natural, como quiera sí nos acomodamos, pero si las

³³⁴ Entrevista personal con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

³³⁵ En canto, el término tesitura está relacionado con la extensión vocal pero no son lo mismo. La extensión vocal es ámbito de las frecuencias realizables o el número de notas que se pueden asumir atravesando los mecanismos vibratorios laríngeos, conocidos también como «paso» de la voz. El término tesitura se emplea para nombrar la parte de esa extensión vocal en la que se puede cantar cómodamente. Sobre los mecanismos vibratorios laríngeos ver apartado 2.9.

³³⁶ Dato referido por don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

avienta bajitas no las alcanzo yo, porque no me oigo, y fue como aprendí yo, *forzao*, a fuerzas (...)³³⁷.

2.9. El timbre vocal como generador de identidad para la conformación de un estilo polifónico propio

Si bien el canto cardenche no existen códigos rigurosos de reglas vocales de emisión, sí existen acuerdos implícitos que se presentan recurrentes y permiten inferir un estilo vocal propio. No obstante, cada cantor imprime su particular forma de canto a partir de sus características fisiológicas y referentes estéticos, etc. Este factor es asumido y respetado por los cantores, entre ellos no existe una exigencia referente a sus posibilidades vocales. Sin embargo, advertir las distintas formas de emisión vocal permite identificar los rasgos que forjan una estética vocal cardenchera.

Si bien en esta tesis no se aplicarán los criterios del sistema de codificación cantométrico de Alan Lomax, por sus valiosas aportaciones para el estudio de los parámetros vocales de las culturas humanas, merecen ser señalados, como un importante antecedente para el análisis del canto vinculado al comportamiento expresivo, la estructura social y el patrón cultural. Lomax advierte:

Un estilo de canción, como otras cosas humanas, es un patrón de comportamiento aprendido, común a las personas de una cultura. El canto es un acto de comunicación especializado, similar al habla, pero mucho más formalmente organizado y redundante. Debido a su mayor redundancia, el canto atrae y retiene la atención de los grupos [...], ya sea [interpretado] coralmente o no, la función principal del canto es expresar los sentimientos compartidos y moldear las actividades conjuntas de alguna comunidad humana [...]. El experimento cantométrico ha demostrado que el estilo de la canción es un excelente indicador de un patrón cultural [traducción propia]³³⁸.

³³⁷ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

³³⁸ En el original se lee: «A song style, like other human things, is a pattern of learned behavior, common to the people of a culture. Singing is a specialized act of communication, akin to speech, but far more formally organized and redundant. Because of its heightened redundancy, singing attracts and holds the attention of groups [...]. Whether chorally performed or not, however, the chief function of song is to express the shared feelings and mold the joint activities of some human community [...]. The cantometric experiment has, in fact, shown that song style is an excellent indicator of cultural pattern». Lomax, Alan ([1968] 1994:3).

En el libro de codificación del método cantométrico, Lomax refiere aspectos estilísticos que también son propios del canto cardenche como pueden ser el glissando, melisma y trémolo (líneas 28, 29 y 30 del libro citado), glottal shake [sacudida glotal] (línea 31), nasalización (línea 34) y en menor grado ubicadas en el cardenche, raspiness (throatiness o harsiness) [aspereza]³³⁹.

Las críticas al método cantométrico son conocidas; sin embargo, aquí me interesa resaltar su valor como uno de los primeros estudios etnomusicológicos que además del científicismo de sus procedimientos, incide en la expresión de la emoción evocada por la música³⁴⁰, pero, sobre todo, porque decanta su estudio a las peculiaridades del análisis vocal desde una escucha atenta y fina, gracias a lo cual descentra el enfoque morfológico y sintáctico de las melodías desde el análisis musical como se había venido realizando.

En el caso de las formas de emisión vocal de los ejemplos estudiados se encuentran las siguientes características recurrentes:

1. Emisión por golpe de glotis («quiebres de voz»).
2. Emisión por constricción laríngea.
3. Trémolo y vibrato (ocasional y siempre de corta amplitud).
4. Glissandos.
5. Ataque vocal directo sobre la zona aguda («cantar alegre») - ataque vocal mediante glissando.
6. Transición entre los mecanismos vibratorios laríngeos 1 y 2.
7. Sonido rapado y nasalización.
8. Ornamentación en los mecanismos o modos vibratorios 1 y 2.
9. Fluctuación en la altura de las notas.

La voz humana posee una gran extensión que va de los sonidos subgraves hasta los sobreagudos más extremos. Para lograr su emisión, la laringe tiene que adaptarse a cuatro diferentes «modos» o «mecanismos vibratorios», como los denomina la musicóloga

³³⁹ Lomax, 1968: 69-74.

³⁴⁰ Sobre la relación entre emoción, música y cultura con procedencia en Alan Lomax «Song Structure and Social Structure», en *Ethnology* I (1962) pp. 425-51, se puede leer una interesante exposición en Cámara, Enrique, «Cantometric, performance y semiología», en *Etnomusicología* [2003] 2004: 165.

Castellengo³⁴¹. La transición de un modo a otro se entiende como una ruptura o «salto» laríngeo. A partir de análisis sonográficos, Castellengo ha podido observar que, en efecto, la transición rápida de la altura que se produce en un glissando desde 30 Hz hasta 1.800 Hz hace evidentes cuatro rupturas laríngeas. «Dependiendo de las orientaciones estéticas de las diversas culturas, vemos a los cantantes adoptar actitudes radicalmente diferentes respecto al uso de esta transición (...), dependiendo de si el cantante desarrolla una técnica que favorezca la continuidad, la ruptura o la ornamentación» [traducción propia]³⁴².

El modo 0 corresponde al extremo grave y también es conocido como *strobass*. Un ejemplo de este son las salmodias budistas del Tibet o los cantos dshambukware de Nueva Guinea, ciertas emisiones de voz de Diamanda Galás, etc. El modo 1 y 2 son los que emplean la mayoría de las culturas musicales. La extensión de su registro no es fija y puede ser regulada por el entrenamiento muscular. El modo 3, también llamado *sifflet* o silbido, es utilizado para la producción de sonidos extremadamente agudos; este suele ser conseguido fácilmente por los niños, y entre los ejemplos musicales están los de las cantantes Imma Zumak de Perú, Sainkho Namtchylak de Mongolia, la salmantina Fátima Miranda y quien escribe.

³⁴¹ Castellengo, Michéle, 1991: 155. Estos cuatro modos vibratorios laríngeos son denominados también como «mecanismos fonatorios» (Cfr. Zemp, 1996: 14).

³⁴² En el original se lee: «En fonction des orientations esthétiques des diverses cultures, on voit les chanteurs adopter des attitudes radicalement différentes quant l'usage de cette transition (...) selon que le chanteur développe une technique qui privilégie la continuité, la rupture ou l'ornementation» (Castellengo, 1991: 158).

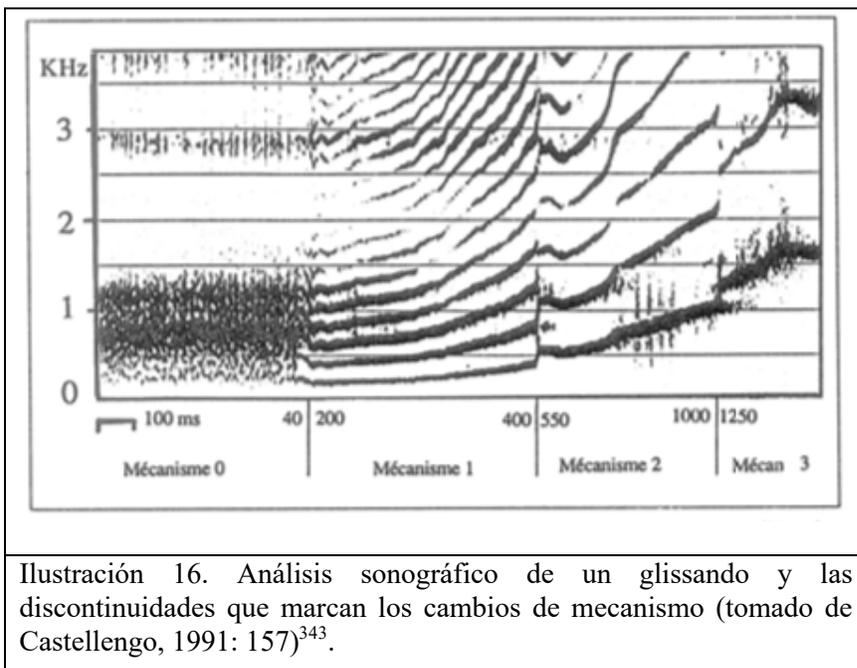


Ilustración 16. Análisis sonográfico de un glissando y las discontinuidades que marcan los cambios de mecanismo (tomado de Castellengo, 1991: 157)³⁴³.

Así, por ejemplo, el repertorio vocal de los compositores europeos está compuesto dentro de los modos vibratorios 1 y 2. El ideal estético de esta tradición radica en invisibilizar la ruptura laríngea del paso del modo 1 al 2³⁴⁴, para ello se valen de una técnica minuciosa que no se explicará en este momento, salvo para indicar que esta tradición prioriza la continuidad de los modos laríngeos, frente a la técnica *yodel*, por ejemplo, que prioriza la ruptura.

Los cantores cardencheros emplean también los mecanismos vibratorios 1 y 2 y privilegian los cambios de mecanismos laríngeos que se ejercen como ruptura y como ornamentación. Esta ornamentación no se refiere únicamente a la realización de apoyaturas o mordentes que, aunque pueden ser transcritas como tales, en realidad trazan momentos mucho más estrechos y ágiles dentro de la ejecución vocal, incluso cuando se trata de

³⁴³ En el pie de imagen original se lee: «Analyse au sonographe d'un glissando effectué par un sujet féminin sur toute l'étendue vocal depuis le son le plus grave, 30hz, jusqu'au plus aigu, 1800Hz; voyelle A. On voit clairement les discontinuités marquant les changements de mécanisme. Les chiffres indiquent la fréquence fondamentale au moment du saut» (Castellengo, 1991:57).

³⁴⁴ Por ejemplo, en la emblemática aria de *La Reina de la Noche* de Mozart, la nota más aguda de la soprano es un Fa6 y el grado de perfección para su ejecución no solo radica en la producción del agudo, sino en que la soprano sea capaz de mantener la «línea de canto» en toda el aria, y que garantice la potencia estable de los armónicos tanto en el mecanismo vibratorio 1 como en el 2 (siguiendo las categorías de Castellengo).

sonidos continuos que no se refieran a apoyaturas notadas. Castellengo define la ornamentación como:

Los diversos fenómenos que se producen en el momento de la transición de un mecanismo a otro pueden ser objeto de un tratamiento ornamental, sobre todo porque pueden producirse variaciones de tono, intensidad y sonoridad en un tiempo muy breve (...). La nota prestada no se puede percibir como una nota precisa. El efecto es el de un adorno brillante (...) [traducción propia]³⁴⁵

En efecto, el canto cardenche tiene una riqueza ornamental que a menudo se ha descrito como melismática³⁴⁶. Sin embargo, su peculiaridad va más allá de esta cualidad e incide directamente en el manejo virtuoso de esta rápida y continua transición laríngea que indica Castellengo, donde el sonido no corresponde a una nota precisa (de ahí la dificultad de su transcripción). De esta manera, la designación de ornamentación laríngea no se entenderá en esta investigación como sinónimo de «adorno», sino como «discrepancia» en el sentido que sugiere Charles Keil, donde «la mezcla de armónicos (...) garantiza las discrepancias texturales participatorias» (Keil, 2001: 266), ya que la «yuxtaposición y fricción entre tonos» ocurre en cada una de las voces, y sus encuentros laríngeos discrepantes «que se pueden percibir como notas no precisas» (Castellengo) dan forma a la textura de todo el endamiaje polifónico.

Esta cualidad laríngea, parece ser, es la que se ha perdido en las ejecuciones recientes de las polifonías.

En cuanto a la técnica que privilegia la ruptura, este fenómeno es evidente. El desgarró vocal, el «desgañite», como ellos dicen, forma parte de la estética de su cantar, y este no solo es fisiológico, sino también emocional. Estas son canciones dolorosas así como la espina clavada del cardenche.

En la integración y coherencia entre fisiología y emoción es donde se ejerce la fuerza de este canto.

³⁴⁵ En el original se lee: «Les divers phénomènes qui se produisent au moment de la transition d'un mécanisme à l'autre peuvent faire l'objet d'un traitement ornamental, d'autant que les variations de hauteur, d'intensité et de sonorité peuvent se produire dans des temps très brefs (...) La note empruntée, ne peut être perçue comme une note précise. L'effet est celui d'un ornement chatoyant (...)». Castellengo, ídem, 162.

³⁴⁶ Lortat-Jacob advierte lo erróneo del término melisma para describir las sutilezas ornamentales de la voz: «I cantori possono fare dei gorgheggi, *ganrantadi* o *schirriulati* di voce, tutte nozione che il lessico specialistico di musicología tradurre, piuttosto malamente, con il termine melisma» (1996: 125).

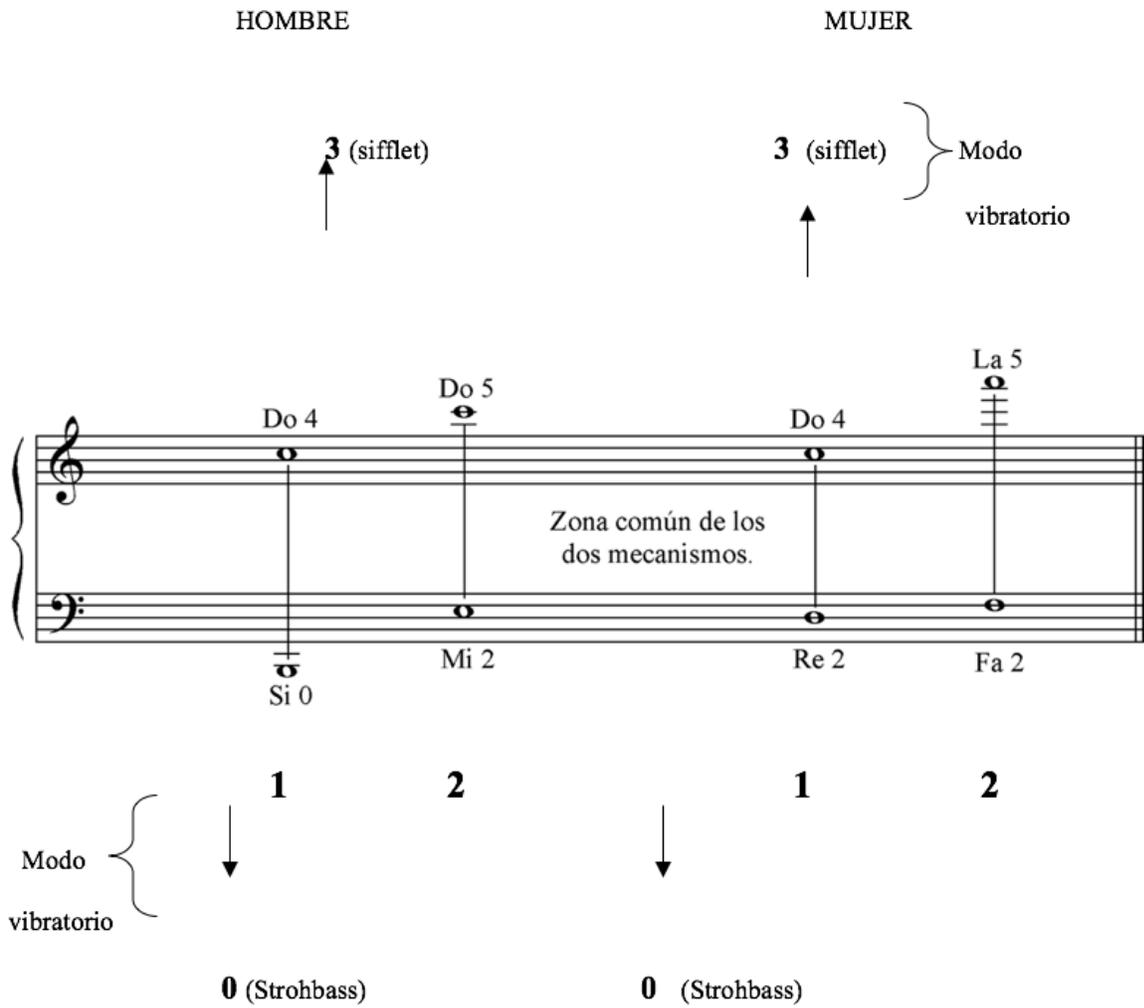


Tabla 8. Mecanismos o modos vibratorios (creado a partir de Castellengo, 1991: 157).

Los modos vibratorios corresponden a distintas maneras de posturas laríngeas. El paso de uno a otro suele producirse entre fa 4 - la 5, si 4 - do5 en las mujeres, y entre mi 4 a

sol 4 para hombres; sin embargo, cada persona experimenta los cambios laríngeos (comúnmente llamados «pasos de la voz») en diferentes alturas del sonido. Los mecanismos vibratorios no deben confundirse con el concepto de registro. Este suele definirse simplemente como la extensión vocal de un cantante. Sin embargo, este concepto tiene significados muy diversos:

1. Cuando el concepto «registro» se entiende como «extensión de la voz», suele decirse también que a lo largo de esta el timbre permanece idéntico dando lugar a ciertos «pasos» en donde se produce el cambio. Así, se habla de tener varios «registros» separados por ciertos «pasos» (Cornut, 1985: 77).
2. También suele ser empleado para diferenciar los distintos tipos de voces: soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo, categorías empleadas por la cultura europea.
3. Puede ser codificado como rango vocal del cantante. Se escucha el tono natural de la voz y a partir de esto se decide si el cantante se apega a la mitad de ese rango, si canta al extremo superior o inferior del mismo, o lo lleva a uno o ambos extremos (Lomax, 1968: 71).
4. Relacionado con su aspecto tímbrico, un registro vocal combina dos fenómenos: el mecanismo de producción del sonido y su transformación con los resonadores (Castellengo, 1991: 156).

Por su pertinencia para entender el fenómeno vocal dentro de toda su extensión laríngea y contemplar sus usos y preferencias culturales, me apoyaré en las categorías de Castellengo para describir las emisiones vocales y las particularidades tímbricas de los cardencheros de Saporíz. De esta manera, se evitara el léxico de *voz de pecho*, *voz de cabeza*, *voz de falsete*, etc. habitual para describir el canto.

2.9.1. Formas de emisión vocal

A continuación se describen ocho tipologías básicas, identificadas en las versiones y variantes de las polifonías estudiadas, que por su recurrencia pueden ser entendidas como características del canto cardenche.

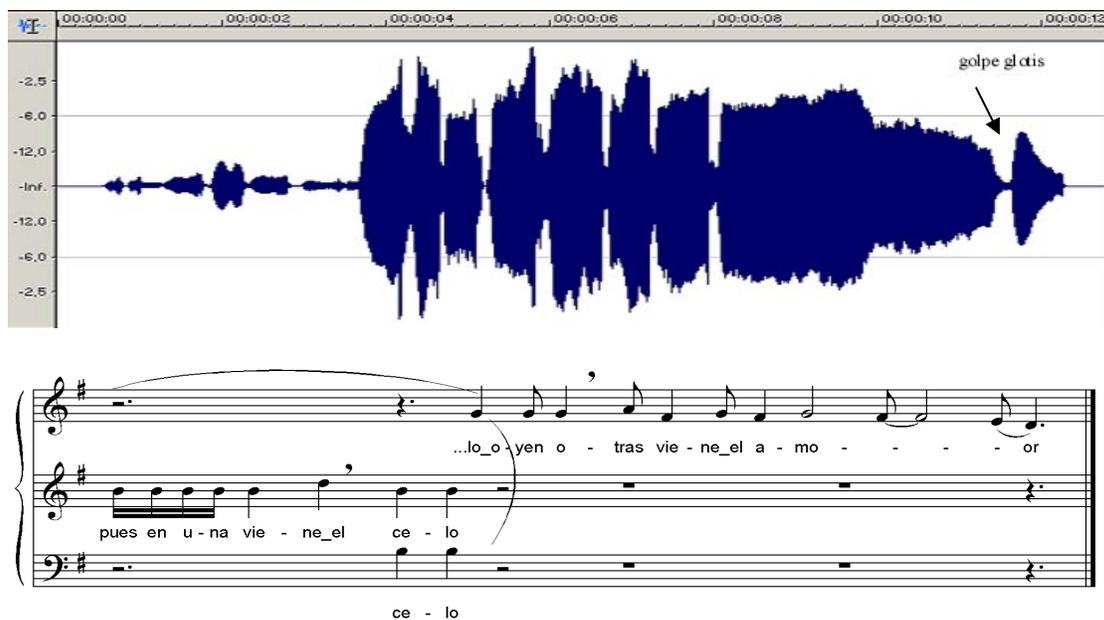
2.9.1.1. Emisión por golpe de glotis

En las transcripciones 2 y 3 el «golpe de glotis» hace referencia al tipo de ataque de la nota. Se escucha que esta emisión semeja un «quiebre de voz». El ataque preciso de un sonido suele efectuarse mediante la coordinación de los músculos aritenoides y cricoaritenoides (principalmente). Cuando la manera de iniciar el canto resulta de una desincronización de dichos músculos, se consigue una modificación en la altura del sonido.

Este tipo de emisión está determinado por un movimiento laríngeo rápido. Como se observa en la transcripción 2, el sitio donde la voz realiza el «golpe de glotis» corresponde, estructuralmente, a la formación de una apoyatura breve (*do becuadro*) para conseguir la ornamentación de final de frase. En este mismo ejemplo, a diferencia de la fundamental, la contralta realiza la ornamentación de final de frase; sin embargo, el movimiento lento para realizar el melisma no propicia la emisión por golpe de glotis (puede escucharse aquí el contorno melódico «desfasado» con respecto a la fundamental). Sin embargo, en la transcripción siguiente es la contralta quien consigue una emisión por «golpe de glotis», ya que realiza un movimiento laríngeo rápido que provoca esta articulación glotal. El efecto producido por esta ruptura en la articulación glotal (mecanismo vibratoiro 1) es lo que comúnmente suele denominarse como «quiebre de voz».

Ejemplo II. 5. Ruptura vocal (mecanismo vibratoiro 1) en emisión por «golpe de glotis» en voz de fundamental³⁴⁷.

³⁴⁷ Corresponde a la canción «Chaparrita por tu culpa». Interprete: Antonio Valles. (Palacios, 2000). (Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000). Escuchar Ejemplo II.5. Dirección: <https://youtu.be/rFHkxk0d3BE> [acceso: 24 de noviembre de 2023].



Ejemplo II.6. Ruptura vocal (mecanismo vibratorio 1) en emisión por «golpe de glotis» en voz de contralta³⁴⁸.

2.9.1.2. Emisión por constricción laríngea

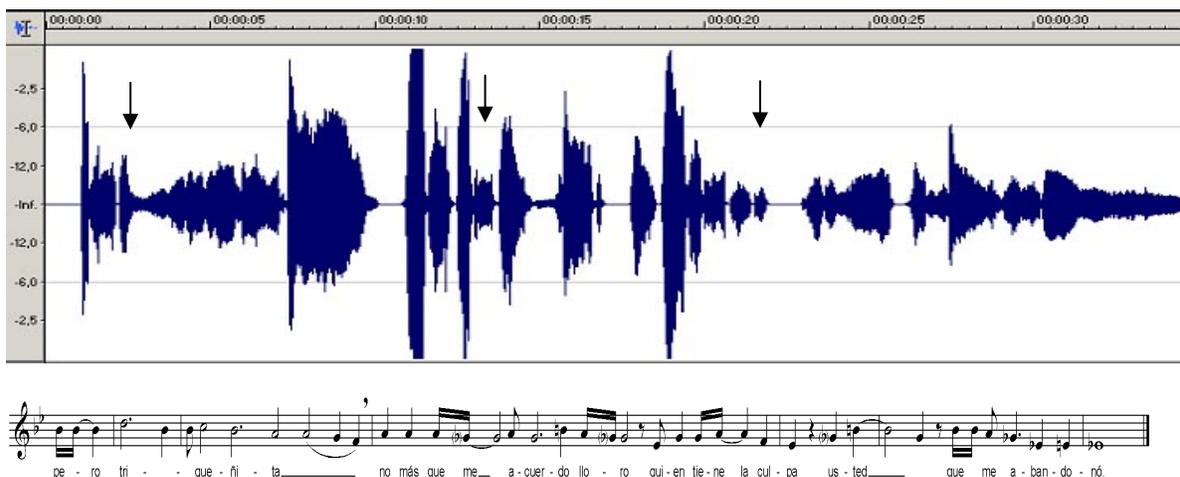
Esta suele realizarse como respuesta laríngea durante la transición de un cambio vibratorio a otro. Es frecuente además que tenga relación con el ataque directo sobre una nota aguda, por lo que la laringe tiene que adaptarse repentinamente a esta desestabilización de la voz, aunque esto no suponga necesariamente pasar de un modo vibratorio a otro. En ocasiones, el intervalo superior suele realizarse en la transición de los modos vibratorios 1 y 2, pero también es frecuente que los cardencheros continúen con el mismo tipo de emisión haciendo una presión sobre el sonido para dar como resultado un tipo de sonido oprimido o bien roto.

³⁴⁸ Corresponde a la canción «Jesusita me dio un pañuelo». Interprete: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000).(Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, enero 2000).Escuchar Ejemplo II.6. Dirección: <https://youtu.be/sBVPIBMjzMI> [acceso. 24 de noviembre de 2023].

Ejemplo II.7. Emisión por «constricción laríngea» en ataque directo a una nota aguda en voz de contralta³⁴⁹.

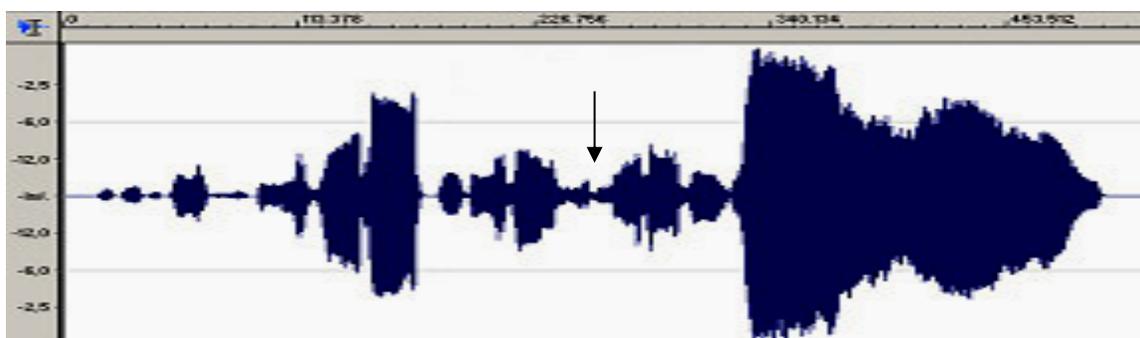
La constricción laríngea del siguiente ejemplo es una típica muestra de ruptura en transición de modos vibratorios; los cardencheros recurren a la categoría *emic* de desgañite para denominarlo y es un tipo de emisión vocal que otorga el timbre característico a estos cantos.

³⁴⁹ Corresponde a la canción «Yo ya me voy amigos míos». Interprete: Fidel Elizalde. (Palacios, 2000). (Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, enero 2000). Escuchar Ejemplo II.7. Dirección: https://youtu.be/-lfBd_BvI2s [acceso. 24 de noviembre de 2023].



Ejemplo II.8. Emisión por constricción laríngea (desgañite) en transición de modos vibratorios en voz de contralta³⁵⁰.

Debido a que la emisión vocal en el canto cardenche tiene un apoyo fundamental en la garganta, realiza cierta constricción laríngea en la ejecución vocal. Esta no ocurre únicamente ante los cambios de altura: incluso el olvido en la letra del texto o cualquier otra eventualidad imprevista posibilita un tipo de opresión laríngea. Los imprevistos obligan a la laringe a reaccionar de forma rápida, y en dicho movimiento esta se eleva de forma imprevista ejerciendo presión en las cuerdas vocales. La sensación típica es la de «apretar la garganta», y el resultado acústico es el de una voz quebrantada que deviene elemento característico de este tipo de canto.



³⁵⁰ Corresponde a la canción «Al pie de un árbol». Intérprete: Genaro Chavarría Saporíz, Durango. Escuchar Ejemplo II.8. Dirección: <https://youtu.be/ixCHDy0JJps> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Ejemplo II.9. Emisión por «constricción laríngea» en voz de contralta por olvido de letra³⁵¹.

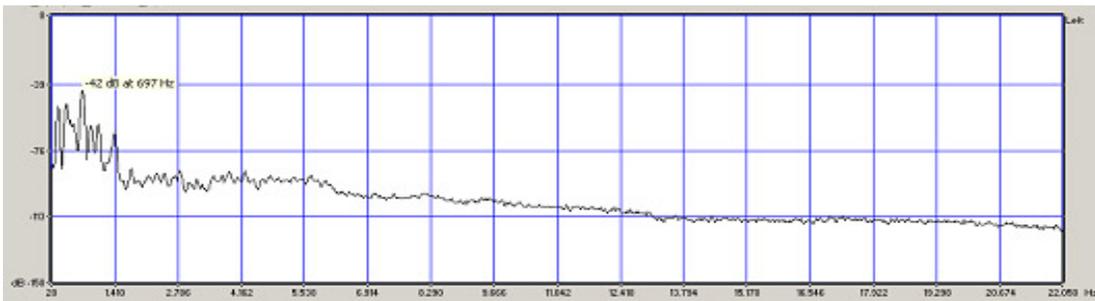
2.9.1.3. Trémolo y vibrato

El vibrato no es una característica común en las cardenchas; sin embargo, este puede llegar a ocurrir más como una cualidad particular de ciertas voces que como un rasgo específico de la canción cardenche. Suele ser común que, debido a la edad, las personas mayores no sostengan el sonido con firmeza y que les «tiemble la voz». Así no es raro que encontremos algunas fluctuaciones de altura dentro de un mismo grado. Sin embargo, los vibratos realizados siempre suelen ser regulares y de ámbito estrecho (no sobrepasan el medio tono), con lo cual muchas veces pasan desapercibidos.

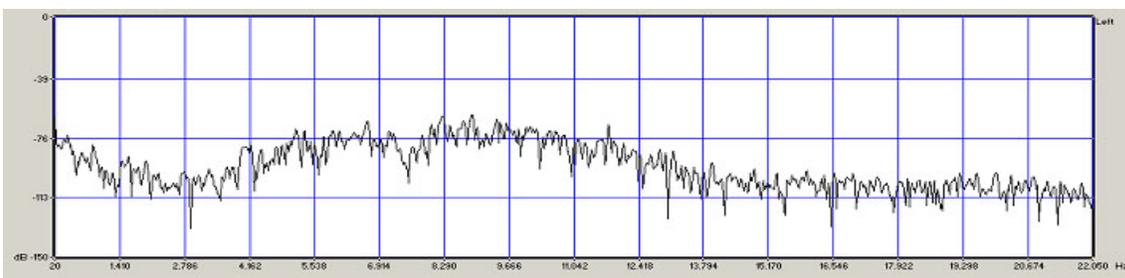
En el ejemplo siguiente se ve que la amplitud de la onda en el primer recuadro corresponde a un cambio en la altura del sonido. El movimiento producido en el primer recuadro del sonograma representa a la voz efectuando un salto interválico de tercera mayor para preparar la nota tenida, en este caso, con vibrato.

Cuando los finales de frase son predominantemente melismáticos es muy frecuente que los adornos cadenciales se efectúen a modo de trémolo, dentro de los parámetros de ornamentación señalados por Castellengo. En este caso, la emisión laríngea rápida mediante sucesión de semitonos ascendentes-descendentes va ralentizándose progresivamente hasta conseguir la ornamentación de final de frase.

³⁵¹ Corresponde a la canción «Jesuita me dio un pañuelo». Interprete: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo II.9. Dirección: <https://youtu.be/orsQnWAN4LE> [acceso: 24 de noviembre de 2023].



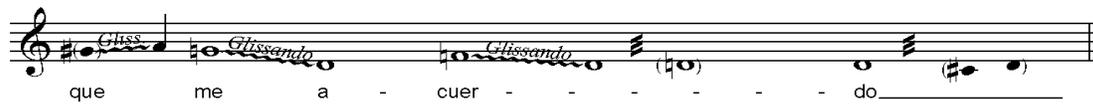
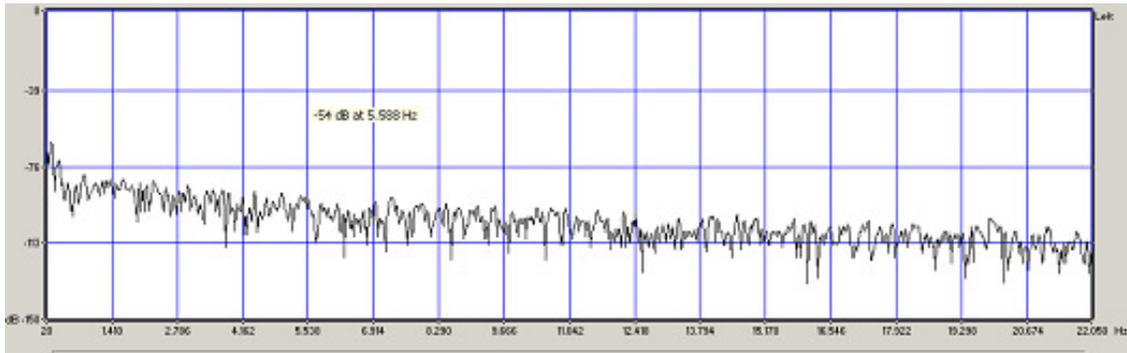
Ejemplo II.10. Vibrato en voz de fundamental³⁵².



Ejemplo II. 11. Trémolo en voz de contralta³⁵³.

³⁵² Corresponde a la canción «Yo ya me voy amigos míos». Intérprete: Antonio Valles. (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo II.10. Dirección: <https://youtu.be/Z53UDOanHil> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

³⁵³ Corresponde a la canción: «Al pie de un árbol». Intérprete: Pablo García. (Vázquez, Valle, 1978[2002]). Escuchar Ejemplo II.11. Dirección: <https://youtu.be/Z53UDOanHil> [acceso: 24 de noviembre de 2023].



Ejemplo II.12. Trémolo en voz de contralta³⁵⁴.

2.9.1.4. *Glissandos*

La voz humana, al no ser un instrumento de sonidos fijos, puede transitar por minúsculos espacios sonoros que van más allá de los convencionalismos establecido de tono-semitono³⁵⁵. Las emisiones vocales cardencheras son ricas en sonidos glissados de tipo ascendente y descendente que impiden una determinación de altura fija. Las tres voces suelen realizar los glissandos ascendentes para conseguir saltos interválicos agudos, por lo que estos suelen ser más característicos en la contralta, pero no exclusivos de esta.

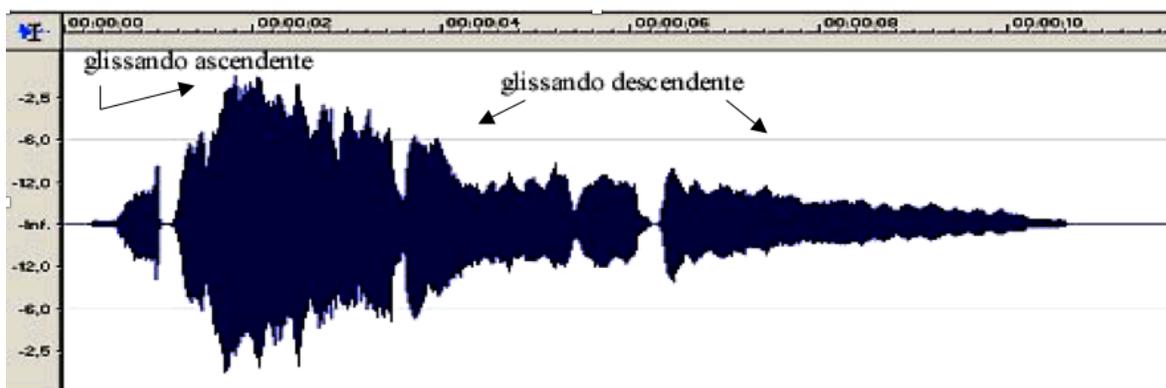
Al deslizar la voz de manera progresiva se evita la ruptura que supone el paso de un modo vibratorio a otro, con lo cual se impide un cambio brusco en los músculos laríngeos y su consecuente ruptura; sin embargo, la producción de glissandos no solo cumple una función fisiológicamente oportuna para facilitar la emisión en una zona vocal de transición,

³⁵⁴ Corresponde a la canción «Yo ya me voy a morir a los desiertos» Intérprete: Fidel Elizalde (Contralta). (Kuri, 1986). Dirección: <https://youtu.be/-n2tFTM73Gg> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

³⁵⁵ Alexander J. Ellis, con la invención de la medida en *cent*, se percató de la riqueza que se escondía entre nota y nota, sorteando así la convención del temperamento de 12 sonidos donde un *cent* es la centésima parte de un semitono. Así, entre un do y un do# tenemos 100 cents y en una octava de 12 semitonos tendríamos 1.200 cents.

sino que, además, es un rasgo imprescindible a nivel de preferencia estética en el caso cardenche.

Todos los finales de frase suelen realizarse con algún tipo de glissando descendente. Incluso es frecuente que una misma frase presente un glissando ascendente a nivel de salto interválico y un glissando descendente que prepara la cadencia. Después de una emisión aguda la laringe «encuentra su sitio» y puede así descender melódicamente conservando esta misma posición laríngea. Sin embargo, el empleo de pausas que interrumpen la frase obliga a retomar el salto vocal. Esto crea un nuevo movimiento laríngeo y otro descenso con glissando.



The figure shows a musical score for three voices. The top staff is for the contralto voice, the middle for the fundamental voice, and the bottom for another voice. The lyrics are: 'quien la ___ quie - re le - van - tar ___'. The score includes glissando markings (wavy lines) and triplet markings (3) over the notes. The glissando markings are labeled 'Glissando'.

Ejemplo II.13. Glissando ascendente en voz de contralta y fundamental, y glissando descendente en las tres voces³⁵⁶.

³⁵⁶ Corresponde a la canción «Jesusita me dio un pañuelo». Intérpretes: Antonio Valles y Guadalupe Salazar. (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo II.13. Dirección: <https://youtu.be/X2w0YoPNxul> [acceso: 23 de noviembre de 2023].

Ejemplo II. 14. Ataque vocal mediante glissando en voz de contralta³⁵⁷.

2.9.1.5. Transición entre mecanismos o modos vibratorios 1 y 2

Esta emisión vocal no supone una ruptura, sino una transición en continuidad. El sonido que se produce es el resultado del paso del aire usando la vibración de los pliegues vocales, unas estructuras laríngeas próximas a las cuerdas vocales, y el resultado acústico es el de una voz que pierde densidad a cambio de conseguir altura (conocida comúnmente como «voz de falsete»)³⁵⁸. La formación de la voz está ligada a una serie de contracciones de los ligamentos que obturan el orificio glótico y que modifican la presión de la cavidad faringobucal afectando, además, a la frecuencia del sonido. Estas contracciones son dirigidas por los nervios recurrentes, los nervios motores de la laringe. Cuando se realiza una emisión en transición de modos vibratorios laríngeos sin procurar una ruptura, los nervios recurrentes reciben un doble influjo nervioso desfasado que comunica vibraciones alternativas a las cuerdas vocales. A este fenómeno se lo denomina régimen recurrencial bifásico, y su resultado es comparable a la producción del armónico 2 (*cf.* de Candé, Roland, 2003: 195).

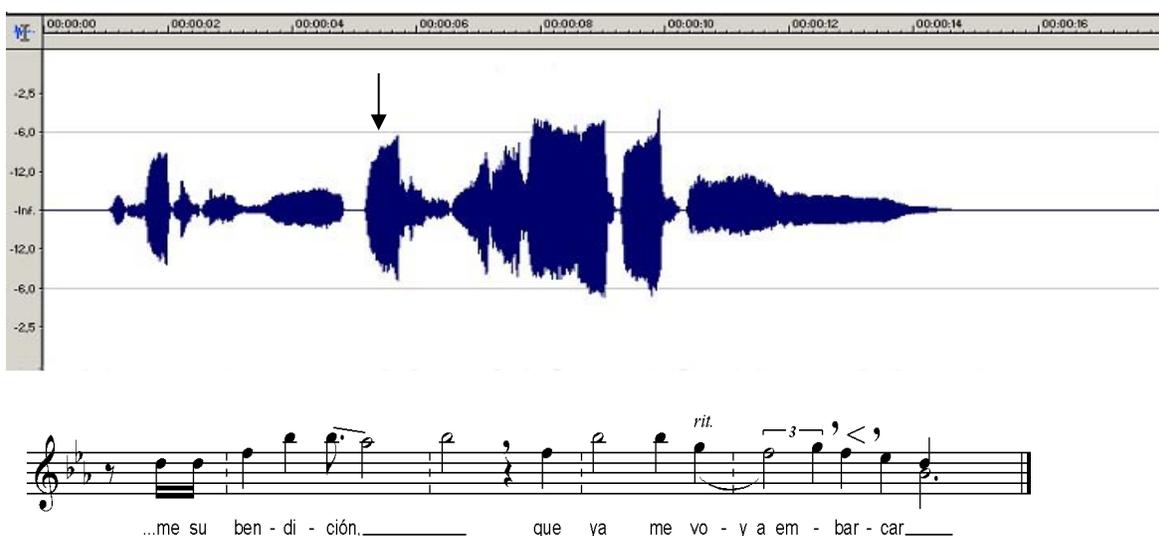
³⁵⁷ Corresponde a la canción «Chaparrita por tu culpa». Interpreta: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo II.14. Dirección: <https://youtu.be/KyA7fhJSjtY>[acceso: 24 de noviembre de 2023].

³⁵⁸ En algunas tradiciones musicales esta técnica vocal no es empleada únicamente para conseguir determinadas alturas vocales, sino por pertinencia estética. Dentro de la tradición del canto operístico, esta cualidad es considerada como defecto; sin embargo, en muchas de las manifestaciones vocales de la música mexicana es muestra de virtuosismo y cualidad intrínseca de ciertos estilos vocales, como por ejemplo el son huasteco o la técnica requerida para interpretar la conocida canción «La malagueña». Como sinónimo de virtuosismo valga recordar a Chava Flores cuando cantaba: «Yo tenía un chorro de voz, yo era el amo del falsete...».

En el canto cardenche, los saltos interválicos que suponen un cambio entre modos vibratorios suelen cumplirse al realizar la ruptura, forzando al máximo la emisión con gran energía sin que la ruptura se realice, o bien en transición con uso de pliegues vocales.

En el siguiente ejemplo se ve que la transición laríngea que supone una emisión de este tipo se verifica en un salto interválico de 4J (cuarta justa) en una zona lo suficientemente aguda para que la nota que se necesita alcanzar (un sib5) se efectúe con el tipo de emisión descrito. Este mismo gesto de amplitud interválica con una emisión transitoria de los modos vibratorios 1 y 2 se realiza también en la voz de arrastre y no solo en las voces «agudas». En este ejemplo, además, es interesante notar los cambios de variación tímbrica (ornamentación laríngea) en una sola frase, conseguidos por el «sonido abierto» que genera la proyección de la vocal (a), contrastando con los adelgazamientos en la emisión transitoria.

Es importante advertir que para los cardencheros el conocido como «falsete» no es motivo ni de virtuosismo ni de facilismo para conseguir el agudo, sino que responde a un recurso orgánico implícito en su modo de canto.



Ejemplo II.15. Transición de modos vibratorios en voz de contralta³⁵⁹.

³⁵⁹ Corresponde a la canción «Yo ya me voy amigos míos». Interpreta: Fidel Elizalde. (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo II.15. Dirección: <https://youtu.be/HbVwKIuinw> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Ejemplo II.16. Transición de modos vibratorios en voz de arrastre³⁶⁰.

2.9.1.6. Nasalización y sonido raspado

Estos términos son mencionados por Alan Lomax dentro de los parámetros de codificación del sistema cantométrico (1968: 72-73). Sobre el concepto de nasalización señala que tradicionalmente se ha descrito como el sonido producido por un hablante con paladar hendido o con un resfriado fuerte, o bien como «un sonido producido cuando el paladar blando cae y el aire es forzado a pasar por la nariz. El sonido se produce en “bocinazo” (...), ciertos tipos de entonación parecen activar los conductos nasales de manera que solo son perceptibles en el oído» [traducción propia]³⁶¹.

En efecto, el cardencho Higinio Chavarría hace referencia al «sonido de trompeta» como característico de sus cantos³⁶². Con este término alude sin saberlo al «honk» de Lomax.

³⁶⁰ Corresponde a la canción «Yo ya me voy amigos míos». Interpreta: Guadalupe Salazar (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo II.16. Dirección: https://youtu.be/qHOUYRYO_K4 [acceso: 24 de noviembre de 2023].

³⁶¹ En el original se lee: «Sound produced when the soft palate drops and air is forced through the nose. The sound produced in “honk”(…) Ceran kinds of intonations seem to activate the nasal passages in ways that are only perceptible ear», en Lomax, Alan, 1968: 72. Por su parte, Bernard Lortat-Jacob también señala el empleo de «nasalidad», «vibrato», «rugosidad metálica» como cualidades vocales de los cantores *a tenore* de Castelsardo, Cerdeña (Lortat-Jacob, 1996: 144).

³⁶² Conversación con Higinio Chavarría. 3 de junio de 2023.

Muy similar a la transición entre modos vibratorios, esta señala el paso rápido de una zona vocal grave y «cerrada» a otra más aguda y «abierta». En el ejemplo siguiente se escucha después de la anacrusa un salto por tono entero (fa #-sol #) conseguido con un cambio en el mecanismo vocal originado por una variación rápida de altura, logrando así una especie de sonido «raspado».

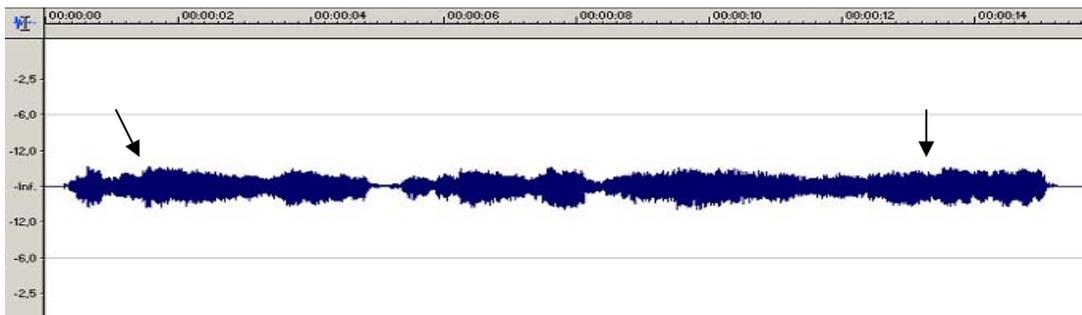
Sobre el sonido raspado [*raspiness*] Lomax refiere que este «se puede distinguir entre varios tipos de ruidos de garganta (...), se asocia frecuentemente con vocalizaciones extremadamente marcadas y forzadas (...). El resultado es una articulación clara, pero a menudo una imagen tonal más ruidosa» [traducción propia]³⁶³.

En el siguiente ejemplo, se escucha como el cantor apoya la nota con una vocal (o) que da paso a una (a) liberada y abierta que, poco a poco, se va «nasalizando» a medida que se acerca al melisma cadencial de la primera unidad de respiración o fase³⁶⁴. En este ejemplo, la emisión inicial es recuperada casi al final de la última frase de manera ágil y breve para obtener un empuje de aire y una inestabilidad en la altura de la nota a manera de trémolo.

La ornamentación vocal laríngea desarrollada en esta técnica puede escucharse en este fragmento. Al momento en que se produce una transición vocal esta puede ser objeto de un tratamiento ornamental a modo de breves y ágiles fluctuaciones del sonido que no producen notas sino ornamentos laríngeos, que en este caso están significados de forma maravillosamente coherente con la emoción que define la frase del texto: «me dan ganas de llorar».

³⁶³ En el original se lee: «Perhaps with more may be able to distinguish among several kinds of throat noises. Raspines is frequently associated with extremely marked and forced vocalizing (...). The result is clear articulation, but often a noiser tonal image» (Lomax, Alan, [1968] 1994: 73).

³⁶⁴ Los términos de «unidad de respiración» y «fase» se definen en el Capítulo 3.



dan ga-nas de llo - rar.
me dan ga-nas de llo - rar.
a ga-nas de llo - rar.

Ejemplo II.17. Nasalización y sonido raspado³⁶⁵.

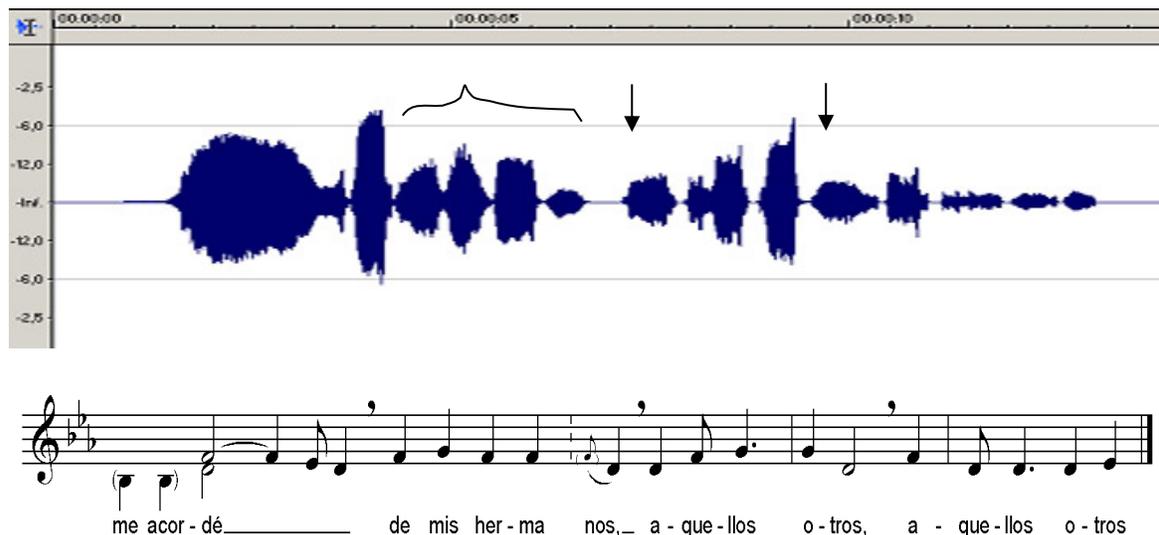
2.9.1.7. Ornamentación laríngea en el mecanismo vibratorio 1

La modificación del timbre realizado por una misma voz y sobre una misma nota es una característica muy frecuente en la canción cardenche y constitutiva de su riqueza vocal. La textura tímbrica que ya es rica en sí misma, por la confluencia que supone la unión de tres voces distintas, además se enriquece cuando se crea un «color» complejo obtenido por los cambios sutiles en cada emisión vocal particular. Esto confiere un interesante fenómeno perceptual que hace escuchar «voces en la voz».

En el siguiente ejemplo se escuchan diferentes y sutiles cambios relacionados con el apoyo del sonido y la intervención de las vocales. En la emisión de la nota fa en la segunda unidad de respiración («de mis hermanos» en el texto) se advierte que el espacio articulatorio de la vocal (e) al inicio de la segunda unidad de respiración contrasta con la

³⁶⁵ En este ejemplo el sonido raspado puede verificarse en la contraltos y la nasalización en la fundamental. Corresponde a la canción «Yo ya me voy a morir a los desiertos». Interpreta: Fidel Elizalde. (Kuri, 1986). Escuchar Ejemplo II.17. Dirección: <https://youtu.be/G9p7IKx5yTI>. [acceso: 24 de noviembre de 2024].

emisión «cerrada»³⁶⁶ de esa misma vocal. Se produce una modificación tímbrica mediante variaciones en el «color» de la emisión.



Ejemplo II.18. Ornamentación en el mecanismo vibratorio 1 en voz de contralta³⁶⁷.

2.9.1.8. Fluctuación en la altura del sonido

La fluctuación en la altura de las notas es un factor recurrente en estos cantos. La noción más usual y nada aconsejable con que suele definirse esta característica es la de «desafinación», un concepto eurocéntrico que implica la existencia de parámetros fijos e ideales que aquí no son pertinentes y, por tanto, se evitará³⁶⁸. Una de las propuestas más

³⁶⁶ Descrito aquí de forma muy general, al emplear la metáfora de sonidos «abiertos» o «liberados» y «cerrados» o «constreñidos», se hace referencia al fenómeno que ocurre en el aparato fonador al realizar una alternancia entre sonidos producidos por la vibración de las cuerdas vocales con un apoyo fundamentalmente laríngeo, y la postura bucal necesaria para la producción de vocales y consonantes. La configuración del tracto vocálico (boca-lengua-paladar) para producir las vocales, más el contacto con los dientes, labios y velo de paladar para conseguir los 10 tipos de articulación necesarios para generar las consonantes, provoca en el aparato fonador determinados obstáculos para la salida libre de la espiración. La tensión o distensión laríngea determinará el resultado sonoro de la vibración de las cuerdas vocales para la articulación de la palabra y la emisión del sonido cantado.

³⁶⁷ Corresponde a la canción «Yo ya me voy amigos míos». Interpreta: Fidel Elizalde. (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo II.18. Dirección: https://youtu.be/IL_SskigrCE [acceso: 24 de noviembre de 2023].

³⁶⁸ En el libreto que acompaña al registro sonoro Vázquez, Valle [1978] 2002: 32, esta característica es indicada como «esencial desafinación».

interesantes sobre este tema proviene del citado Charles Keil en su apología por las «discrepancias participatorias», quien advierte:

Cada música viva o genuina tiene tipos variables de discrepancias texturales (...) la mejor música debe estar llena de discrepancias, tanto de «destiempos» como de «desafines» (Keil, 2001: 268).

Así, se observa que las relaciones de frecuencia vibratoria son directamente proporcionales a la riqueza de sus discrepancias participatorias, evidentes en las cualidades tímbricas del sonido vocal cardenhero. Se observa que los parámetros de su ejecución se han ido modificando con el tiempo y por consiguiente han influido en su identidad sonora.

El estado de las características de la emisión vocal es siempre el producto de factores históricos y contextuales³⁶⁹. Como dijera Saussure de la lengua en el canto:

Cada cual participa en todo tiempo, y por eso sufre sin cesar la influencia de todos (...), si la lengua tiene carácter de fijeza, no es solo porque esté ligada a la gravitación de la colectividad, sino también porque está situada en el tiempo (...). En todo instante la solidaridad con el pasado pone en jaque a la libertad de elegir (...), eso no impide que haya en el fenómeno total un vínculo entre esos dos factores antinómicos: la convención arbitraria, en virtud de la cual es libre la elección, y el tiempo, gracias al cual la elección se halla fijada. Precisamente porque el signo es arbitrario no conoce otra ley que la de la tradición, y precisamente por fundarse en la tradición puede ser arbitrario (Saussure, 2008: 99-100).

De esta manera, al realizar un recorrido por las diferentes grabaciones y las diversas interpretaciones de distintos cardenheros, es posible inferir la relación implícita existente entre sus voces y sus referentes sonoros. En las primeras grabaciones realizadas en Saporíz se escucha un canto que envía a una disonancia rectora. Es muy probable que esta se deba a la ausencia de radios, televisiones y demás influencias externas con sonidos «afinados». En

³⁶⁹ Aquí se recuerda; por ejemplo, el denominado «sisma» (*recte schisma*) un pequeño intervalo cantable que era asimilado a la mitad de la coma pitagórica y que fue empleado en el Renacimiento y difundido, a partir de los tratados de Cerone, en los espacios catedralicios novohispanos en México. La coma pitagórica «es un intervalo muy pequeño, que la acústica moderna asimila al existente entre doce quintas perfectas y siete octavas, y que equivale a algo menos de la cuarta parte de un semitono temperado. Su razón de ser se debe a que, según la teoría medieval y renacentista, el tono se dividía en nueve partes iguales denominadas comas del que derivaban dos semitonos de distinto tamaño, uno de cinco comas (llamado *apotome*, «mayor» o «cantable», según *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613 de Pietro Cerone de Bergamo) y otro de cuatro (llamado *lima*, «menor» o «incantable») siendo la diferencia una coma» (Marín- López, 2017 :64).

los años previos a la instauración de la radio en la comunidad, el único referente de su canto era su canto mismo.

Sin embargo, se advierte que esa fluctuación en la altura del sonido se ha ido modificando a medida que la música comercial entraba en su contexto. La influencia de los cantantes de la época de oro durante el auge de la radio (Pedro Infante, Antonio Aguilar, etc.) ya es evidente en el registro coordinado por la licenciada Vázquez Valle en 1977 y editado por el INAH en 1978. En la canción «Sale la luna y se mete el sol»³⁷⁰ se advierte la proyección característica de la impostación vocal (sobre todo en la zona de La Flor de Jimulco) llevada a los medios de comunicación principalmente por Jorge Negrete . Es por ello que las formas de emisión vocal arriba descritas se transformarán constantemente con el tiempo y, por tanto, este análisis no se agotará en una única definición de cómo debe sonar el canto cardenche.

Los modelos textuales y texturales que pertenecieron a su tradición conviven con sus referentes cotidianos, con sus actuales influencias auditivas y con algún recuerdo del sonido de la voz de alguno de sus muertos. No obstante, es cierto que la voz contenida en la garganta reduce considerablemente el flujo vocal libre y produce en consecuencia notas con alturas indeterminadas. La emisión vocal laríngea no es el único factor para no realizar «notas fijas»; existe además otro elemento que, para el caso del cardenche, es de suma importancia: el uso del alcohol. En cierto modo, el eje de todas las emisiones vocales está determinado por el empleo de «la pastilla». Una vez que la garganta tiene alcohol, las notas fluctuarán en toda su riqueza.

2.10. Signos identitarios de la construcción polifónica

Como las voces, los esquemas morfológicos que conforman la polifonía representan una identidad individual y colectiva. Como señala Giménez, «toda identidad requiere la sanción

³⁷⁰ Escuchar Ejemplo II.19. Impostación vocal. «Sale la luna y se mete el sol». Interpretes: Carlos González Domene (arrequinte); Alberto González Domene (contralta); Jaime de Lara Tamayo (fundamental); Ernesto González Domene (arrastre). (Vázquez, 1978, 4ª ed. 2002). Dirección: <https://youtu.be/vCen0fJza2w> [acceso. 24 de noviembre de 2023].

del reconocimiento social para que exista social y públicamente»³⁷¹. Este reconocimiento deviene «estética de la identidad» (Lotman, 1996: 182)³⁷² y es entendido como las reglas implícitas heredadas que fundamentan la estética de un canto comunitario³⁷³. Este breve apartado propone trazar las líneas generales que identifican a estas polifonías desde su construcción musical como antecedente sucinto a los análisis musicales de los capítulos 3 y 4. En este apartado y en los subsecuentes se utilizarán las minúsculas para indicar los grados armónicos en tonalidad menor y las mayúsculas para los grados en tonalidad mayor.

2.10.1 Contornos melódicos

Características generales:

1. Presencia de *cantus firmus* en los inicios de todas las canciones y en cada nuevo inicio de fase o frase. Este siempre lo realiza la voz que «lleva la canción». Una vez iniciado el *cantus firmus*, el ingreso de las otras voces se realiza mediante una entrada en simultaneidad (menos frecuente) o con una entrada en sucesión. Los fragmentos siguientes ejemplifican un *cantus firmus* con las voces coincidiendo simultáneamente y de manera sucesiva³⁷⁴.

³⁷¹ Giménez, Gilberto, 1996: 3.

³⁷² Jean-Jacques Castéret también utiliza este término lotmaniano para definir las reglas del comportamiento vocal de las polifonías de los Pirineos gascones (ver Castéret, 2012: 77).

³⁷³ Ver Castéret, 2012: 79.

³⁷⁴ La transcripción musical n.º 17 corresponde al inicio de la 1.ª sección de la canción «Ojitos Negros», (Vázquez, Valle, 1978) y la transcripción musical n.º 18 al inicio de la 2.ª sección de esta misma canción en versión, (Kuri, 1986).

2. El *cantus firmus* no solo ocurre al inicio de la polifonía: también puede suceder en cada nueva estrofa del mismo canto.

3. Intervalos amplios. Por lo general los más frecuentes suele ser de quinta, cuarta justa, y octava.

4. Los intervalos aumentados y disminuidos no existen en posición melódica.

5. El texto está organizado como versos en cuartetos estróficos. La disposición en la organización de versos determina la construcción melódica.

6. Conducción melódica con tendencia a ralentizar el *tempo*.

7. Perfil melódico descendente al final de cada verso que precede a las cadencias.

8. Módulos melódicos próximos a la tonalidad mayor.

9. Correspondencia silábica entre texto verbal y texto musical.

10. Melodía melismática (ornamentación laríngea) con sustitución del texto literal por vocalización.

11. Melodía melismática (ornamentación laríngea) en una voz con otra que realiza sonidos largos, o bien presencia melismática por paralelismo entre las tres voces.

³⁷⁵Corresponde a la canción «Ojitos negros». Interpreta: Paulo García (contralta), Eduardo Elizalde (fundamental), Juan Sánchez Ponce (arrastre). (Vázquez, Valle, 1978). Escuchar Ejemplo II.20. Dirección: <https://youtu.be/W9h6PzI6KM4> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

³⁷⁶ Corresponde a la canción «Ojitos negros». Interpreta: Fidel Elizalde (Contralta), Eduardo Elizalde (Fundamental), Juan Sánchez (arrastre). (Kuri, 1986). Escuchar Ejemplo II.21 Dirección: <https://youtu.be/W9h6PzI6KM4> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

<p>Ejemplo II.22. Melisma en voz de arrastre con acorde en voces superiores³⁷⁷.</p>	<p>Ejemplo II.23. Paralelismo melismático en las tres voces³⁷⁸.</p>

En el siguiente ejemplo se indica el perfil melódico característico de estas polifonías.

³⁷⁷ Corresponde a la canción «Ojitos Negros» (Ídem, 1978). Escuchar Ejemplo II.22. Dirección: <https://youtu.be/7vRK4-eKiig> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

³⁷⁸ Corresponde a la canción «Al pie de un árbol» (Ídem, 1978). Escuchar Ejemplo II.23. Dirección: <https://youtu.be/7vRK4-eKiig> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

The image displays a musical score for a vocal piece in B-flat major. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "pe-ro - tri i - gue - ñi - ta - - tri i gue - ñi - ta - -". Below the score is a melodic profile graph on a grid. The vertical axis represents pitch, with labels for notes from D4 down to C2. The horizontal axis represents time, corresponding to the 16 measures of the musical phrase. The profile shows the pitch contour of the vocal line, with a peak at the first measure (D4) and a low point at the end (C2).

Ejemplo II.24. Perfil melódico³⁷⁹. Corresponde a un fragmento de canción «Al pie de un árbol» (Palacios, 2000).

2.10.2. Encuentros vocales y cadencias

Características generales:

³⁷⁹ Corresponde a un fragmento de canción «Al pie de un árbol» Interpretan: Genaro Chavarría (contralta), Antonio Valle (fundamental) Guadalupe Salazar (arrastre). (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo II.24. Dirección: <https://youtu.be/OwtW5Gv80sE> [acceso 24 de noviembre de 2023].

1. En el plano vertical se realizan intervalos preferentemente de terceras o décimas, cuartas, quintas, sextas, octavas y unísono.
2. Presencia de disonancias por intervalos de segunda y séptima entre las voces.
3. Realización de intervalos paralelos
4. Por lo general se resuelven en un intervalo de octava en las cadencias, bien entre voces extremas o entre arrastre y fundamental.
5. Acordes en inversión que generan intervalos de tercera y cuarta o de quinta y tercera.
6. Presencia de acordes sin quinta o acordes sin tercera.
7. Ausencia de sensibles en las cadencias
8. Las cadencias constituyen el encuentro entre las voces y el acorde creado entre ellas siempre tiene la duración más larga y en ella se desarrolla la trama armónica conclusiva. De esta manera:
 - a) Casi siempre poseen una octava, siempre interviene la fundamental y la contralta realiza un intervalo de tercera o décima en relación con la fundamental, siguiendo parámetros similares a las técnicas de las polifonías improvisadas³⁸⁰.
 - b) Las estrofas están segmentadas por un silencio largo que precede a una cadencia. La cadencia final se resuelve con un movimiento descendente y con dirección a la tónica. En algunos casos se realiza un acorde perfecto; sin embargo, por lo general alguna de las voces duplica la tercera o el primer grado del acorde.

³⁸⁰ Ver Capítulo 4.

que no lo os mi ro

que no lo os mi - - ro

que no los mi - ro

Ejemplo II.25. Movimiento descendente con dirección al primer grado³⁸¹.

c) Dentro de cada estrofa ocurren cadencias intermedias. En estas no siempre existe una tendencia V-I. Pueden proceder con movimientos V-III o VI-I6 o mantener una dirección al ii³⁸².

d) En la preparación a las cadencias pueden intervenir ii y III, lo que genera un contorno melódico-armónico propio del modo menor aunque partan de una tonalidad mayor. Esta característica modal se fundamenta como posible hipótesis (para ser corroborada en futuras investigaciones), que explica la capacidad de estas polifonías para ser percibidas como «tristes» cuando se observa y escucha que todo el repertorio está concebido en tonalidad mayor. Esta oposición binaria construida culturalmente podría ser uno de los rasgos identitarios que constituyen su propuesta³⁸³.

2.10.3. Ritmo y *tempo* intervenido

Características generales:

1. Ritmo es libre y es regulado por los cantores. La noción de medida está determinada por el canto, el silencio y el texto, aspectos que aseguran la cohesión del ensamble³⁸⁴.

³⁸¹ Corresponde a la canción «Ojitos negros». Interpreta: Fidel Elizalde (Contralta), Eduardo Elizalde (Fundamental), Juan Sánchez (arrastre) (Kuri, 1986). Escuchar Ejemplo II.25. Dirección: https://youtu.be/uacy_SRg9Xk [acceso: 24 de noviembre de 2023].

³⁸² Ver ejemplo «Ojitos negros» Capítulo 4.

³⁸³ Ver Capítulo 4.

³⁸⁴ El etnomusicólogo Enrique Cámara de Landa identifica las designaciones de «ritmo heterócrono» cuando éste no se basa en pulsaciones regulares, frente a «isócrono» que define lo contrario. A lo largo de estas

2. El arrivo al sonido se produce en *tempo rubato* y siempre está sujeto a las particularidades de cada cantor.

3. El silencio es factor determinante del ritmo y el *tempo*, unas veces equivale a un breve reposo, otras prepara la inspiración para realizar la frase siguiente o para respirar. Subdivide siempre el segmento musical al final del verso y en ocasiones puede cortar la palabra del texto. Así, el espacio sonoro está también condicionado por el silencio formando una unidad temporal.

4. El espacio sonoro construido por el ensamble vocal está sujeto a la prolongación orgánica del tiempo. La ejecución de las estrofas de cada polifonía puede prolongarse durante el tiempo que los ejecutantes consideren pertinente.

5. El ritmo interno no está construido a partir de unidades simples de pulsación isócrona, sino que está expuesto a la continua modificación de la articulación temporal según las exigencias y características diversas de la ejecución y el intérprete. De esta manera:

a) Las duraciones de los sonidos no responden a condiciones de proporcionalidad: metros regulares y grupos métricos proporcionales. Sin embargo, puede inferirse una pulsación interna. Además, existe una acentuación más o menos regular determinada por la acentuación del texto y el número de sílabas de este.

b) La regulación rítmica de tipo «orgánico» está muy vinculada con el conocimiento de los cantores entre ellos. El ritmo instaurado depende de un control colectivo del tiempo. La elaboración de un canto es inherente a la confianza existente entre las cantoras y cantores, al conocimiento de sus particulares competencias y fragilidades.

c) La voz que inicia el *cantus firmus* tiene un rol predominante en la regulación rítmica. Las voces necesitan referirse a un pulso regular común y en términos generales proceden de manera homofónica. Sin embargo, los desfases y anticipaciones y, sobre todo, las texturas tímbricas características de sus emisiones vocales, y la articulación, a veces,

páginas y tal como se ha venido haciendo, se utilizará el término de «ritmo libre» al ser ésta la denominación más común entre los investigadores, y se mantendrá el término de «isócrono» para denominar su oposición.

asimétrica entre texto y voces, propician la percepción de una homofonía no estricta aunque su perfil sea homofónico³⁸⁵.

c) Existe una dependencia rítmica entre las tres voces. No obstante, debido a la intervención de silencios, apoyaturas, giros melismáticos, respiraciones y desfasamientos vocales, se sucede una cierta independencia rítmica, sustentada en un pulso común.

d) Las voces encuentran la regulación del pulso al final de cada fase (cadencias que coinciden con el final de un verso) y de cada frase (cadencias estróficas)³⁸⁶.

e) Articulación rítmica por «engranaje» para la construcción del texto y los procedimientos melódico-armónicos³⁸⁷.

f) La disposición del canto mediante fases y frases define un tipo general de ritmo de «duración no idéntica con acentuación regular»³⁸⁸.

3. Resumen

En el presente capítulo se ha establecido, desde un posicionamiento etnográfico, el contexto de la construcción polifónica con base en algunos elementos performativos. Se describió el

³⁸⁵ En mi texto *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz*, proponía que, debido a la movilidad de los encuentros vocales mediante sonidos desplazados y no siempre coincidentes, el cardenche estaba más cercano a parámetros heterorítmicos que a la isocronía homofónica (Palacios, 2007:78, 299). Sin embargo, tras años de estudio, escucha y transcripción, he observado la existencia de un perfil homofónico en el sentido de su forma. Es a partir de un nivel de percepción que las discrepancias texturales, las continuas ornamentaciones laríngeas que producen «no notas», pueden ser percibidas como no simultáneas. No obstante, reitero, todas las voces se refieren a lo largo de cada obra a un pulso regular común dentro de los parámetros que se definen como «ritmo libre», y establecen relaciones de *punctum contra punctum*. En efecto, a su característico proceder, en momentos desplazado, siempre subyace en las voces la voluntad de estar recíprocamente ligadas entre sí propias de la homofonía.

³⁸⁶ Los conceptos de fase y frase se estudian en el Capítulo 3. Estos hacen referencia a las Unidades Semióticas Temporales.

³⁸⁷ La articulación por «engranaje» se describe en el Capítulo 3.

³⁸⁸ Esta designación es propuesta por Simha Arom para el estudio de las polifonías de África Central. Arom resume 9 formas en que pueden suceder las manifestaciones rítmicas; estas son: Tipo a. Duraciones idénticas con acentuación regular. Tipo b. Duraciones idénticas con acentuación irregular. Tipo c. Duraciones idénticas sin ninguna acentuación. Tipo d. Duraciones idénticas con alternancia irregular de timbre. Tipo e. Duraciones no idénticas con acentuación regular. Tipo f. Duraciones no idénticas con acentuación irregular. Tipo g. Duraciones no idénticas sin ninguna acentuación, con alternancia regular de timbre. Tipo h. Duraciones no idénticas sin ninguna acentuación, con alternancia irregular de timbre. Tipo i. Duraciones no idénticas sin ninguna acentuación ni modificación de timbre (Arom, 1985: V, 41-42).

complejo polifónico del canto cardenche en su dimensión sagrada y profana así como los momentos de su realización y los ámbitos contextuales en que se ha llevado a cabo. Se ha señalado la vinculación simbólica de los diferentes espacios donde se realiza la performance y el rol de género que subyace a cada uno de estos. Se advirtió que la experiencia corporal de la voz es expresada a través de metáforas que, entendidas como caminos cognitivos, han señalado la relación que guardan las cantoras y cantores con su propia voz, con sus referentes históricos y con sus prácticas culturales. El empleo de la noción de gesto ha pretendido poner el énfasis en la experiencia corporal como elemento primordial en la construcción de significados. A partir de ello se observó que la conceptualización y descripción que generan los cardencheros para describir tanto su polifonía como sus atributos vocales se instala en el cuerpo y se significa mediante metáforas. Esto condujo a explorar el dominio de su experiencia sensorio-motora a partir de categorías *emic* empleadas para entender sus unidades musicales significativas. Así, se identificaron como metáforas de cantar: «rasgarle», «tener buen buchote», «arribiatar», «soltar», «meterse», «a todo galillo», «jalar», «pegarle», «raspar el dulce» y «gorjear». Como atributos de su voz: tener voz ladina o voz de marrana, ir arrastrado, cantar *forzao*, [tener] voz anchota, voz completa, voz natural, el pecho completo. Como condicionantes para la elaboración polifónica: tener sentido, llevar la canción y saber empalmar las voces. Como criterios estéticos: cantar con pastilla o arrancador, estar entonados, cantar alegre, que la canción arranque. Como denominación de su práctica: cantar cardenches.

Asimismo, al revisar los distintos tipos de emisiones vocales a partir de los mecanismos vibratorios laríngeos propuestos por Castellengo (1991) se visualiza la presencia de su identidad sonora desde las características del timbre vocal y de la forma en que dan uso a los elementos de «ruptura» y «ornamentación» laríngeas que, aunados a los efectos de la pastilla, potencian su carga significativa.

El uso de metáforas llevó a comprender que sus ideas de significado corporizado no son arbitrarias, sino que guardan una estrecha coherencia con la trama verbal, las líneas descendentes de sus contornos melódico-armónicos, los usos del silencio en su trama espacio-temporal y las emisiones vocales empleadas. Estos elementos unidos refuerzan el carácter de dolor con que los cardencheros describen estas canciones:

La canción cardenche es muy dolosa (don Eduardo Elizalde, Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998).

Uno les pone atención y casi llora (don Toño Valles, Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998).

Cuando canto me dan tantas ganas de llorar, yo hasta me atraganto en uno o dos cantos, no en todos (don Guadalupe Salazar, Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000).

Qué serena está la noche para ir a ver a mi chata, esta noche me la llevo, porque esta pasión me mata... ¡Ay! Dios mío, mejor ya no la canto porque me duele el corazón (doña Marianita García, Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998).

Ingratos ojos, ayúdenme a llorar (don Bernabé Fabela mientras se seca las lágrimas, La Loma, Durango, 16 de enero de 2000).

Estos elementos devienen tópicos inherentes del canto cardenche, susceptibles de conformar un estilo. Como todo estilo, este también está fundado en el uso reiterativo de sus elementos. Debido a que la voz está intrínsecamente ligada al cuerpo del cantor, sus signos identitarios no son permanentes. Por otro lado, la propia sintaxis admite que cada cantor imprima nuevas formas de creación a partir de sus propias expectativas. No obstante, las correlaciones estables de algunos de sus elementos han subsistido incluso dentro de sus transformaciones.

Capítulo 3. Espacio, temporalidad y usos del silencio. Descripción cinética y aplicación de las unidades semióticas temporales como análisis musical del tiempo, el espacio y el silencio en el canto cardenche

En este capítulo se analizarán diferentes fragmentos representativos del repertorio general del canto cardenche. Se aplicarán a tres de ellos las tipologías creadas por el Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM) para el estudio de lo sonoro-temporal como energía cinética. Estas darán lugar al análisis espacial de la polifonía a partir de la observación detallada de los encuentros vocales en el plano vertical (desfasamientos) y de los usos de pausas y silencios característicos. El objetivo que se persigue es detectar y describir los mecanismos y funciones de cada fragmento de la sucesión polifónica como gestos espacio-temporales, dado que espacio y tiempo están sujetos a un mismo campo perceptivo. La metodología que se sigue está sujeta a parámetros fenomenológicos en tanto que los problemas que se intentan verificar se manifiestan directamente en la conciencia, siendo estos marcadores directamente inaprehensibles salvo como huella inscrita, siempre escurridiza y frágil. Este empeño consistirá en volverlos, en alguna medida, objetivables, para así inferir algunas de sus características formales, a sabiendas de que incluso esta tarea, al ser determinada a través de la escucha, devuelve su objetivación nuevamente al campo de la percepción. No obstante, esta operación es de hecho la misma que subyace a cualquier intento científico al tratar el objeto sonoro como tal.

Cabe precisar que en este trabajo se entiende el tiempo no como un terreno donde discurre la música, sino como el resultado de un hacer sonoro que desde su *tempo* construye el tiempo. De esta manera, en el canto cardenche, más que un tiempo, hay tiempos-*tempo*, no uno sino varios, tantos como experiencias subjetivas convivan sonando y escuchando, y más allá de ser solo actos sincrónicos, estas polifonías (como en realidad todo acto sonoro) son realizaciones diacrónicas. Son, y han sido, constructoras de tiempo, espacio, silencio y voz. Son, y han sido, constructoras de historias sonoras y silentes.

1. La música como percepción espacial del tiempo y el espacio

Dentro de los parámetros de la música europea occidental el tiempo ha sido identificado prototípicamente como una línea, es decir, mediante una figura espacial. Esta línea suele ser percibida como un trazo horizontal y en movimiento (una música que discurre), bien sea mediante un «tiempo continuo o un tiempo discontinuo»³⁸⁹. A través de esta linealidad *quasi* plástica, la música traza su trayecto mediante ascensos, descensos, y a su vez pasa a través de otras líneas para separarse o reunirse con estas, gracias a lo cual conforma superficies y volúmenes («masas» sonoras), por lo que el espacio suele ser identificado a su vez mediante la verticalidad³⁹⁰, y como podemos observar en las partituras de música occidental de finales del siglo pasado, también suele asociarse con la profundidad, como por ejemplo el diagrama de los *glissandi* (compases 309-314) de la obra *Metástasis* de Xenakis³⁹¹.

³⁸⁹ Los términos de «tiempo continuo» y «tiempo discontinuo» pertenecen a las reflexiones sobre la problemática del tiempo llevadas a cabo por Michel Imberty, quien indica estos conceptos en su estudio sobre la temporalidad en la música espectral y la música minimalista, pasando por la *Sequenza III* de Luciano Berio y el gesto musical en los niños: (Imberty, Michel, 2001: 1-16).

³⁹⁰ Es importante advertir, sin embargo, que la representación del tiempo no obedece, en todos los casos, a los mismos parámetros. Por ejemplo, para Saussure el tiempo es representado como una línea vertical y no por una horizontal, como suele hacerse en música. Para el lingüista, la acción del tiempo, imprescindible para que los dos factores componentes del lenguaje (la lengua y el habla) cobren carácter real en tanto «masa parlante», es decir, como fenómeno semiológico impensable fuera del hecho social, es representada a partir de dos ejes, el primero horizontal que correspondería al eje de las simultaneidades y que «conciene a las relaciones entre cosas coexistentes, de donde está excluida toda intervención del tiempo», y mediante una línea vertical «el eje de las sucesiones, en el cual nunca se puede considerar más que una cosa cada vez, pero donde están situadas todas las cosas del primer eje con sus cambios respectivos» (*cf.* Saussure, Ferdinand de, [1945] 2008: 106).

³⁹¹ A partir de cada vez más frecuente empleo de los sonogramas en música, el sonido es concebido de forma tridimensional. Por lo que cabe decir que nuestra percepción de linealidad temporal (sea musical, histórica o incluso vivencial), es puesta en cuestión. Desde que vivimos en Red la unidireccionalidad y la representación lineal del paso del tiempo ha experimentado cambios fundamentales también a nivel perceptivo.

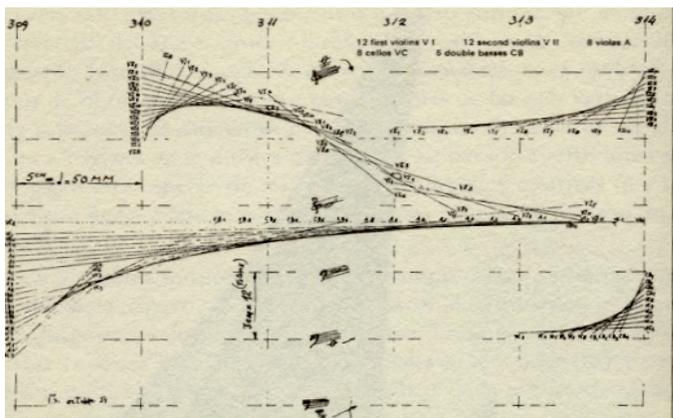


Ilustración 17. Compases 309-314 de *Metástasis* de Iannis Xenakis basada en los diseños del Pabellón Philips de Bruselas. Xenakis, 1990³⁹².

Así, aprehender de esta manera el espacio y el tiempo no deja de ser más que una convención, estos fenómenos son en sí mismos inagotables, y como conceptos son complejos y susceptibles de cambios según las experiencias culturales y sociohistóricas de donde provengan.

Hay que tener en cuenta, además, que las nociones arriba señaladas sobre el concepto del espacio-tiempo en música nacen de una experiencia perceptiva. En efecto, envejecemos, terminamos una tesis, después de escuchar una cardencha solo nos queda su recuerdo, es decir, de alguna manera, al espacio lo formamos y lo recorremos, pero el tiempo no «está ahí» ya dado, sino como advertía Fernando Savater, al tiempo «lo llevamos puesto»³⁹³. Esta experiencia perceptiva está inscrita en el cuerpo y se hace evidente de forma cinestésica. Cuando se pronuncia acerca de la música para describir esta experiencia, se utilizan calificativos cronoespaciales: movimientos, desplazamientos, lento, rápido, *veloce*, *rallentado*, etc. Lo mismo sucede en lo concerniente a la percepción de la cualidad del sonido: por ejemplo, se dice de ciertas voces que suenan «huecas», «amplias», «bajas», «altas», etc.

³⁹² Ilustración tomada de *Archivo. Selección de documentos de los archivos de Iannis Xenakis*, <https://www.iannis-xenakis.org/>. (Última consulta: 17 de enero de 2023).

³⁹³ Savater, Fernando, 1999:80.

De esta manera, toda percepción, sea estética o no, está implantada dentro de una corporeidad donde los sentidos funcionan a través de los movimientos, desplazamientos y procesos espaciales que son percibidos y experimentados en la conciencia y que devienen objetivos como sensaciones corporales. «Cuando suena una nota —señala Husserl—

mi aprehensión objetivante puede tomar por objeto la nota que dura y se extingue, y no ya la duración de la nota ni la nota en su duración [...], suena el primer sonido, luego el segundo [...] pero ya no oigo el primero [...], yo no oigo en verdad la melodía, sino solo el único sonido presente [...] en un continuo acto que es en una parte recuerdo [...] y en otra más amplia, expectativa (Husserl, 2008:45).

Este modo de encuentro con el sonido implica además la percepción que opera mediante la escucha, por lo que entre el sonido manifiesto y el sonido percibido siempre hay una mediación, un filtro inevitable que proviene de los referentes históricos, estéticos y culturales del oído que escucha.

Así, desde un enfoque fenomenológico, la espaciotemporalidad es comprendida en íntima relación con las condiciones biológicas, afectivas, neuropsicológicas y socioculturales del oyente. Para conceptualizar la forma en que un objeto se forma en la percepción y en la conciencia, Husserl utiliza los términos de «estrato», «sedimento», «suelo» y «subsuelo»³⁹⁴, que para el caso de las polifonías es pertinente, pues en cierta manera bien pueden ser percibidas como una construcción formada mediante «capas». Esta metáfora arqueológica, en palabras de Francisco Rivas,

nos invita a considerar el objeto sonoro como una arquitectura, como una edificación que puede imaginarse articulada por capas susceptibles de tornarse estratos [...] a través del esfuerzo arqueológico de “excavar”, remover, distinguir cada una de las capas [Rivas denomina a este acto “arqueología de la escucha”] podríamos dar cuenta de este constructo [...] ³⁹⁵.

De esta manera, la segmentación de las unidades semióticas temporales parte de la escucha de quien esto analiza. El edificio sonoro construido por los cardencheros en este momento quedará inscrito en la materialidad que otorga una partitura y el sonograma que, como huella vocal, la acompaña. Una especie de tiempo detenido que se activa en cada

³⁹⁴ Ídem, 37, 93-101.

³⁹⁵ Rivas, Francisco J., 2019:186.

reproducción sonora. En su fijeza, sin embargo, ya nos señala esta que el «suelo» y el «subsuelo» de su edificación polifónica no son rígidos ni inmóviles, sino que, por temporal, lo ahí aprehendido es solo la forma de un recuerdo que se reactualiza y transforma en cada nueva ocasión en que las voces se unen y cantan.

2. La opción del silencio como anclaje vocal

«No hay sonidos sin que haya un silencio antes y después. El sonido y el silencio forman una relación simbiótica (...). El tiempo entre ellos puede ir desde un instante a un periodo más largo (...). El silencio es el espacio existente entre los sonidos».

Pauline Oliveros³⁹⁶

Continuando esta perspectiva desde la fenomenología de la percepción, se puede perfilar al silencio como parte del tiempo musicalmente percibido en tanto que este también implica duración, y sus valores son también transcritos en proporcionalidad idéntica y relativa a los de las notas que suenan. Se dice así que el sonido irrumpe en el silencio. Sin embargo, hemos sido entrenados para escuchar los sonidos pero no tanto los silencios. Aunque estos moldean la resonancia de los otros, y en la práctica estos sean respetados para su correcta ejecución, nuestra atención recae sin embargo en el objeto sonoro más que en el objeto silenciado. Si los sonidos participan en el contexto de una cultura, los silencios también son producidos por ella y son también signos y símbolos que forman el discurso y los tejidos de significados que entre ambos construyen. En el canto cardenche, como en tantas otras polifonías vocales de tradición oral, «el silencio está lógicamente organizado dentro del espacio sonoro» (Macchiarella, 1995: 111). De esta manera, la voz no solo se ancla en el sonido sino también en el silencio, y no lo hace desde una percepción romántica ni

³⁹⁶ Oliveros, Pauline, 2019:56.

metafórica, sino desde un sentido estructural y formal. A partir de esta perspectiva, la siguiente vía analítica que se pretende desarrollar intenta trascender la frontera entre sonido y silencio a fin de dotar a este último de una entidad propia, donde su función no sea únicamente la de servir como mediación del sonido, sino también como constructor de entendimiento y objeto de conocimiento. Si hasta ahora se ha aprendido que el silencio es un mediador semiótico, una transferencia de significados que conducen de un acto sonoro a otro que también suena, un vehículo, ¿qué pasaría si en vez de estudiarlo como algo intermediario lo dotáramos de entidad propia y lo experimentásemos como una topografía viva, cambiante, significativa, expresiva, funcional, que habita y da forma a todo el constructo?

3. Las Unidades Semióticas Temporales como procedimiento analítico en las polifonías de tradición oral

La música de tradición oral detenta otros tipos de representación alejados de la partitura y de las prácticas escritas, potenciando así la oralidad. De esta manera, la historia de la etnomusicología se ha atribuido diversos acercamientos para referir las manifestaciones de la tradición musical oral a partir de diferentes metodologías que van (a muy grandes rasgos) desde los esfuerzos más sistemáticos de la escuela de Berlín (musicología comparada): emparentar comportamientos, conceptos y sonido (Alan Merriam), realizar una defensa de la perspectiva antropológica en el estudio de la música (John Blacking), proponer la tripartición de los hechos simbólicos de toda realidad musical (Jean Molino, Jean-Jacques Nattiez), descentrar el eurocentrismo y atender el sentimiento (Steven Feld), decolonizar los signos de lo musical (Kofi Agawu), observar el acto sonoro desde la performance como corporeización del hecho musical (Victor Turner, Christopher Small, Nicolas Cook), cuestionar no la performance, sino la performatividad con la pregunta constante «¿qué pasa cuando la música sucede?» (Alejandro L. Madrid), atender la perspectiva de género (Carolina Robertson y Susan McClary) entre tantas otras valiosas propuestas que han abierto amplios caminos para abordar los estudios musicales tradicionales.

Dentro de los parámetros analíticos elaborados desde la percepción y la escucha intuitiva para entender las manifestaciones que no han sido creadas desde la partitura, como

pueden ser las músicas de tradición oral, algunas prácticas de la música popular o la música electroacústica, se crean en el año 1991 las Unidades Semióticas Temporales (UST):

En el origen de sus hipótesis se encuentra una intuición proveniente de su práctica: ciertas figuras sonoras parecen producir un efecto cinestésico y/o parecen tener un cierto significado temporal. Aparecen en diferentes contextos y en diferentes formas [por lo que pueden] poner sobre el mismo nivel una música de los pigmeos y una sinfonía de Beethoven abriendo perspectivas completamente nuevas (Timsit-Berthier, *et al.*, 1996: 2-3) [traducción propia]³⁹⁷.

Dado que esta tipología analítica surgió de la necesidad de estudiar aquella parte del repertorio musical del mundo que no utilizaba ni pulsaciones isócronas ni proporciones definidas en términos de tono, armonía y ritmo para así poner el énfasis en el análisis de las músicas no escritas, donde la esencia de su perspectiva fuera capaz de comprender el fenómeno sonoro según consideraciones de significado y tiempo, este modelo de análisis resulta adecuado para la presente investigación.

3.1. Planteamiento general de las Unidades Semióticas Temporales (UST)

Las Unidades Semióticas Temporales (UST) son herramientas de análisis para obras cuyas características rebasan la notación estandarizada y ponen el énfasis en los gestos cinéticos, en esquemas-imagen contruidos a partir de las experiencias físicas en el mundo real aplicadas a «fragmentos» musicales (Unidades) que funcionan de forma autónoma e independientes de su contexto musical original y, además, generan «significado» en una relación de homología con un suceso extramusical (Semióticas) cuyo significado apunta a vivencias interiorizadas del movimiento y del transcurso del «tiempo» (Temporales)³⁹⁸.

³⁹⁷ «À l'origine de leurs hypothèses se trouve une intuition provenant de leur pratique: certaines figures sonores semblent produire un effet kinesthésique et/ou paraissent avoir une certaine signification temporelle. Elles apparaissent dans des contextes divers et sous des formes différentes (...) mettant sur le même niveau une musique de pygmée et une symphonie de Beethoven a ouvert des perspectives entièrement nouvelles». Timsit-Berthier, 1996: 2-3.

³⁹⁸ *Cfr.* López, Cano, 2023: párr. 5.

Este útil analítico fue desarrollado por un equipo multidisciplinar liderado por el musicólogo François Delalande³⁹⁹ en el Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM). Los investigadores del MIM han identificado 19 unidades semióticas temporales como arquetipos para comprender las características morfológicas y energías cinéticas por un lado, así como las cualidades semánticas en relación con las impresiones percibidas por el analista al escuchar la obra musical.

Esta propuesta analítico-descriptiva consiste en asociar cada frase musical con imágenes-movimiento o imágenes-tiempo, otorgando a cada figura musical una significación analógica a través de la escucha del sonido como indicio en el que cada unidad se ordena a partir de diversas impresiones auditivas para crear conceptos significados en donde los sonidos que se escuchan son significantes.

Las descripciones morfológicas de los objetos sonoros son herederos de las teorías de Pierre Schaeffer sobre la noción de objeto sonoro, quien a partir del supuesto de «escucha reducida» priorizó las cualidades del sonido en sí mismo ignorando su procedencia y su significado al aislarlo de su entorno. Al convertir el sonido en un objeto sonoro descontextualizado, le aplicó siete criterios morfológicos a partir del binomio forma/materia (masa, timbre armónico, dinámica, grano, ritmo, perfil melódico, perfil de masa). Estos criterios, separados de su fuente original, obedecerán a las leyes de la Gestalt (contraste, continuidad, cerca, lejos)⁴⁰⁰. Por su parte, el MIM, a diferencia de los supuestos de Schaeffer, prefirió tener en cuenta el sonido en un contexto temporal y considerar su significado. Así, mientras Pierre Schaeffer propone un tratado de los *objetos sonoros* los investigadores del MIM plantean otro en torno a los *objetos semánticos*⁴⁰¹.

De esta manera para el MIM las Unidades Semióticas Temporales están articuladas en torno a dos problemáticas:

³⁹⁹ En este proyecto participaron los compositores: M. Formosa, M. Frémiot, P. Gobin y P. Malbosc; el artista plástico J. Mandelbrojt y el sociólogo E. Pedler. F. Delalande se ocupó de la dirección científica del equipo de trabajo.

⁴⁰⁰ Schaeffer, Pierre, 1988: 163.

⁴⁰¹ De hecho, en sus inicios fueron llamadas «unidades semánticas temporales». El indicativo de objeto asociado desde Schaeffer a los trazos puramente morfológicos se cambió por el de unidades y debido a ciertas observaciones realizadas por Márta Grabócz y Gino Stefani, quienes señalaron que estas unidades articulaban paralelamente los planos de la expresión y del contenido, se decidió considerarlas como unidades «semióticas» (*cf.* Delalande y Gobin, 1998: 574).

1. «La perspectiva semiótica con la que se pretende “reintroducir la significación” dentro de la descripción de los elementos sonoros» [traducción propia]⁴⁰².

2. «La [perspectiva] temporal definida a partir de la segmentación musical con significación temporal precisa, es decir, en la que se distinga de forma clara la significación temporal de un fragmento» [traducción propia] (*idem*, 1996: 17).

De acuerdo con lo anterior, las UST son definidas como:

Un segmento musical que posee una significación temporal precisa, incluso fuera de contexto, debido a su organización morfológica (...). El criterio de segmentación es semántico y no solo morfológico. Esto quiere decir que se escogerán los límites de segmentos en donde la significación temporal característica esté bien definida (...). Si la significación temporal es definida también fuera de contexto esto es así para distinguir el caso donde la significación temporal de un fragmento (por ejemplo, un sentimiento de «espera», de «longitud», etc.) resulte de su posición dentro de la composición general. La significación de un segmento no es solo un efecto de contexto, sino que puede estar ligada a su morfología interna [traducción propia]⁴⁰³.

De esta manera, las unidades semióticas temporales se constituyen como «organizaciones temporales elementales no solo a un nivel morfológico, sino además en un nivel de sentido» [traducción propia]⁴⁰⁴.

El análisis que proponen los investigadores del MIM se realiza a través de 19 designaciones tipo que funcionan como imágenes descriptivas de organizaciones temporales elementales. Las unidades semióticas temporales se establecieron a partir de la constitución de paradigmas y de la aplicación de análisis comparativos y de simulación

⁴⁰² En el original se lee: «réintroduire la signification dans la description des éléments sonores (...) la temporelle définie est décidée à partir d'une segmentation musicale avec une signification temporelle précise, dans laquelle la signification temporelle d'un fragment se distingue de la forme claire» (Delalande, François, 1996: 17)

⁴⁰³ En el original se lee: «c'est un segment musical qui, même hors contexte, possède une signification temporelle précise, due à son organisation morphologique (...) mais le critère de segmentation est sémantique et non morphologique, c'est-à-dire qu'on choisira les bornes du segment de telle sorte que la signification temporelle caractéristique soit bien défini.(...) Ensuite, la signification temporelle est définie même hors contexte ceci pour écarter le cas où la signification temporelle d'un fragment (par exemple un sentiment d' "attente", de "longueur", etc.) résulte de sa position dans la composition générale. La signification du segment n'étant pas un effet du contexte, elle est probablement liée à son organisation morphologique interne». (Delalande y Gobin, *op. cit.*: 574-575).

⁴⁰⁴ En el original se lee: «organisations temporelles élémentaires non pas au niveau morphologique mais au niveau du sens» (Delalande y Gobin, *op. cit.*: 573).

aplicados a los paradigmas constituidos⁴⁰⁵. De esta manera, el trabajo del MIM fue identificar figuras semióticas y realizar agrupaciones bajo el nombre de Unidades Semióticas Temporales como una herramienta de análisis musical capaz de ser aplicado a cualquier tipo de repertorio.

3.1.1. Descripción de las Unidades Semióticas Temporales (UST)

Las diecinueve UST hasta ahora definidas y que se presentan abiertas a la creación de nuevas configuraciones a partir del significado temporal pertinente a otras obras hasta ahora no descritas por el MIM son las siguientes⁴⁰⁶:

1. Caída (*Chute*)
2. Estiramiento (*Etirement*)
3. Frenado (*Freinage*)
4. Por ondas, oleaje (*Par vagues*)
5. Que quiere empezar (*Qui veut demarrer*)
6. Trayectoria inexorable (*Trajectoire inexorable*)
7. Sin dirección por exceso de información (*Sans direction pour excès d'information*)
8. Compresión-extensión (*Contracté- étendu*)
9. Flotante (*En flottement*)
10. Pesante (*Lourdeur*)
11. Que avanza (*Qui avance*)
12. Inercia (*Sur l'erre*)
13. Suspensión e interrogación (*Suspension interrogation*)
14. Sin dirección por divergencia de información (*Sans direction par divergence d'information*)
15. Impulso (*Élan*)

⁴⁰⁵ El procedimiento de simulación consiste en generar mediante síntesis sonora una representación prototípica (en este caso la unidad semiótica temporal a estudiar) que ayudará a verificar los datos obtenidos mediante la escucha.

⁴⁰⁶ Ver MIM (2002), *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Nouvelles clés pour l'écoute. Outil d'analyse musical* [CD-R], Laboratoire Musique et Informatique de Marseille, Marseille.

16. Suspenso (*En suspension*)
17. Obsesivo (*Obsessionnel*)
18. Que gira (*Qui tourne*)
19. Estacionaria (*stationnaire*)

A continuación se describe cada una de las UST.

Unidad Semiótica Temporal	Descripción morfológica	Descripción semántica
1. Caída (<i>Chute</i>)	Unidad delimitada en el tiempo con dos fases sucesivas. La primera fase es globalmente uniforme aun en el caso en que la materia esté animada por un movimiento interno. La segunda fase presenta un movimiento de aceleración y evolución en su altura ya sea ascendente o descendente.	Equilibrio estable que se rompe. Pérdida de energía potencial que se convierte en energía cinética.
2. Estiramiento (<i>Etirement</i>)	Unidad delimitada en el tiempo de una única fase cuya materia incrementa continuamente al menos uno de sus rasgos morfológicos.	Da la impresión de ir hacia el máximo de un proceso (o de un esfuerzo). Alargamiento, sometido a tensión, crea un sentimiento de espera. Sensación de alargamiento de la figura sonora poniendo en juego dos fuerzas contrarias.
3. Frenado (<i>Freinage</i>)	Unidad delimitada en el tiempo de una única fase con una progresión no lineal compuesta por dos perfiles sucesivos opuestos.	Desarrollo de la figura sonora dando la impresión de un <i>rallentizando</i> forzado. Retención súbita de un movimiento hasta su parada.
4. Por ondas (oleaje) (<i>Par vagues</i>)	Unidad no delimitada en el tiempo con una fase única. Emerge de la repetición de un motivo sonoro en delta. La forma en delta se aplica a diferentes criterios morfológicos como la masa, factura, intensidad, etc.	Surge de la repetición de un motivo sonoro en delta. La forma en delta se aplica a diferentes criterios morfológicos (masa, factura, intensidad...). El delta se caracteriza por dos perfiles sucesivos: un perfil de cruzamiento y un perfil de descruzamiento. La fase de reabsorción no debe aportar ninguna información nueva; el reflujo no es la consecuencia previsible del flujo, de suerte que la atención es alternativamente captada y después relajada (el reflujo es amorfo). En cada ciclo, impresión de propulsar hacia delante y después dejarse llevar hacia el final, empezar cada vez desde un recomienzo. Impresión de «inmovilidad», «equilibrio» tanto en la unidad en conjunto, como al interior de

		<p>cada ciclo.</p> <p><i>Por ondas</i> se distingue de <i>que quiere empezar</i>, por una materia de continuo más que de discontinuo. <i>Por ondas</i> se distingue de <i>obsesionante</i> porque este parece dejar la posibilidad de una intervención sea al final de la célula, sea en la articulación de la célula. <i>Por ondas</i> se distingue de <i>que gira</i> porque el movimiento interno es irregular.</p>
5. Que quiere empezar (<i>Qui veut démarrer</i>)	<p>Unidad no delimitada en el tiempo constituida por la reiteración de una figura formada a su vez por dos fases. La primera fase es una forma articulada bastante corta. La segunda marca una oposición con la primera ya sea en su masa, homogeneidad o intensidad. La reiteración no es estricta pero presenta la variación de al menos un parámetro.</p>	<p>Como alguna cosa que intenta ponerse en ruta, algo que parece tener una intención.</p>
6. Trayectoria inexorable (<i>Trajectoire inexorable</i>)	<p>Unidad no delimitada en el tiempo y de fase única. Consiste en la evolución lineal y generalmente lenta de un parámetro sonoro cuya energía parece que no cesa o que se renueva constantemente.</p>	<p>Desarrollo orientado dentro de una dirección y sin embargo se prevé que esta no finalizará. Previsibilidad de no final. Que no finaliza...</p>
7. Sin dirección por exceso de información (<i>Sans direction pour excès d'information</i>)	<p>Unidad no delimitada en el tiempo compuesta de fases relativamente breves y sucesivas que parecen proponer sistemas de organización diferentes.</p>	<p>Elementos múltiples, bastante breves, diversos, frecuentemente en imbricación.</p>
8 Contraído-Extendido (<i>Contracté-étendu</i>)	<p>Unidad delimitada en el tiempo, con dos fases contrastantes. La primera, <i>contraído</i>, muestra una materia discontinua e irregular. Consiste en una aceleración que va en sentido creciente ya sea en intensidad, masa, en la cantidad de eventos por unidad de tiempo, etc. La segunda fase, <i>extendido</i>, es globalmente uniforme su energía se mantiene constante. Hay una discontinuidad muy intensa entre las dos fases similar al punto anguloso de la UST <i>caída</i>.</p>	<p>Sensación de compresión, como si se apoyara fuertemente contra un obstáculo; después este obstáculo cede brutalmente, suprimiendo la resistencia y permitiendo su relajamiento. Su característica es el paso difuso de <i>energía localizada</i> y concentrada a <i>energía difusa</i>.</p>
9. En flotación (<i>En flottement</i>)	<p>Unidad no delimitada en el tiempo. Se despliega dentro de un desarrollo temporal bastante lento. Se constituye de eventos sonoros puntuales que se suceden sin formar estructuras, sobre</p>	<p>A pesar de la relativa aleatoriedad en la aparición de acontecimientos sonoros no hay sensación de espera, de «suspense».</p>

	un continuum «liso» sin pulsación. Este continuum puede estar implícito o incluso puede ser silencio.	
10. Pesante (<i>Lourder</i>)	Unidad no delimitada en el tiempo constituida por una repetición no necesariamente idéntica de irregularidad controlada.	Impresión de dificultad para avanzar a pesar de una energía que quisiera hacer que avanzara. Energía a la vez canalizada y opuesta.
11. Que avanza (<i>Qui avance</i>)	Unidad no delimitada en el tiempo de una única fase. Se desarrolla ininterrumpidamente y globalmente uniforme, lo que induce una progresión.	Da la impresión de avanzar de una manera decidida. Energía renovada y canalizada en un mismo sentido.
12. Por inercia (<i>Sur l'erre</i>)	Unidad delimitada en el tiempo con una sola fase caracterizada por una extinción progresiva por desaparición natural de la energía. Entre sus figuras morfológicas clásicas destacan la extinción progresiva de la resonancia de un cuerpo sonoro percutido y la amortiguación de un rebote.	Aplicación de una fuerza a partir de un estado de equilibrio, esta acción provoca una aceleración. Proyección a partir de un punto de apoyo. Imagen del barco que aunque haya bajado las velas, continúa avanzando debido a la rapidez adquirida. Se va pero deja su rastro en las ondas del agua. Previsibilidad total del desarrollo hasta su extinción.
13. Suspensión- Interrogación (<i>Suspension-interrogation</i>)	Unidad delimitada en el tiempo con dos fases. La primera fase consiste en una fórmula repetida relativamente breve y por lo regular variada. La segunda fase contrasta a nivel morfológico con la primera. Puede ser o bien una prolongación homogénea bastante corta con un ligero <i>decrecendo</i> o bien un silencio.	Movimiento que se interrumpe dentro de una posición de espera.
14. Sin dirección por divergencia de información (<i>Sans direction par excès d'information</i>)	Unidad no delimitada en el tiempo hecha de elementos múltiples, breves, variados que a menudo se superponen.	Elementos múltiples, bastante breves, diversos y frecuentemente en imbricación.
15. Impulso (<i>Elan</i>)	Unidad delimitada en el tiempo que puede contener hasta tres fases. La primera fase se compone de un sonido breve o una pulsación ya sea homogénea o iterativa y globalmente uniforme. En la segunda fase crece en intensidad, altura u algún otro rasgo morfológico y puede presentar, o no, un acento al final. La tercera fase es de resonancia y se presenta ya sea como una	Aplicación de una fuerza a partir de un estado de equilibrio, esta acción provoca una aceleración. Proyección a partir de un punto de apoyo.

	homogeneidad decreciente o bien como silencio.	
16. Suspenso (<i>Suspension</i>)	Unidad no delimitada en el tiempo. Consiste en una fórmula repetida casi sin variación en un desarrollo temporal bastante lento con muy poca evolución en la materia sonora y/o los eventos.	Sensación de espera ligada a una tensión. Sin dirección y flotante, equilibrio de fuerzas dando una sensación de inmovilidad ligada a un sentimiento de espera vacilante. Se sabe que sucederá algo pero no se sabe cuándo, ni qué.
17. Obsesivo (<i>Obsessionnel</i>)	Unidad no delimitada en el tiempo, con una sola fase, constituida por una fórmula cuya repetición, eventualmente variada, genera una pulsación.	Característica insistente. Aspecto mecánico sobre el que no se puede intervenir.
18. Que gira (<i>Qui tourne</i>)	Unidad no delimitada en el tiempo de una única fase en la que un elemento básico y su materia sonora son animados por un movimiento periódico.	Un elemento de base es animado por un movimiento de rotación sobre él mismo y/o en el espacio aunque el desplazamiento espacial no es obligatorio. Su materia sonora señala un movimiento periódico. La unidad debe ser bastante larga para que el fenómeno cíclico sea bien percibido, pero no debe ser tan largo a fin de ser percibido como un movimiento físico y no como un fenómeno intelectual ni estar asociado a la gran forma.
19. Estacionaria (<i>Stationnaire</i>)	Unidad no delimitada en el tiempo con desplazamiento temporal bastante lento o con poco cambio. A nivel global presenta una regularidad y estabilidad, una permanencia temporal.	Sensación de inmovilidad sin tensión. Algo sucede pero esto no avanza; al contrario de lo que sucede en la Unidad «En suspensión», en esta no se tiene el sentimiento de espera.

Tabla 9. Características de las UST⁴⁰⁷

Como se observa en el esquema anterior, la designación de cada unidad temporal está asociada a partir de dos tipos de criterio: el primero corresponde a la descripción de criterios morfológicos y el segundo a la descripción de criterios semánticos.

⁴⁰⁷ Las descripciones semánticas de cada UST se han realizado a partir de MIM, 2002: CD-R. y la traducción es propia. Las descripciones morfológicas se han obtenido en castellano a partir de López Cano, Rubén, 2023.

3.1.1.1. Descripción de los criterios morfológicos

Criterios morfológicos: duración, reiteración, fases, materia, aceleración, desarrollo temporal.

1. Duración

a) Duración «delimitada» dentro del tiempo. Cualidad de una configuración sonora, generalmente sin reiteración, inscrita dentro de un momento preciso de tiempo y que se retiene en la memoria inmediatamente.

b) Duración «no delimitada dentro del tiempo». Cualidad de la duración de una UST que es percibida como un estado que podría perpetuarse. Una porción solamente de la unidad es suficiente para que la significación temporal aparezca.

«Entendemos por “delimitada dentro del tiempo” el hecho de que la semántica de la unidad aparece dentro de una configuración sonora en la que el inicio y el final son precisamente marcados dentro del tiempo. Por oposición, “no delimitada dentro del tiempo” hace referencia a una configuración sonora percibida como un estado» [traducción propia]⁴⁰⁸.

2. Reiteración. Repetición de una figura sonora bastante corta. Esta repetición puede no ser idéntica y ser independiente de puntos de apoyo temporales regulares.

3. Fases. Las fases de las UST son constituidas por los diferentes momentos sucesivos de su desarrollo. La reiteración de un mismo acontecimiento morfológico no constituye una nueva fase al interior de una UST. Las frases serán «uniformes» cuando el sonido no comporte variaciones en su perfil.

4. Materia. Es el ensamble de características morfológicas de un sonido. La materia es descrita a partir de los siete criterios propuestos por Schaeffer: masa, timbre armónico, dinámica, grano, marcha, perfil melódico, perfil de masa⁴⁰⁹. La materia puede ser estable o evolucionar de una forma continua o discontinua según el desarrollo de las UST.

5. Aceleración. Es aplicable tanto a la evolución rítmica (en el sentido tradicional del término) como a la evolución interna de la materia, y se define en los términos de:

⁴⁰⁸ En el original se lee: «Nous entendons par “délimité dans le temps” le fait que la sémantique de l’unité apparaît dans le cas d’une configuration sonore dont de début et la fine sont précisément marqués dans le temps. Par opposition, “non délimitée dans le temps” fait référence à une configuration sonore perçue comme un état» (Delalande y Gobin, 1998: 577).

⁴⁰⁹ Schaeffer, 1988: 290-293.

- a) La aceleración positiva (que va cada vez más y más rápido).
- b) La aceleración negativa (que va cada vez de más a menos rápido).

6. Desarrollo temporal. Característica del transcurso de la materia sonora, del *tempo* de una UST.

3.1.1.2 Descripción de los criterios semánticos

Los criterios semánticos: dirección, movimiento, energía.

1. Dirección. Cualidad semántica que caracteriza la evolución, en el mismo sentido, de una variable o de un conjunto coherente de variables con previsibilidad de esta evolución.

2. Movimiento. Sensación de movilidad percibida en la escucha de las UST y en su globalidad.

3. Energía. Cualidad semántica que hace referencia a las fuerzas desempeñadas por la materia sonora y que sostiene su trayectoria temporal.

La energía puede ser:

- a) Mantenido (constante a lo largo de la UST).
- b) Convertida (por balance entre un tipo de energía y otro).
- c) Acumulada (por entrecruzamiento).
- d) En disminución (por derroche).

CRITERIOS MORFOLÓGICOS					
DURACIÓN	REITERACIÓN	FASES	MATERIA	ACELERACIÓN	DESARROLLO TEMPORAL
a) delimitada b) no delimitada	a) con b) sin	a) una b) varias	a) continua b) discontinua	a) positiva b) negativa c) sin	a) rápido b) medio c) lento
CRITERIOS SINTÁCTICOS					
DIRECCIÓN		ENERGÍA		MOVIMIENTO	
a) con b) sin		a) mantenida b) convertida c) acumulada d) en disminución		Sensación de movilidad	
Tabla 10. Criterios morfológicos y semánticos.					

3.1.1.3. Definición de otras características observadas

Sumado a los criterios morfológicos y semánticos, las 19 UST pueden ser percibidas a través de otros criterios como son: dinámica, aspecto, homogéneo, iterativo, uniforme.

1. Dinámica. Llamada también «perfil de intensidad». Esta es la evolución de la intensidad de un sonido en el curso de su duración.

2. Aspecto (*Allure*). Fluctuación dentro del mantenimiento de ciertos sonidos, emparentado con el *vibrato* tradicional.

3. Homogéneo. Cualidad de un sonido que se perpetúa rigurosamente idéntico a sí mismo a través de la duración.

4. Iterativo. Cualidad de un sonido que se prolonga por repeticiones cercanas de impulsos.

5. Uniforme. Cualidad de un sonido que no comporta variaciones de perfil.

3.2. Aplicación de las Unidades Semióticas Temporales a tres casos concretos

3.2.1. Constitución del *corpus*

A partir de una escucha atenta de todas las versiones registradas se ha seleccionado un *corpus* de tres canciones tomando como referencia para su elección que el *cantus firmus* fuera rector en las distintas voces. Así, las polifonías designadas han sido: «Al pie de un árbol» (guiada por la contralta), «Yo ya me voy a morir a los desiertos» (conducida por la fundamental) y «No sé por qué» (con el *cantus firmus* en el arrastre). Cabe señalar que esta canción es defendida por sus ejecutantes como propia del arrastre. No obstante, en esta versión el *cantus firmus* lo realiza la voz del bajo únicamente al inicio, mientras que en los versos sucesivos será la fundamental la voz que «llevará la canción». Esta singularidad se ha querido reflejar mediante la transcripción temporalizada que se anexa junto a las otras dos polifonías señaladas. Los registros sonoros escuchados provienen de Vázquez, Valle, 1978⁴¹⁰.

Se han aplicado las tipologías de análisis descriptivo a un fragmento inicial lo suficientemente representativo de la polifonía en su totalidad, ya que por su carácter

⁴¹⁰ Estas grabaciones además de su calidad en el registro son realizadas por los mismos cantores, lo cual garantiza mayor objetividad en la aplicación de las unidades, pues una interpretación específica realizada por diferentes intérpretes puede introducir distintas UST.

estrófico las polifonías consiguen desarrollos espacio-temporales similares a lo largo de toda la obra. Como afirman los creadores de las UST, «un segmento musical es suficiente para que la significación temporal aparezca»⁴¹¹.

3.2.2. Procedimiento de análisis

Para determinar aquellas unidades temporales percibidas en el desarrollo de las polifonías elegidas, se realizó un procedimiento de escucha en dos etapas: la primera etapa consistió en escuchar cada obra sin tener la partitura (es decir, la transcripción) delante, a partir únicamente de la descripción morfológica y semántica de cada unidad. De un modo experimental se determinaron los momentos donde la significación temporal definida se percibiera dentro de la configuración sonora. Cuando esta era advertida se detenía la grabación, se anotaba el tiempo en que acontecía y se registraba la unidad semiótica percibida. Al finalizar la escucha se contaba con un listado de las unidades semióticas advertidas y el tiempo en que habían ocurrido.

Durante la segunda etapa se escucharon las polifonías con la transcripción delante a fin de observar si las UST presentes en el listado guardaban alguna relación desde un nivel morfológico con la estructura de la canción. Este procedimiento funcionó como criterio de verificación de la primera escucha y permitió observar las características morfológicas correspondientes con las unidades asignadas en la primera etapa del proceso.

Los segmentos de canciones a analizar fueron transcritos a partir de los criterios de la transcripción temporalizada (Agamenone, Facci, 1982), y por razones de precisión técnica la transcripción no se realizó con notación pautaada de «imprenta», sino «a mano» y sobre una hoja pautaada milimétrica especialmente diseñada para este tipo de transcripciones a fin de precisar, además de las UST, los momentos de intersección entre líneas vocales y determinar los momentos exactos de silencio y canto en el discurrir de sus duraciones.

3.2.3. Análisis musical a partir de la Unidades Semióticas Temporales

3.2.3.1. Definición de frase y fase

⁴¹¹ MIM (*Laboratoire Musique et Informatique de Marseille*) 2002: CD-R. *Section Outil d'analyse musicale*.

La organización de las duraciones en el canto cardenche presenta un ritmo «no regular», por lo que los conceptos de frase y semifrase provenientes del análisis musical tradicional (4 u 8 compases) no coinciden con la manera de articulación temporal de texto-canto y canto-silencio propia del cardenche. A partir de la escucha atenta de estas polifonías se determinó que las frases están constituidas a partir de los versos de cada cuarteta y sus silencios correspondientes, y no de acuerdo con un número determinado de compases, por lo que no se emplea la designación tradicional de frase y semifrase. En su lugar se utilizan las de fase y frase propuestas por el MIM (2002). En tanto que una fase «está constituida por los diferentes momentos sucesivos de su desarrollo», será entendida aquí a partir de los fragmentos con intención cinética que se producen en cada uno de los versos que se realizan en el interior de una cuarteta (cuando esta aún no finaliza) y que preceden a un silencio. Las frases definidas por el MIM (2002) como que deben ser «uniformes y que el sonido no comporte variaciones en su perfil» se han considerado a partir de la duración de la estrofa completa, es decir, de los cuatro versos que forman la cuarteta, con el silencio correspondiente incluido.

No se deben confundir las «fases» con las «frases». La estructura musical de ambas es muy similar, pues las dos presentan una cadencia y un silencio. La diferencia radica en que el silencio de «fase» es una pausa breve y se efectuará dentro de los versos que forman la cuarteta, mientras que el silencio de «frase» es más largo y se realiza únicamente en el final estrófico. Ambas designaciones no son arbitrarias, sino que responden a la observación y análisis en que los cantores, configuran el material sonoro en relación con la organización textual y con la respiración. Cabe advertir que las fases y las frases no están delimitadas por las tomas de aire, sino por el final de los versos y la estrofa, respectivamente, que a su vez son aprovechadas para respirar.

A nivel *emic* cada fragmento separado por silencios es reconocido con la denominación general de «pausas». Los cardencheros no establecen una nomenclatura específica para indicar la diferencia entre lo que aquí se ha designado como «fase» y «frase» a partir de las definiciones aportadas por el MIM (2002). En entrevista se indicó que, antiguamente, los cantores realizaban pausas largas «y a veces ni terminaban el

verso»⁴¹². Estas pausas no funcionaban únicamente para respirar, sino también para platicar, beber o fumar un cigarro, y estas no son las únicas que se realizan en la ejecución del canto, como se indicará en el apartado 3.5.1.3.

Así, para los fines de los siguientes análisis, las fases serán percibidas como pausas dentro del desarrollo sucesivo de los cuatro versos que forman la estrofa y la frase como un nuevo ciclo «uniforme» que da lugar a una nueva estrofa o cuarteta.

3.2.3.2 Aplicación de las Unidades Semióticas Temporales

3.2.3.1.2 «Al pie de un árbol»⁴¹³

Información general

Cantores

Contralta: Paulo García Antúnez

Fundamental: Eduardo Elizalde

Arrastre: Juan Sánchez Ponce

Grabación realizada en 1977 y editada en 1978 por el INAH a cargo de Irene Vázquez Valle, Sapioríz, Durango.

Información general de la canción:

Tonalidad. Sol M (G)

Tempo general. Negra=70

Tiempo transcrito. 70”

Forma. ABA’B A’’B’ etc.

Cantus firmus: Contralta

El nivel formal de la canción está constituido por versos de cuartetas. La sección A está formada por una cuarteta y dos silencios entre fases. La sección B está formada por una nueva cuarteta y cinco silencios de fases. Cada cuarteta da forma a la siguiente frase. Esta, a su vez, estará dividida en dos fases. Todas las fases estarán separadas por silencios salvo la sección A, en la que el paso de la fase 1 a la fase 2 será percibido por el

⁴¹² Entrevista personal con doña Marianita Elizalde. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

⁴¹³ Ejemplo III.1 Transcripción temporalizada 1. «Al pie de un árbol». Ver Vídeo III.1. Transcripción temporalizada 1. Dirección: <https://youtu.be/5WSgJXn3OVw> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

movimiento descendente con dirección a la tónica, movimiento característico de los finales de fase y final de frase de toda cardencha. El texto y el esquema son los siguientes:

Estructura del texto⁴¹⁴

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

} A

Salió y me dijo
que era esperanza vana
donde a la vez
mejor me duermo yo.

} B

La vide venir
más no creía que ella era
yo me acerqué hacia el pie
de su ventana.

} A'

Salió y me dijo
que era esperanza vana
donde a la vez
mejor me duermo yo.

} B

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

} A''

⁴¹⁴ La totalidad del canto puede escucharse en: Polifonías completas de los ejemplos citados. «Canciones de amor y de desprecio». Polifonías cantadas por hombres. Dirección: <https://youtu.be/m7NrlawExcw>. Minutos: 00:00-03:34 [acceso. 25 de noviembre de 2023].

Pero trigueñita,
 nomás que me acuerdo lloro, } B'
 ¿quién tiene la culpa?
 ¿usted, que me abandonó?

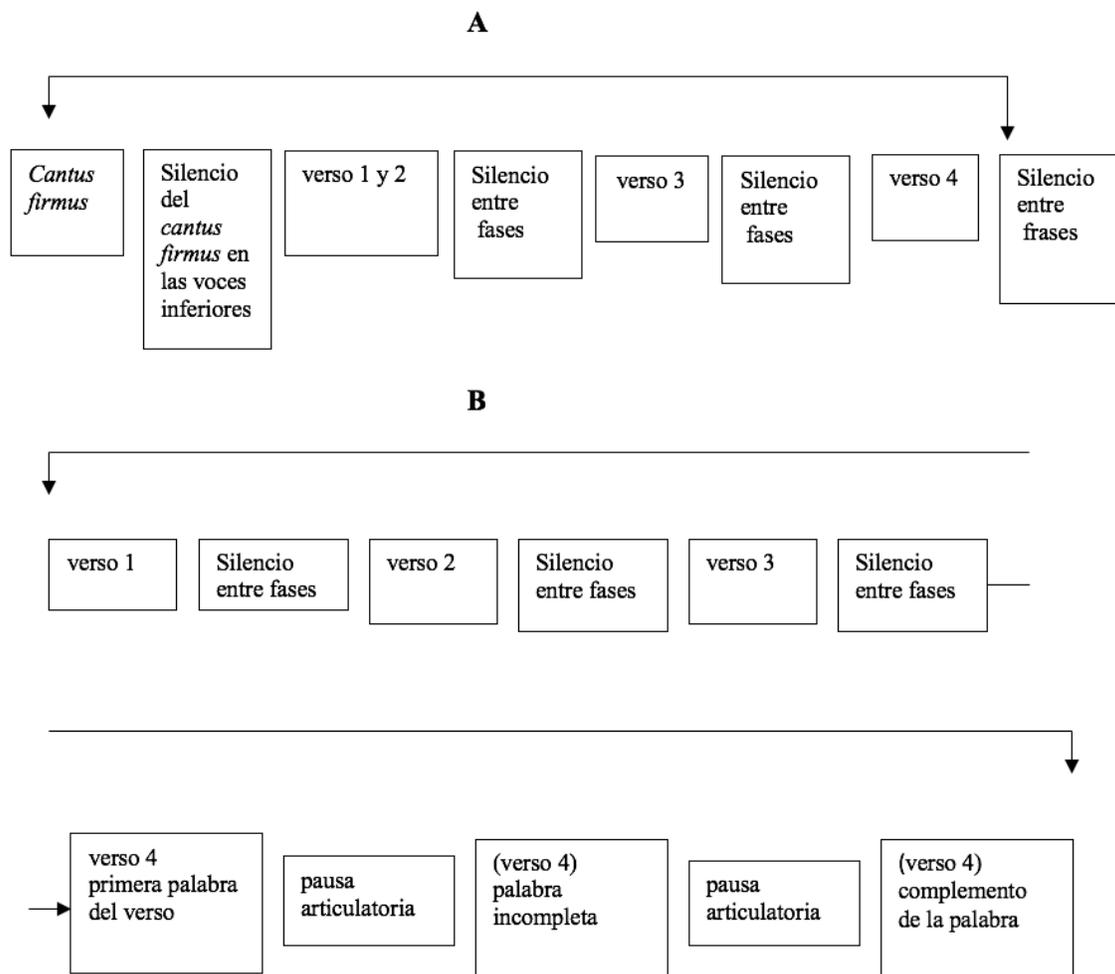


Tabla 11. Estructura de la forma musical. Esquema formal de fases y silencios en la polifonía «Al pie de un árbol».

Instalación de la tonalidad

La contralta comienza con la nota fundamental del Vº de la tonalidad, después canta la tónica y por grado conjunto se mantiene con un sonido tenido sobre la nota La para dar lugar a que las otras voces se sitúen.

Unidades Semióticas Temporales localizadas

Sección A

Impulso 1, 2. Continua sensación de impulso reforzada por el ascenso por grado conjunto en la contralta (minutos 1 al 3) y por la entrada en sucesión de las voces inferiores (impulso 1 y 2).

Caída 1. El descenso por grado conjunto en las tres voces conducen a la sensación de caída. Se observa que la voz de arrastre no termina su descenso sino hasta el segundo 9.07, esto es, cuando las voces establecen el IVº y con esto cambian el significado del tiempo de una caída a un ir hacia delante (UST «que avanza»).

Que avanza 1. Ya que a la UST anterior no le precede ningún silencio las voces continúan su trayecto con un perfil melódico ligado y en glissando ascendente. La sensación de movimiento y dirección en un mismo sentido queda establecida. La «energía renovada», característica de esta UST, puede escucharse con el establecimiento del IVº (9.01 al 13.00).

Impulso 3. El movimiento ascendente en las tres voces genera una nueva sensación de impulso que se ve interrumpida por el frenado en la voz de contralta que antecede a la caída.

Caída 2. La resolución al Iº rompe con la energía que había sido canalizada anteriormente.

Frenado 1. Retención súbita en voz de contralta.

[Silencio entre fases].

Estacionaria. El desarrollo en *tempo* lento y globalmente permanente (aunque en el detalle existan pequeños movimientos melismáticos) dan la sensación de que el movimiento se mantiene pero sin sentido de espera (en este sentido esta UST se distingue de aquella otra de «en suspensión»).

Que avanza 2. La acción prolongada de sonido en ascenso da la impresión de avanzar de manera decidida.

Impulso 4. Se articula el acorde de primer grado a través de un movimiento ascendente a partir del 27.00.

Caída 3. Como cada final de fase o frase el equilibrio conseguido se rompe y la energía adquirida se transforma en un movimiento descendente en las tres voces (cadencia).

[Silencio entre frases].

Sección B

Impulso 5. Después del silencio se produce una «proyección a partir de un punto de apoyo», por lo que el salto interválico de 4J y el tipo de emisión vocal conseguido debido a este dan un sentido de intensidad, de acción en *crescendo*.

Caída 4. La energía conseguida con el impulso es canalizada en declive. A diferencia de las «caídas» anteriores, esta no tiene función conclusiva de fase o frase; su significación temporal es más bien una articulación que deviene punto de apoyo para la realización de la siguiente unidad semiótica.

Impulso 6. La fuerza del impulso 5 es retomada para continuar el discurso. La configuración sonora anticipa que el movimiento generado está llegando al máximo de su proceso.

Estiramiento. El esfuerzo acumulado es alargado. Este estiramiento crea un sentimiento de atención sobre la frase del texto provocado por una tensión de la información, una suerte de sentimiento de espera por conocer «¿qué fue aquello que le dijo?». El *rallentando* producido en estos momentos, y el canto mantenido en el Vº (38.08) favorece el estiramiento ligado con esta tensión.

Caída 5. Movimiento descendente con sucesión de notas tenidas como consecuencia del estiramiento de la UST anterior.

[Silencio ente fases].

Estacionaria 2. Si bien esta característica estaría cercana a la UST «Obsesivo», (debido a la característica insistente en las tres voces casi en homofonía). En este caso, el perfil melismático resta insistencia semántica a esta tipología. No obstante, aunque los melismas generan movimiento, estos no tienen la intención de desarrollo y el tiempo se percibe estable sobre las mismas notas, siempre contenido en sí mismo sin generar sensación de caída.

[Silencio entre fases].

Suspensión interrogación. La organización temporal de la UST anterior podría ser continuada aquí de no haber existido el silencio entre fases. La presencia de este silencio

denota un «movimiento que se interrumpe dentro de una posición de espera», ya que el fragmento es nuevamente irrumpido por un nuevo silencio entre fases.

[Silencio entre fases].

Pesante. La UST define esta tipología como «impresión de dificultad para avanzar, a pesar de una energía que quisiera hacer que avanzara. Energía a la vez canalizada y opuesta». La UST «Frenado» que realiza la voz de arrastre (frenado 2) acentúa la percepción de energía que se opone a avanzar (59.04).

Que avanza. En las voces superiores, breve intención de avanzar, más tarde seguidas por el arrastre. Sensación que es interrumpida por las pausas articulatorias que lo fragmentan.

Caída 6. Las unidades semióticas «pesante» y «que avanza», modifican su trayecto por la inclusión de dos pausas articulatorias en momentos distintos. La pausa articulatoria (Frenado) sucedida en 59.3 en la voz de arrastre ocurre mientras las voces superiores continúan la caída; sin embargo, a partir de esta pausa, la voz fundamental y el arrastre avanzan mientras que la contralta continúa la caída consiguiendo la UST «que avanza» iniciada anteriormente. Este tipo de energía conseguida contribuye a la formación de dos configuraciones temporales distintas y opuestas dentro de la misma significación de tiempo pesante frente a tiempo que avanza.

Frenado 3. Pausa articulatoria que interrumpe la palabra («me duer-mo») con una retención súbita en las tres voces (62.08).

Caída 7. La contralta continúa con su movimiento en descenso mientras que las otras dos voces, que ya han roto su ascenso antes del silencio, descienden en movimiento paralelo junto a la contralta. La sensación de caída es percibida en las tres voces hasta este momento.

Trayectoria inexorable. «Desarrollo orientado en una dirección sin embargo se prevé que esta no finalizará». La dirección a la tónica genera estabilidad pero el carácter estrófico mantiene a las voces en una misma dirección sin final predecible.

[Silencio entre frases].

3.2.3.2.2. «Yo ya me voy a morir a los desiertos»⁴¹⁵

Información general

Cantores

Contralta: Paulo García Antúnez

Fundamental: Eduardo Elizalde

Arrastre: Juan Sánchez Ponce

Grabación realizada en 1977 y editada en 1978 por el INAH a cargo de Irene Vázquez Valle, Sapioríz, Durango.

Información general de la canción

Tonalidad. Sol M (G)

Tempo general. Negra= 66

Tiempo transcrito. 60”

Forma. ABAC’ DD’AC’ DD AC”

Cantus firmus: En fundamental

El nivel formal de la canción está constituido por versos de cuartetos. Sin embargo, la agrupación del texto dentro de la estructura de la polifonía indica una organización temporal singular. La música del primer verso sigue un estilo silábico hasta la cadencia VI-I pero esta no ocurre al final de la cuarteta, sino en el tercer verso de la primera estrofa, lo que genera una forma B con un verso de ocho sílabas y una cadencia V-I en el último verso de esta primera estrofa. Tras una pausa, retoma el inicio de la siguiente estrofa con el verso de cuatro sílabas. El tercer verso retoma la forma A con un nuevo *cantus firmus*, dando lugar a una forma C con el verso agrupado en 14 sílabas. En el caso de la estrofa 3 se introduce un nuevo material sin cadencias (D y D’) tomando para su elaboración el primer verso de la estrofa 4 como se hiciera al inicio («solo en pensar»). Para efectuar la cadencia V-I recurre a la forma C con el texto «me dan ganas de llorar» que se repite con la misma forma al final de los versos 2, 4 y 6. En el ejemplo solo se han transcrito las primeras dos estrofas.

⁴¹⁵ Ejemplo III.2. Transcripción temporalizada 2. «Yo ya me voy a morir a los desiertos». Ver Vídeo III.2 Transcripción temporalizada 2. Dirección: <https://youtu.be/lf3e65ZR6al> [acceso. 24 de noviembre de 2023].

Estructura del texto⁴¹⁶

Yo ya me voy (4) }
a morir a los desiertos } A
me voy *deregido*⁴¹⁷ (14) }
a esa estrella marinera. (8) } B

Solo en pensar. (4)
que ando lejos de mi tierra }
nomás que me acuerdo, (14) } A'
me dan ganas de llorar. (8) } C

Pero a mí no me divierten }
los cigarros de la Dalia. } D
Pero a mí no me consuelan }
esas copas de aguardiente. } D'

Solo en pensar
que dejé un amor pendiente. } A''
¡Ay! nomás que me acuerdo }
me dan ganas de llorar. } C

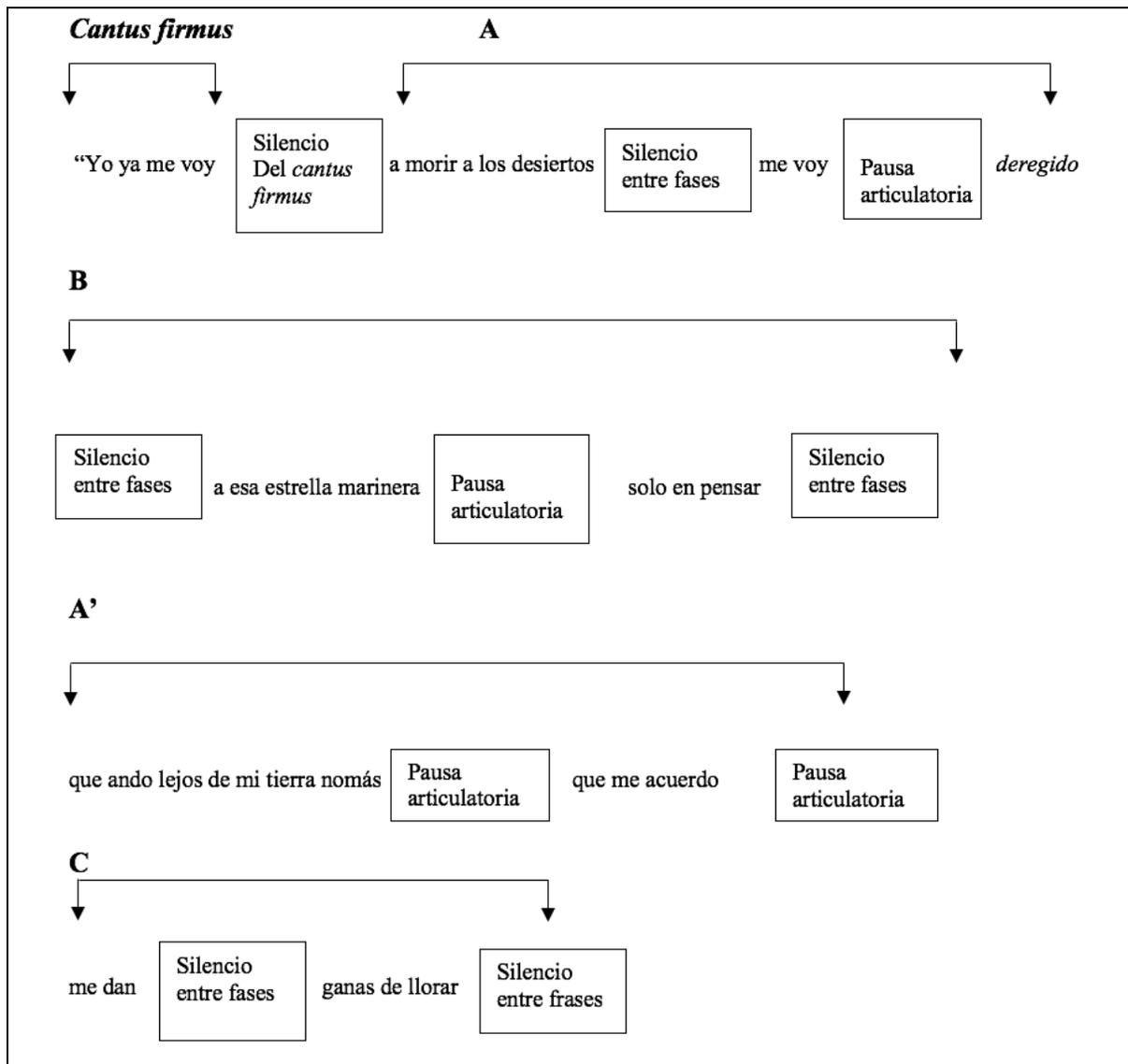
Pero a mí no me divierten }
los cigarros de la Dalia. } D
Pero a mí no me consuelan }
esas copas de aguardiente. } D'

Solo en pensar
que dejé un amor pendiente. } A''

⁴¹⁶ La totalidad del canto puede escucharse en: Polifonías completas de los ejemplos citados. «Canciones de amor y de desprecio». Polifonías cantadas por hombres. Dirección: <https://youtu.be/m7NrlawExcw>. Minutos: 13:56-16:57 [acceso. 25 de noviembre de 2023].

⁴¹⁷ En algunas versiones se canta «Me voy del ejido».

¡Ay! nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar. } C



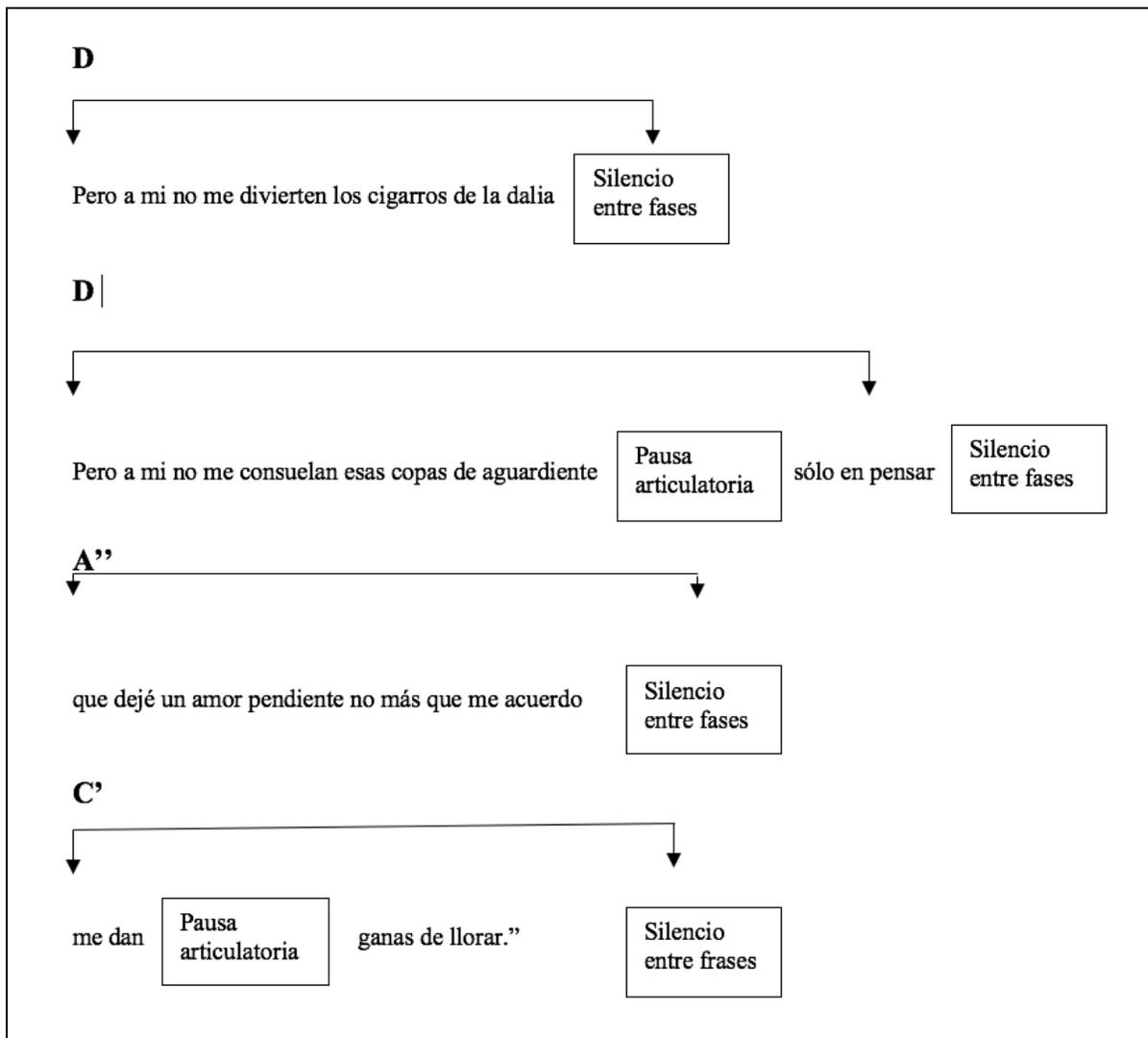


Tabla 12. Estructura de la forma musical. Esquema formal de fases y silencios en la polifonía «Yo ya me voy a morir a los desiertos».

Instalación de la tonalidad

Durante los primeros cuatro segundos, la fundamental comienza a establecer la tonalidad. En el segundo 3.04 el arrastre realiza un intervalo de sexta con respecto a la fundamental consiguiendo así la triada del acorde de sol. En el segundo 4.03 queda establecido el acorde de I° en primera inversión (I6), por lo que se genera un intervalo de sexta entre arrastre y fundamental y de quinta entre fundamental y contralta, movimiento interválico típico del falsobordone. Una vez comenzado el primer verso, mismo que da título a la canción, queda establecida la tonalidad sobre la que se construirá la polifonía.

Unidades Semióticas Temporales localizadas

Sección A

Que quiere empezar 1. El desarrollo de la instalación de la tonalidad mediante la progresiva entrada de las voces con el silencio de la contralta una vez iniciada esta genera la unidad temporal que en términos del MIM define como «alguna cosa comienza a ponerse en ruta».

Frenado 1. Retención súbita en contralta y fundamental (2.05).

Estiramiento. La entrada de la contralta en sextas paralelas con respecto al *cantus firmus* crea una sensación de estiramiento.

Que avanza. Temporalidad impuesta por la voz fundamental. Nuevo comienzo con la intención de avanzar de manera decidida. Se construye el acorde de tónica a través de un movimiento ascendente que enfatiza el carácter semántico de la unidad semiótica descrita.

Compresión-extensión. Esta unidad es entendida como una figura susceptible de ser retenida en la memoria inmediata y es considerada como una clase de UST «delimitada dentro del tiempo», es decir, una configuración sonora donde el inicio y el final son precisamente marcados dentro del tiempo. Esta UST está constituida por dos fases sucesivas y contrastantes. Esta dualidad es la que crea su sentido⁴¹⁸. El MIM la define como «sensación de compresión, como si se apoyara fuertemente contra un obstáculo («me voy » [pausa]) después este obstáculo cede suprimiendo la resistencia y permitiendo su relajamiento» («deregido»).

La significación temporal se establece en las tres voces.

Fase comprimida. Esta sensación se ve reforzada por la entrada de la voz de arrastre en un desfase temporal con respecto a la fundamental, con el texto «incompleto» («*rir* a los desiertos»).

Fase extendida. La contralta anticipa el carácter de expansión y este se manifiesta de forma evidente hasta 5.05 donde las tres voces coinciden creando una sensación de apertura que se ve intensificada por el carácter ascendente de la frase sobre el I°.

Frenado 2. Retención súbita en las tres voces.

⁴¹⁸ Cfr. MIM, 2002: CD-R, *Section Qualification et segmentation*; Delalande y Gobin, 1998.

Impulso. Tras el frenado, un nuevo impulso se hace evidente sobre todo en el arrastre que asciende hacia la nota fundamental del acorde de VI (8.47- 9.00) que prepara la cadencia.

Caída 1. Trayectoria descendente VI-I.

Trayectoria inexorable 1. Como la unidad semiótica anterior, este principio recurrente enfatiza el carácter de continuidad. Una vez que se ha llegado a la tónica el acorde se mantiene y es percibido como prolongado o persistente.

[Silencio entre fases].

Sección B

Que quiere empezar 2. Nuevo *cantus firmus*.

Frenado 3. Retención súbita en voz fundamental.

Suspenseo. Iniciado el *cantus firmus*, la voz fundamental se detiene generando una tensión, en palabras del MIM (2002), «sensación de inmovilidad ligada a un sentimiento de espera vacilante». Como se observa, una vez iniciado el canto por la voz fundamental, esta realiza una pausa y corta la palabra «estrella» («esa es» [pausa]), el vocablo se completará «cortado» en las tres voces después de la pausa («*trella* marinera»).

Caída 2. Elaboración de cadencia V-I.

Frenado 4. Retención súbita en contralta.

Obsesivo. Reiteración insistente sobre el Iº (23.05-26.00). Cuando parece que el canto se va a poner en marcha un descenso inmediato detiene las voces.

Frenado 5. Parada súbita en las tres voces.

[Silencio entre fases].

Sección A'

Que avanza 2. A diferencia de las entradas anteriores, el movimiento ascendente de la fundamental y la ausencia de pausa en esa voz generan una sensación de continuidad.

Suspensión-interrogación. Sensación de suspensión e interrogación en las tres voces mediante la superposición de dos temporalidades distintas: la voz fundamental que ha dado inicio al canto y que no lo cesa (26.07- 40.09), mientras las voces superior e inferior son escindidas por una pausa. Esta configuración sonora provoca que del segundo 27.08-32.04 (antes de la UST «Frenado») se mantenga una intención de interrogación y de canto

en suspenso (sobre todo en las voces extremas que cantan «de mi tierra nomás...») para conseguir su resolución tras la pausa (32.04).

Frenado 6. Retención súbita en voz de contralta y arrastre.

Impulso 2. Las tres voces ascienden después de haberse mantenido en equilibrio permitiendo la percepción de cese de la interrogación anterior («que me acuerdo»). Se percibe como un impulso que precede a la caída.

Caída 3. Cadencia V-I con movimiento descendente en las tres voces. La sensación de caída continuará incluso cuando la conducción a la tónica ya se haya realizado.

Trayectoria inexorable 2. El acorde de I° es mantenido en dirección continua, lo cual esto puede ser percibido como indicio de que este acorde podría continuarse sin previsión de final.

[Silencio entre fases].

Sección C

Oleaje. Este inicio de frase podría ser característico de la unidad semiótica «Que quiere empezar»; no obstante, las apoyaturas y el desfasamiento con ornamentación laríngea generan dos perfiles sucesivos de cruzamiento y descruzamiento y conforman una UST definida como «Oleaje». Como señala el MIM, «(...) el perfil de cruzamiento y descruzamiento no debe aportar ninguna información nueva; el reflujó no es la consecuencia previsible del flujo, de suerte que la atención es alternativamente captada y después relajada (...)». En el ejemplo transcrito se observa que la única información dada mediante la palabra «me dan» (44.02) es entrecruzada mediante desfasamientos entre las voces hasta el frenado 7.

Frenado 7. Retención súbita en las tres voces.

Impulso 3. El perfil de descruzamiento genera una sensación de impulso que se detiene súbitamente.

Frenado 8. Retención súbita en voz de fundamental.

Caída 4. Cadencia V-I con desfasamientos entre las tres voces en la articulación de la palabra «llorar» y una pausa que podría ser definida como «expresiva» en la voz de arrastre.

Trayectoria inexorable 3. Tras la conducción a la tónica, principio fundamental de toda cardencha el acorde formado por las tres voces se mantiene tenido hasta el siguiente silencio entre frases.

[Silencio entre frases]

3.2.3.2.3 «No sé por qué»⁴¹⁹

Información general

Cantores

Contralta: Paulo García Antúnez

Fundamental: Eduardo Elizalde

Arrastre: Juan Sánchez Ponce

Grabación realizada en 1977 y editada en 1978 por el INAH a cargo de Irene Vázquez Valle, Sapioríz, Durango.

Información general de la canción

Tonalidad. F#M

Tempo general. negra = 73

Tiempo transcrito. 56''

Forma. ABB'B''B'''B''''

Cantus firmus: En bajo (arrastre) posteriormente en tenor (fundamental)

El nivel formal de la canción está constituido por siete estrofas de cuatro versos. A diferencia de las polifonías anteriores, los silencios no ocurren al final de cada verso, sino que se encuentran después de los tres primeros versos que se cantan de forma continua y después del cuarto verso con el que termina la cuarteta. Esta peculiaridad, además de proporcionar un carácter recitativo a la polifonía, genera dos movimientos cadenciales al final del tercero y último verso. Esta estructura se conserva tanto en la forma musical A como en la B. Musicalmente la forma B se repetirá en todas las estrofas con un perfil melódico semejante en todas sus ocurrencias.

⁴¹⁹ Ejemplo III.3. Transcripción temporalizada 3. «No sé por qué». Ver Vídeo III.3. Transcripción temporalizada 3. Dirección: <https://youtu.be/iUxivy65nbQw> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Estructura del texto⁴²⁰

No sé por qué
a esa mujer la adoro,
no sé por qué
yo la adoro con delirio.

} A

De que la miro
se calma mi martirio,
se calma el fuego
de un ardiente frenesí.

} B

Todos los días
yo gano un peso diario
una peseta
se la llevo a mi querida.

} B'

¡Ay! la mujer
en todo es la preferida,
¡ay! la querida
qué desaires pasará.

} B''

¡Ay! la mujer
se asoma y dice: ahí va,
¡ay!, qué trabajo
es amar sin libertad.

} B'''

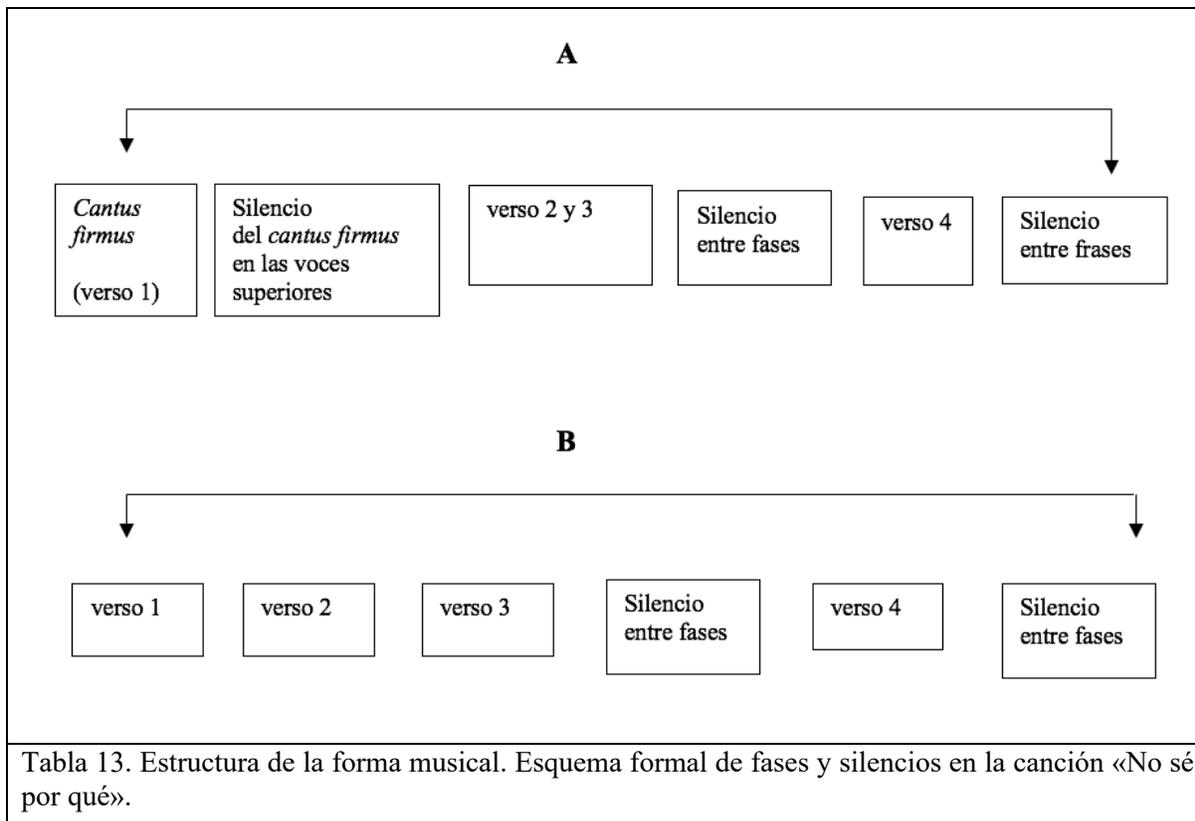
¿Quién les ha dicho
que el hombre casado es libre?

} B''

⁴²⁰ La totalidad del canto puede escucharse en: Polifonías completas de los ejemplos citados. «Canciones de amor y de desprecio». Polifonías cantadas por hombres. Dirección: <https://youtu.be/m7NrlawExcw>. Minutos: 49:36-51:19 [acceso. 25 de noviembre de 2023].

Tiene su mujer
aparte de una querida. } (B'')

Por las mujeres
se componen las canciones
ellas son causa
de que el mundo no esté en paz. } B'''



Instalación de la tonalidad

La música del primer verso sigue un estilo silábico sobre las notas de la triada del I°. La fundamental refuerza la tonalidad con la tercera del acorde mediante un intervalo de quinta con respecto a la voz grave. De esta manera, con la ejecución del primer verso de cuatro sílabas queda establecida la tonalidad sobre la que se construirá la polifonía.

Unidades Semióticas Temporales localizadas

Suspensión-interrogación. Tras la ejecución del *cantus firmus*, el movimiento mantenido por las dos voces inferiores se ve interrumpido dentro de una posición de espera. La letra del texto coadyuva a enfatizar la interrogación⁴²¹.

Sección A

Impulso 1. La continuación de las notas del Iº en arpegio ascendente, incluso después de la pausa, en la voz de arrastre, y la entrada de la contralta reforzando la quinta del acorde en el registro agudo genera sensación de impulso.

Que avanza. El desarrollo ininterrumpido de la unión de los dos versos y la permanencia del de la nota La en la fundamental y movimiento por octavas paralelas en las voces extremas genera un comportamiento globalmente uniforme con la dirección canalizada en un mismo sentido.

Caída 1. La estabilidad conseguida desciende con una cadencia V-I para enfatizar la fundamental del acorde de Iº. La voz fundamental conducirá su movimiento por grado conjunto hasta la tónica, de manera que la sensación de caída y la intención de dirección descendente al Iº sean percibidas en las tres voces.

Frenado 1 y 2. Retención súbita en contralta y arrastre. La fundamental continúa su trayectoria. El frenado ocurre al final del verso y ya no se realiza el silencio entre fases que “normalmente” correspondería a su ejecución en este momento tras la caída.

Obsesivo -pesante-suspenseo 1. Morfológicamente, las cuatro sílabas del inicio del cuarto verso están constituidas por una nota que se repite. Esto genera una pulsación que refuerza el carácter insistente dentro de una unidad no delimitada en el tiempo («Obsesivo»). El perfil dinámico además se ralentiza⁴²² y crea una sensación de pesadez. El carácter de suspenseo ocurre con el *portamento*⁴²³ de la voz fundamental (15.00-17-05), que genera a nivel morfológico poca evolución en la materia sonora y crea una sensación de

⁴²¹ Este fenómeno en el que la música refuerza al texto verbal es conocido como «indexicalidad interna». El musicólogo Rubén López Cano propone la siguiente definición de este término: «El texto musical posee rasgos internos que permiten subrayar elementos importantes de la trama verbal» (López Cano, 1999: 7).

⁴²² En la transcripción temporalizada se recurre al signo diacrítico sugerido por Béla Bartók en Agamennone; Facci (1982:89) indicando una flecha horizontal dirigida hacia la izquierda para indicar esta ralentización del pulso.

⁴²³ La diferencia entre el *portamento* y el *glissando* radica en que el primero es solo la unión de dos tonos o incluso la emisión «deslizada» sobre un mismo tono, mientras que el *glissando* implica la deliberada ejecución de todos los tonos que están entre dos notas.

que la música avanza pero con dificultad lo que suscita cierto estado de expectación o suspenso.

Impulso 2. El *tempo* se acelera. El perfil de desfasamiento de las tres voces propicia un restablecimiento del cinetismo y una nueva (y breve) evolución ascendente previa a la cadencia.

Caída 2. Después del impulso sobre el IV^o el sonido comienza su descenso en dirección a la tónica. En el segundo 21.4 el desfasamiento del arrastre refuerza la caída con la nota fundamental del acorde. Este movimiento por octavas y terceras paralelas fija además el sentido cadencial típico del falsobordone, como se verá en el siguiente capítulo.

Trayectoria inexorable 1. El acorde de I^o continúa avanzando.

[Silencio entre frase].

Sección B

Que quiere empezar. Reiteración de un nuevo *cantus firmus* en la voz de fundamental con la intención de continuar (29.03).

Suspenso 2. Sensación de espera. Como señala la descripción morfológica de esta UST, «una fórmula es repetida casi sin variación en un desarrollo temporal lento con muy poca evolución en la materia sonora y sus eventos». Este procedimiento, además de acentuar el carácter de expectativa, genera una sensación de equilibrio flotante.

Caída 3. La dirección descendente con dirección al I^o en las tres voces presenta un movimiento globalmente uniforme con sensación de caída.

[Silencio entre fases].

Impulso 3-Obsesivo 2. El arribo del último verso de la segunda estrofa y salto interválico de octava en el arrastre después del silencio de fase y el movimiento ascendente marcando insistentemente la tercera nota del acorde de I^o proyectan una nueva evolución (impulso) con un carácter de pulsación suficiente para ser reconocido además como obsesivo.

Frenado 3. Retención súbita en voz de arrastre (43.05).

Caída 4. La estabilidad conseguida a partir de la reiteración de las notas Fa La con octavas y sextas paralelas entre las voces de los extremos y entre la fundamental y contralta respectivamente («de un ardiente» en el texto) se altera con el movimiento descendente que da lugar a la cadencia.

Trayectoria inexorable 2. Una vez conseguido el acorde de I° entre las voces, su desarrollo se continúa sin poder predecir su final.

[Silencio de frases].

3.3. Sistematización de las Unidades Semióticas Temporales detectadas

En este apartado se realizará una síntesis de las UST detectadas en cada polifonía con la finalidad de observar su grado de presencia, reincidencia y las tipologías coincidentes.

Polifonía	Unidades semióticas localizadas
«Al pie de un árbol»	Impulso
	Caída
	Que avanza
	Frenado
	Estacionaria
	Estiramiento
	Suspensión-interrogación
	Pesante
	Trayectoria inexorable
«Yo ya me voy a morir a los desiertos»	Que quiere empezar
	Estiramiento
	Frenado
	Compresión-extensión
	Impulso
	Caída
	Trayectoria inexorable
	Suspense
	Obsesivo
	Que avanza

	Suspensión-interrogación
	Oleaje
«No sé por qué»	
	Suspensión- interrogación
	Impulso
	Que avanza
	Frenado
	Caída
	Obsesivo-Pesante
	Trayectoria inexorable
	Que quiere empezar
	Suspenso
Tabla 14. Unidades Semióticas Temporales localizadas en cada polifonía.	

De las 19 UST se han identificado un total de 14 unidades semióticas temporales. No se detectaron: «En flotación», «sin dirección por divergencia de información», «que gira», «sin dirección por exceso de información», «por inercia». La presencia de estas tipologías es un indicador de comportamiento cinético y sobre todo una herramienta eficaz para comprender el carácter del canto cardenche. Por obvio que parezca, la disección de unidades discretas indica la existencia precisa y necesaria para que estas polifonías suenen como lo hacen. La cantidad de eventos localizados supone una descripción semántica y morfológica que mediante otra combinatoria, o el uso de otras tipologías aquí no empleadas, daría cuenta de una música distinta y esto ya revela una singularidad interesante a ser tomada en cuenta.

Unidad Semiótica Temporal	Número de reiteración	Polifonía
----------------------------------	------------------------------	------------------

Caída	7	«Al pie de un árbol»
Impulso	7	
Que avanza	2	
Estacionaria	2	
Estiramiento	1	
Suspensión-Interrogación	1	
Pesante	1	
Frenado	1	
Trayectoria inexorable	1	
Unidad Semiótica Temporal	Número de reiteración	Polifonía
Caída	4	«Yo ya me voy a morir a los desiertos»
Impulso	3	
Que avanza	1	
Estiramiento	1	
Suspensión- Interrogación	1	
Frenado	6	
Trayectoria inexorable	3	
Que quiere empezar	2	
Compresión-Extensión	1	
Suspenso	1	
Obsesivo	1	
Oleaje	1	
Unidad Semiótica Temporal	Número de reiteración	
Caída	4	«No sé por qué»
Impulso	3	
Que avanza	1	
Suspensión- Interrogación	1	
Frenado	3	
Trayectoria inexorable	2	
Que quiere empezar	1	
Suspenso	2	

Obsesivo- Pesante	1	
-------------------	---	--

Tabla 15. Recurrencia de una misma unidad semiótica temporal en cada polifonía.

Se observa que las unidades caída, impulso, trayectoria inexorable, que quiere empezar, que avanza, y estacionaria tienen mayor incidencia dentro de la estructura de cada canción. Por otra parte, existen unidades coincidentes en los tres ejemplos analizados que indican rasgos estructurales del desarrollo polifónico, como se verá en el esquema siguiente:

Polifonías	UST coincidentes
«Al pie de un árbol»	Impulso
«Yo ya me voy a morir a los desiertos»	Caída
«No sé por qué»	Que avanza
	Suspensión –Interrogación
	Frenado
	Trayectoria inexorable

Polifonías	UST coincidentes
«Al pie de un árbol»	
«Yo ya me voy a morir a los desiertos»	Estiramiento

Polifonías	UST coincidentes
------------	------------------

«Al pie de un árbol» «No sé por qué»	Pesante
---	---------

Polifonías	UST coincidentes
«Yo ya me voy a morir a los desiertos» «No sé por qué»	Que quiere empezar Trayectoria inexorable Suspense Obsesivo

Tabla 16. Unidades Semióticas Temporales coincidentes.

Canciones	UST no coincidentes
«Al pie de un árbol»	Estacionaria

Canciones	UST no coincidentes
«Yo ya me voy a morir a los desiertos»	Compresión-extensión Oleaje

Tabla 17. Unidades Semióticas Temporales no coincidentes.

Unidad Semiótica Temporal	Porcentaje de incidencias en las tres polifonías
Impulso, caída, frenado, trayectoria inexorable	67%
Estacionaria, estiramiento, pesante, que quiere empezar, obsesivo	15%
Suspensión-interrogación, suspenso	9%
Que avanza	6%
Compresión-extensión	3%

Tabla 18. Porcentaje de ocurrencias.

De esta forma, se observa que las unidades de impulso, caída, frenado y trayectoria inexorable, por su recurrencia, funcionan como rasgo identitario de la construcción polifónica y otorgan características sensibles específicas en cada ocurrencia como parte de su naturaleza.

Por otra parte, se observa que el *cantus firmus* iniciado por cualquiera de las tres voces no determina la reiteración en el empleo de una u otra unidad semiótica. Las 14 unidades semióticas detectadas forman parte de la estructura morfológica y semántica de las cardenchas y estas aparecen, en mayor o menor grado de incidencia, con independencia de la voz que «lleve la canción».

3.4. Otros niveles de organización temporal detectados

A partir de la aplicación de las UST y la realización de la transcripción temporalizada se observan ciertos aspectos específicos en estas polifonías que también funcionan como organizadores temporales de la polifonía. Estos son:

1. Las implicaciones temporales entre texto y música que podrían entenderse como «tiempo cíclico».

2. La *rallentización* y la reiteración de figuras.
3. La simetría y el desfaseamiento.
4. Los usos del silencio.

Como se indicó al inicio de este capítulo, la escucha del material sonoro se realizó a al total de registros señalados en el Estado de la cuestión, si bien solo se realizaron las transcripciones temporales señaladas, la escucha incluyó también otras polifonías del *corpus* de Canciones de amor y de desprecio. En las siguientes líneas se dará cuenta de otros hallazgos detectados, en distintos cantos, a partir de los 4 organizadores temporales arriba indicados.

3.4.1. Implicaciones temporales entre texto y música: Tiempo cíclico. *Circularidad*

En términos generales, la organización del texto literario y la forma musical en las canciones de amor y de desprecio remiten a un tiempo cíclico a partir de movimientos periódicos propiciados por la forma estrófica de la canción y por la constante reiteración de las secciones B, en las formas binarias, antes de retornar a la sección A, o la repetición persistente de formas B. Esta cualidad crea la sensación de que la canción se podría mantener en una continua reiteración de cuartetos sin previsión de final. En todos los casos registrados siempre hay un elemento que conduce a la reiteración, al retorno cíclico. El uso de silencios de fases y frases con un nuevo verso y una nueva estrofa cada vez crea una sensación de expectativa donde la sucesión de eventos se reanuda en un tiempo que parece que no acaba o que podría continuar.

Incluso en los casos formales más complejos, como la canción «Yo ya me voy a morir a los desiertos», existe este elemento de reiteración. En efecto, el elemento textual tomado del verso de la primera estrofa, que funciona como «pie» para retornar a la cadencia, también propicia esta sensación de progresión de los eventos.

Existe además otro caso, formalmente un poco distinto de los antes estudiados y que, no obstante, también genera la sensación de movimiento periódico circular. Es el caso de la polifonía «Ojitos negros». Este canto a tres voces, también construido mediante una forma binaria A, B, B', B'', B''', etc.... A'; con una construcción textual por cuartetos, es organizado mediante una coda tomada en todos los casos de los últimos dos versos de la

primera estrofa. La consecución de estos versos refuerza la sensación de tiempo cíclico o circularidad.

3.4.1.1. «Ojitos negros ¿a dónde están?»⁴²⁴

Estructura textual y musical en la canción «Ojitos negros a dónde están»⁴²⁵

A

Ojitos negros a dónde están,
adónde están que no los miro,
me acuerdo de ellos pego un suspiro ¡Ah!
Ojitos negros, sabrá Dios dónde andarán. } Coda

B

Todos me dicen que por 'ai andan
que por 'ai andan yo no los miro.

B'

Y esos ojitos son muy bonitos,
esos ojitos, son muy hermosos,
esos ojitos son muy preciosos ¡Ah!
Ojitos negros, sabrá Dios dónde andarán. } 1ª variante literaria y coda

B''

Todos me dicen que por 'ai andan
que por 'ai andan por la estación,
y yo los víde vi que ellos eran ¡Ah! } 2ª variante literaria y coda

⁴²⁴ Si bien la RAE indica que la escritura correcta de este término es: «adónde». Aquí se mantendrá la escritura del vocablo separado por un espacio («a dónde») con el fin de respetar la concepción cardenchea verificada en la acentuación rítmica del canto. Se observa además, que tanto en cancioneros como en registros sonoros, el título de esta polifonía también aparece escrito con la preposición y el adverbio de lugar separados por espacio, por lo que aquí se considerará esta forma de escritura. (Cfr. Unidad Regional La Laguna (comp.) *La canción cardenche* (1991:81); Vázquez ([1978] 2002: 51).

⁴²⁵ Escuchar Ejemplo III.4 «Ojitos negros» (Vázquez, Valle, 1978 [2002]). Dirección: <https://youtu.be/yitQEJ5MUM> [acceso. 24 de noviembre de 2023].

Ojitos negros dueños de mi corazón.

Todos me dicen que por 'ai andan,
que por 'ai andan por la estación.



A'

Ojitos negros *a dónde* están,
a dónde están que no los miro,
me acuerdo de ellos pego un suspiro ¡Ah!
Ojitos negros, sabrá Dios dónde andarán.

Coda



Se obtiene así una canción sin término previsto donde el proceso podría incluir innumerables versos que se unirían, al tercer y cuarto versos fijados, como «formas mnemónicas». Estos rasgos son indicio también de técnicas típicas del contrapunto improvisado: «(...) los rasgos de “formas mnemónicas” (...) son indicios de improvisación (...), el tercer verso utilizaría todo el esquema (...), el cuarto verso que empieza con la repetición literal de los últimos acordes utilizados para el verso precedente (...) y termina con una cadencia» (Fiorentino, 2009: 124).

Además, la continua introducción de silencios, lejos de estar constituidos como sucesiones de puntos finales o como cortes en el movimiento; por el contrario, aseguran la condición de continuidad *ad infinitum* gracias a la trayectoria constante del texto.

Este tipo de organización de la forma musical, más allá de su estructura, funciona como vehículo de significado, pues efectivamente estas polifonías tienen como condición de posibilidad la de continuarse sin previsión de final, una suerte de «trayectoria inexorable», no solo manifiesta en la organización sonora, sino también como proyección de sentido.

Se observa, que esta continua sucesión de estrofas que permite la percepción de tiempo cíclico es importante también para los cantores. Los más antiguos señalan que antes podían pasar gran parte de la noche cantando una sola canción. Esta característica en

términos de pérdida con respecto a la forma en que los cardencheros más jóvenes realizan las polifonías, es referida por don Eduardo Elizalde:

(...) la canción la hacen [ahora] muy chiquilla, ¡no!, si se repite, la canción que es de dos versos se repite y luego al último se da el primero que cantó uno, pa' que sepa la canción que canto... sí, mire, se repiten los versos y al último se da el primero, se hacen cinco *o más* [cursivas propias] y así quedan nomás los dos versos, quedan chiquitillas (...).⁴²⁶

Debido a que esta característica es portadora de significado para los cardencheros, he decidido asignar una nueva categoría dentro de las Unidades Semiótica Temporales.

Siguiendo los criterios de designación semántica y morfológica de los investigadores del MIM, he denominado «circularidad» a esta característica y la he definido de la siguiente manera:

Unidad Semiótica Temporal	Descripción morfológica	Descripción semántica
Circularidad	Unidad no delimitada dentro del tiempo constituida por una repetición no necesariamente idéntica y otra repetición idéntica donde el elemento básico de su materia sonora es animado por un movimiento que se repite.	La forma musical de la canción y la estructura del texto en <i>Las canciones de amor y de desprecio</i> implican movimientos periódicos en la gran forma y crean una sensación de tiempo cíclico en la totalidad de la polifonía, lo cual genera una sensación de continuidad donde parece que la canción podría seguir. La estrecha relación que consiguen texto literario y texto musical para que el tiempo sea percibido de forma cíclica distingue a esta UST de aquella denominada «que gira» (<i>qui tourne</i>). Las UST «que gira» y «circularidad» están muy próximas semánticamente. Sin embargo, «que gira» se refiere a un segmento con movimiento de rotación sobre él mismo con ausencia de progresión y no está asociada a la gran forma, sino a un elemento básico que se repite, mientras que la UST «circularidad» sí se refiere a la gran forma, no a una sucesión de fragmentos con pequeñas variaciones.
Tabla 19. Definición de la Unidad Semiótica Temporal «circularidad».		

⁴²⁶ Entrevista con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

3.4.2. Aceleración negativa (criterio morfológico)

A partir de la descripción de los criterios morfológicos señalados por el MIM, la *rallentización* corresponde al criterio de aceleración negativa, esto es, una evolución rítmica que va de más a menos rápido.

En las canciones cardenches, el *tempo* suele ser *largo*, *larghetto* o a lo más *adagio* (negra=48-73), y durante la duración de su proceso este además suele *rallentizarse* (aceleración negativa).

Se ha transcrito un fragmento representativo de este fenómeno, pero esta misma cualidad dinámica se puede observar en casi todas las cardenchas. Debido a que en esta canción no se aplicará el conjunto analítico de las UST y únicamente se hace evidente el criterio morfológico de aceleración negativa, se recurre al criterio de transcripción mensural y se indica la ralentización del *tempo* con la equivalencia de su valor en blanca como representación suficiente para observar el proceso señalado. El ejemplo siguiente corresponde a la polifonía «Ojitos negros ¿a dónde están?»⁴²⁷. Se transcribieron dos fragmentos: el primero corresponde a las dos primeras cuartetas de la primera estrofa (sección I, forma A) y el segundo corresponde a las dos primeras cuartetas de la segunda estrofa (sección II, forma B).

⁴²⁷ La transcripción se realizó a partir del registro sonoro Kuri, 1986.

Isección

$\text{♩} = 57$ $\text{♩} = 48$

1 2 3 4 5 6 7 8 9

ne-gros a - do-on - de es - ta-an des ta - an que no lo - os mi - ro

o - ji-tos ne - gros a don - des - tan a-don-des-ta - an que no lo - os mi - ro

a don - des - tan don-des-ta - an que no los mi - ro

II Sección

$\text{♩} = 59$ $\text{♩} = 50$

20 21 22 23 24 25

me di - cen que por ai a - an - dan que por ai a - an - dan

1/2 †

to - dos me di - cen que por ai a - an - dan que por ai a - an - dan

di - ce-en que por ai an - dan que por ai an - dan

Ejemplo III.5 Aceleración negativa⁴²⁸.

Desde su descripción semántica, la *rallentización* del tiempo provoca un estiramiento de la polifonía por estiramiento del texto (producido este en las emisiones melismáticas de las tres voces de todo el *corpus* de cardenchas). De esta manera, la *rallentización*, ubicada dentro del criterio morfológico de aceleración negativa, contribuye también a la percepción de la unidad semiótica temporal de estiramiento, definida morfológicamente como «una unidad delimitada en el tiempo que incrementa continuamente al menos uno de sus rasgos morfológicos, y desde un nivel semántico genera

⁴²⁸ Este ejemplo corresponde a la canción «Ojitos Negros» (versión Kuri, 1986). La transcripción la realicé a partir del documento sonoro del material de archivo de la Fonoteca del Museo de Culturas Populares, México D.F. cfr. Kuri, 1986). Escuchar Ejemplo III.5 «Ojitos Negros» (Kuri, 1986). Dirección: <https://youtu.be/573Ue3zmmn0> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

una sensación de estiramiento de la figura sonora que pone en juego dos fuerzas contrarias» (MIM, 2002; López Cano, 2023). Estas fuerzas pueden estar determinadas precisamente por la aceleración negativa y la percepción de un tiempo que avanza «estirado» con la producción de melismas.

3.4.3. La reiteración

La redundancia genera certeza a la vez que aporta un margen de previsión y de anticipación en la memoria ante los hechos que ya se esperan.

Los ciclos estróficos de la macroestructura formal de toda la polifonía están conformados también por una especie de ciclos versales que, una vez más, se estructuran circularmente. De esta manera, el criterio morfológico de «reiteración»⁴²⁹ enfatiza la percepción de «circularidad».

La elaboración del verso seguido de una cadencia y un silencio que desde las UST se ha identificado como caída se convierten en elementos recurrentes de las polifonías y en esquemas de referencia, en unidades temporales que reactualizan estos trazos del material musical como eventos mnémicos. La doctora Irène Deliège, indica que desde su sentido temporal, «la reiteración de figuras dentro de la audición musical introduce cierto recuerdo de presentaciones precedentes, a la vez que ellas generan también una sensación de la medida del tiempo» (Deliège, 1987: 74).

Las UST identificadas en las tres polifonías analizadas a partir de la transcripción temporalizada y la nueva categoría creada mediante la denominación de «circularidad», podrían así constituirse como unidades distintivas pertinentes dentro de la estructura sonora de estas polifonías. La sucesión de sus entramados como dispositivos de carácter cinético, así como los silencios respectivos de fase y frase, constituyen un principio esencial para su desarrollo y en cierta manera hacen referencia al concepto de «periodicidad rigurosa» que, en términos señalados por Simha Arom, se define de la siguiente manera: «El predominio de secuencias repetitivas en las que un material parecido reaparece a intervalos regulares, muestra que estas secuencias obedecen a una *periodicidad rigurosa*» (Arom, 2001: 212). En cierta forma, el sentido expresivo y narrativo que elaboran los cantores se refiere en

⁴²⁹ Recordemos aquí que los criterios morfológicos señalados por el MIM son: duración, reiteración, fases, materia, aceleración, desarrollo temporal.

gran medida a la concepción empírica de sus experiencias con el mundo real traducidas en energía cinética.

3.4.4. Simetría y desfase

Junto con el silencio, la simetría y el desfase devienen organizadores temporales fundamentales para la estructura polifónica y se constituyen como una de las características más peculiares de estas polifonías.

Las transcripciones temporalizadas señalan con claridad la superposición de voces desde la «asimetría» y la discrepancia rítmica. Tras analizar el repertorio de cardenchas se han detectado tres tipos distintos de procedimientos en donde el desfase vocal da sentido a la estructura polifónica. Estos son:

- 1) Desfase por anticipación.
- 2) Desfase por retardo.
- 3) Desfase mediante pausa.

3.4.4.1. Desfase por anticipación

Este sucede a partir de la no coincidencia en la superposición de sílabas que forman la palabra. Se configura así un «texto fragmentado» que anticipa la palabra rota.

Son ejemplos de este tipo de desfases los segundos 0-2.6 de la polifonía «Al pie de un árbol»; los segundos: 0-05; 43.5-46 de «Yo ya me voy a morir a los desiertos». Los segundos 0-05; 31.02 de «No sé por qué».

La transcripción siguiente es ejemplo de este desfase por anticipación.

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are staggered across the staves, illustrating the concept of 'desfase por anticipación' (anticipation). The Soprano part has lyrics: 'vi - da es - tos vi - cios po or tua mor.....' with a 'gliss' marking above the final notes. The Alto part has lyrics: 'voy aol - vi da..... ar es - tos vi - cios por.. tua. mor'. The Bass part has lyrics: 'da... .. cios po or tua mo..... ... or...'. The score shows how syllables are staggered across the voices, creating a fragmented text effect.

Ejemplo III. 6. Desfasamiento por anticipación⁴³⁰.

Estos desfasamientos convierten a las voces en complementarias. Como si de un reloj se tratase, los movimientos vocales se van integrando a modo de engranaje rítmico.

Este procedimiento polifónico por «engranaje» forma parte del proceso estructural de toda canción cardenche y cumple dos funciones:

1. Completar el texto.
2. Completar las notas del acorde.

Ambos procedimientos garantizan la cohesión entre las voces.

The musical score consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The time signature is 8/8. The lyrics are: 'yo ya me voy a mo-rir a los de-sier-tos me voy oy de re-e-gi-do (del e-ji-do)'. The Soprano part starts with a rest, then enters with 'sier - tos me vo'. The Alto part starts with 'yo ya me voy' and continues with 'a mo-rir a los de - sier - tos me vo'. The Bass part starts with 'me voy' and continues with 'a mo-rir a los de - sier - tos me voy'. The lyrics 'oy de re - e - - gi - do' are shared between the Soprano and Alto parts. The Soprano part has an 8va marking above the final note.

Ejemplo III.7. Procedimiento polifónico por «engranaje» completando el texto⁴³¹.

⁴³⁰ Fragmento de la canción «Por estas calles» (Vázquez (coord.) 1978). Cantan: don Paulo García, don Eduardo Elizalde, don Juan Sánchez. Escuchar Ejemplo III.6 Desfasamiento por anticipación. Dirección: <https://youtu.be/dqdkIMwHIWw> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

⁴³¹ «Yo ya me voy a morir a los desiertos». La transcripción la he realizado a partir del registro sonoro editado por el PACMYC (Flores (coord.), 1995). Escuchar Ejemplo III.7. Desfasamiento por «engranaje» completando el texto. Dirección: <https://youtu.be/WWIBAoy4yss> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Ejemplo III.8. Procedimiento polifónico por «engranaje» completando las notas del acorde y el texto⁴³².

Estas intersecciones vocales complementarias señalan un proceso estructural polifónico en el que la suma de las partes articula un todo complejo: y su ejecución propicia una sensación de complementariedad y construcción temporal grupal. Las palabras semejan las piezas de un puzzle que se articula sin generar sensación de espera.

3.4.4.2. *Desfasamiento por retardo*

Se sucede al final de las fases o frases. Como en el desfasamiento por anticipación, el de retardo también completa el texto, pero se presenta al final de la fase o frase, por lo que deviene recurso enfático.

En algunas ocasiones este desfasamiento ocurre como continuación de la UST caída, y se realiza en alguna de las tres voces con el fin de completar el acorde de I° o emitir alguna de las notas de la triadas de este acorde a fin de reafirmar o completarlo si otra voz aún no la ha realizado.

Son ejemplos de este tipo de desfasamientos los segundos 11.04-13.00; 51.07 de la polifonía «Yo ya me voy a morir a los desiertos»; los segundos 12.05-12.07; 21.04; 36.06; 45.05 de «No sé por qué».

La transcripción siguiente es ejemplo de este desfasamiento por retardo.

⁴³² La transcripción corresponde a «Ojitos Negros». (Kuri, 1986). Escuchar Ejemplo III.8. Procedimiento polifónico por «engranaje» completando las notas del acorde y el texto. Dirección: <https://youtu.be/f-HAVIIB14> [acceso: 23 de noviembre de 2023].

Ejemplo III.9. Desfasamiento por retardo⁴³³.

Estos desfasamientos crean una sensación de complementariedad discontinua que podría ser percibida como «eco».

Es importante aclarar que estos términos se han definido aquí por sistematización de datos. Los cardencheros no hacen referencia a ninguna categorización de estos desfasamientos; sin embargo, sí indican su cualidad y la denominan «adornar» la canción.

No pus si tiene su chiste, a poco usted cree que nomás, ¡nooo!, porque hay partes, canciones de arrastre que necesito entrar yo y otras en las que son d'él [de la fundamental] pos que yo también le necesito entrar nomás que así adornando. ¡No, si tiene su chiste! Se necesita tener cada quien su voz que se va metiendo para adornar..., soy yo el que voy adornando a los dos.

—¿Y ellos a usted?

—Sí, pos también...⁴³⁴.

3.4.4.3. *Desfasamiento mediante pausa articulativa*

El desfasamiento mediante pausa suele realizarse a la mitad de las fases y tiene una función articulativa con respecto al texto. Suelen coincidir con la UST frenado.

Son ejemplos de este tipo de desfasamientos los segundos 15.03 (contralta) de la polifonía «Al pie de un árbol»; los segundos 8.04; 32.05; 47.07 y 51.04 de «Yo ya me voy a morir a los desiertos»; los segundos 13.05; 18.04; 43.05 de «No sé por qué».

⁴³³ La transcripción corresponde a «Ojitos Negros» (Kuri, 1986). Escuchar Ejemplo III.9 Desfasamiento por retardo. Dirección: <https://youtu.be/qiHljhlZvyU> [acceso: 23 de noviembre de 2023]

⁴³⁴ Entrevista con don Juan Sánchez Ponce. Saporiz, Durango, 24 de mayo de 1998.

La transcripción siguiente es ejemplo de este desfasamiento mediante pausa articuladora.

The image shows a musical score for three voices in G major (three sharps). The lyrics are: 'ha - cial pie de su ven - - - ta - na'. The top staff (Soprano) has a comma above the 'de' and another above the first 'ven'. The middle staff (Alto) has a comma above the 'de' and another above the first 'ven'. The bottom staff (Bass) has a comma above the first 'ven'. The lyrics are aligned with the notes: 'ha' (Soprano), 'cial' (Alto), 'pie' (Bass), 'de' (Soprano), 'su' (Alto), 'ven' (Bass), and 'ta - na' (Soprano).

Ejemplo III.10. Desfasamiento mediante pausa articuladora⁴³⁵.

Una «pausa articuladora» no siempre determina un desfasamiento; por el contrario, en muchas ocasiones este propicia la simetría. Con frecuencia el desfasamiento ocurrido al principio de la frase favorece un próximo encuentro simultáneo.

Lo anterior queda resumido en el siguiente esquema:

⁴³⁵ Esta transcripción corresponde a la polifonía «Al pie de un árbol» (fragmento del último verso de la cuarteta) grabación personal, 2000. Escuchar Ejemplo III.10. Desfasamiento mediante pausa articuladora. Dirección: <https://youtu.be/d6fXTKSIHQg> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Nombre	Ubicación	Función	Categoría de percepción designada
Desfasamiento por anticipación	Inicio de cada nueva fase y/o frase	1. Completan el texto 2. Completan las notas del acorde	Procedimiento polifónico por “engranaje”
Desfasamiento por retardo	Final de fases y/o frases	1. Completan el texto	Recurso enfático. Efecto “eco”
Desfasamiento mediante pausa	A la mitad de las fases	Articulación del texto	Énfasis silábico

Tabla 20. Resumen de desfasamientos.

3.5. Los usos del silencio en relación con las Unidades Semióticas Temporales detectadas

En estudios anteriores se indica que en este tipo de cantos se realizan silencios al final de cada estrofa, los cuales son empleados para darle un trago al sotol y/o fumar un cigarro⁴³⁶. Efectivamente, esto sucede; sin embargo, esta explicación, que por otro lado es la única que se ha dado hasta ahora, únicamente se refiere al sentido social de la polifonía y no a su función musical. Este apartado intentará una tipología de silencios realizada a partir de la reiteración de su presencia mediante la escucha de diferentes variantes de la misma versión⁴³⁷.

⁴³⁶ Cfr. Ramírez (1989: 69); Mendoza (1991: 15); Lozano (2000: 93).

⁴³⁷ Para los fines de este apartado, la selección de canciones se debió principalmente al número de versiones y variantes registradas de cada polifonía y en todas las canciones documentadas hasta el momento para determinar, a partir de este *corpus*, las constantes en todas ellas. Cabe señalar que además, durante el trabajo de campo, se puso especial énfasis en el registro del evento musical también desde sus aspectos «silenciosos». Para los objetivos de esta investigación era fundamental controlar la situación de performance desde lo que sucedía «callando» mientras se cantaba, a fin de determinar y diferenciar las causas musicales, orgánicas y sociales de los usos del silencio.

En este caso no se muestra la transcripción, sino únicamente el sonograma, ya que transcribir los silencios, si bien podría haber sido un reto interesante, también generaría un cierto grado de confusión. Así, a través de esta representación gráfica se pretende evidenciar el «espacio ausente» y su situación temporal.

Desde esta perspectiva se quiere proponer una «escucha de la duración silenciada», tan importante en el cardenche como la duración sonora. Se considera que al estudiar estas canciones no solo atendiendo a lo que se canta, sino también a lo que se calla, se aprehenderá de manera más completa su funcionamiento.

3.5.1. Tipología de silencios

Se ha indicado que la categoría *emic* para denominar los silencios es la de «pausa». «Así hacían sus pausas ellos»⁴³⁸, responden cuando se les increpa sobre el empleo del uso del silencio. No obstante, los cantores no generan una distinción explícita en los diferentes usos que de ellos se valen para estructurar sus cantos, estos han sido inferidos a partir de la escucha de sus reiteradas versiones y de la confrontación de su práctica al realizarlos.

Para estudiarlos se han agrupado en tres bloques: I) silencios que conforman la estructura polifónica; II) silencios que tienen relación con la emisión vocal; III) silencios vinculados con las relaciones sociales.

Evidentemente, los dos últimos bloques también están relacionados con los silencios comprendidos en el primer bloque. No se ha añadido a esta tipología la categoría de «silencios expresivos» al considerar que, en cierta medida, todos ellos lo son. La idea que subyace a esta sistematización es que las voces son tan expresivas como esas pausas que, desde su ausencia, también afectan a la emoción.

3.5.1.1. Silencios que conforman la estructura polifónica

Aquí se ubican 4 tipologías de silencios: los que corresponden a la aparición del *cantus firmus*, las pausas articulatorias y los silencios que se han denominado de fase y frase.

3.5.1.1.1. Silencio correspondiente al *cantus firmus*

⁴³⁸ Entrevista personal con doña Marianita Elizalde. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

Como se puede observar en las transcripciones temporalizadas que se adjuntan, el silencio no sucede solo al inicio de la canción, sino que, por lo general, también se realiza en cada frase. En efecto, la voz que «lleva la canción», reinicia monódicamente un *cantus firmus factum* y las otras voces se reintegran a ella más tarde. Sin embargo, se ha denominado como silencio *cantus firmus*, únicamente al que sucede al inicio para distinguirlo de los designados como silencios de fase y silencios de frase.

Cuando el silencio es interceptado por la voz que «lleva la canción» las otras voces definen otro tipo de silencios en sus entradas. En el Capítulo 2 se ha indicado que estas entradas pueden ocurrir de manera sucesiva con respecto a la voz que inició el canto o bien de forma simultánea después de un nuevo *incipit* monódico⁴³⁹. Este procedimiento de introducciones vocales, y por tanto de apropiación del silencio, está vinculado con los «desfasamientos por anticipación» que se han revisado en el apartado anterior mediante el procedimiento polifónico, que se ha definido como «engranaje».

Esta apropiación del canto en cada inicio de fase o frase y por supuesto después de un silencio de *cantus firmus* forma parte de los silencios que han sido definidos por los investigadores que también se han ocupado de este tema como pausas que suceden «a placer», «no al final de verso o estrofa, sino a criterio o capricho de los intérpretes»⁴⁴⁰.

Efectivamente, las entradas se realizan «a placer», no así los silencios que están perfectamente estructurados en el trayecto de toda la canción. La sucesión de voces no se realiza siempre en el mismo sitio, la palabra se intercepta en la última sílaba o en la siguiente palabra (cuando esta aparece «cortada»), pero el silencio como unidad organizativa sucede siempre en el mismo lugar, es decir al final de los versos que forman la cuarteta o al final de la estrofa. Ciertamente su duración es «a placer» pero siempre ocurren en estos sitios.

Señalar esta diferencia es fundamental porque al analizar la polifonía desde el silencio y no solo a partir de lo que suena, se puede advertir la existencia de un criterio estructurado a la vez que ubicar sitios de mayor libertad en un sentido orgánico; mientras

⁴³⁹ Cuando se realiza un nuevo verso sin *cantus firmus*, casi siempre se realizan «entradas simultáneas»; es decir, las tres voces entran en sincronía; de alguna manera el *cantus firmus* indica una «entrada por sucesión».

⁴⁴⁰ Mendoza Martínez, Vicente, 1991: 14.

que procediendo de manera inversa solo escucharemos silencios reiterativos, no predecibles y que ciertamente son percibidos como un capricho.

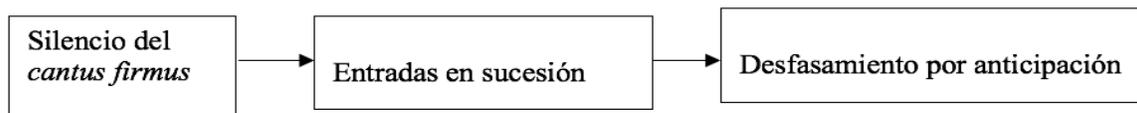
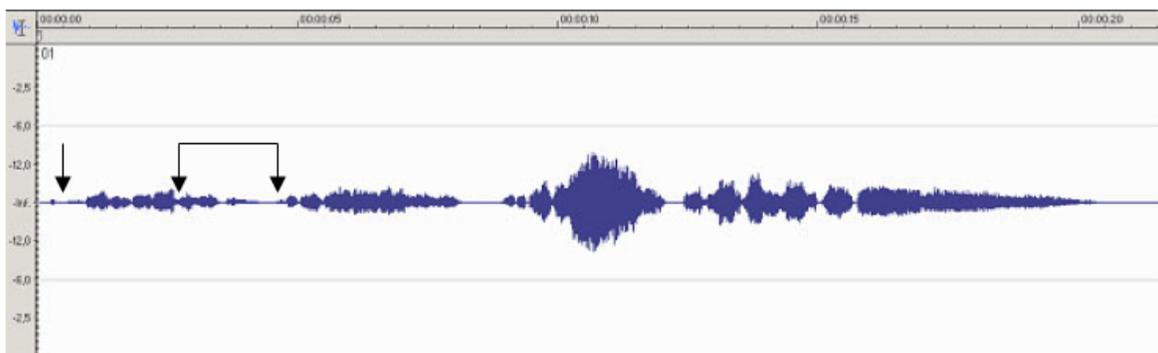


Tabla 21. Silencio del *cantus firmus*.



Ejemplo III.11. Silencio del *cantus firmus*⁴⁴¹.

3.5.1.1.2. Pausas articulatorias

Se han denominado de esta manera porque con su introducción enfatizan la articulación del texto. De manera general, se ubican en tres momentos concretos del desarrollo polifónico:

1. Coinciden con la unidad semiótica temporal denominada «frenado» (por ejemplo, los segundos 32.05; 47.08 y 51.01 de la polifonía «Yo ya me voy a morir a los desiertos»). La percepción del sentido temporal de esta pausa es «posterior» a la introducción del sonido; es decir, la voz o las voces que la realizan lo llevan a cabo una vez iniciado y

⁴⁴¹ Corresponde a la primera estrofa de la polifonía «Salí de México» (Palacios, 1998). Escuchar Ejemplo III.11. Dirección: <https://youtu.be/enom2-B98pM> [acceso: 24 de noviembre 2023].

desarrollado el canto, de ahí que la pausa sea percibida como frenado. Este procedimiento provoca los «desfasamientos mediante pausa articuladora», que como se ha indicado estos no siempre determinan encuentros no coincidentes; por el contrario, en muchas ocasiones propician la simetría.

2. Como el caso anterior, esta pausa también está relacionada con la unidad semiótica «frenado»; sin embargo, a diferencia de la tipología anterior, la percepción del sentido temporal es «anterior» a la voz; es decir, mientras las voces ya han comenzado el canto, alguna de las otras dará inicio más tarde, y cantará el texto «cortado». Este tipo de pausas pueden ser percibidas como «desfasamientos por retardo», ya que en algunas ocasiones completan la palabra del texto y favorecen la sensación de «eco». Sin embargo, las pausas articuladoras no ocurren al principio de las fases o las frases, como es el caso de los desfasamientos por retardo, sino al final de estas (como, por ejemplo, los segundos 15.03 de «Al pie de un árbol», y los segundos 18.03 de «No sé por qué»).

3. Ocurren en el último verso de la estrofa. Este tipo de pausas fragmentan las palabras que conforman el último verso o la última palabra del último verso al final de las cuartetos de cada estrofa.

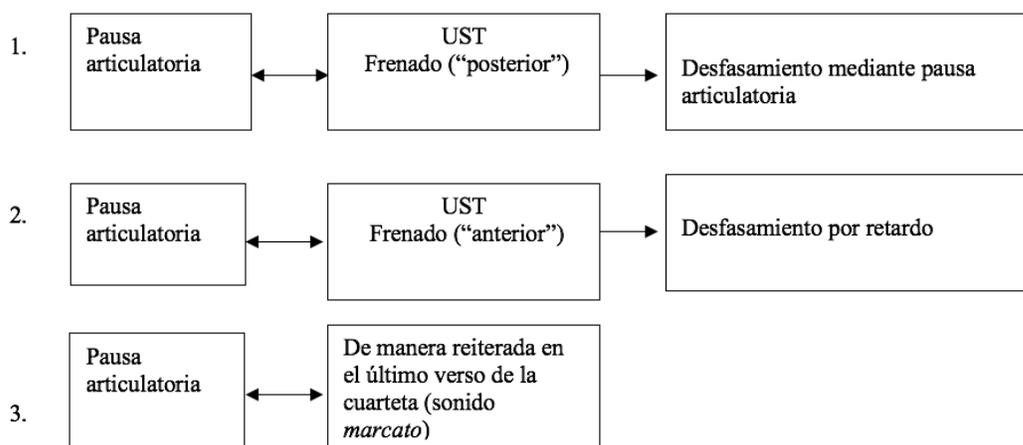
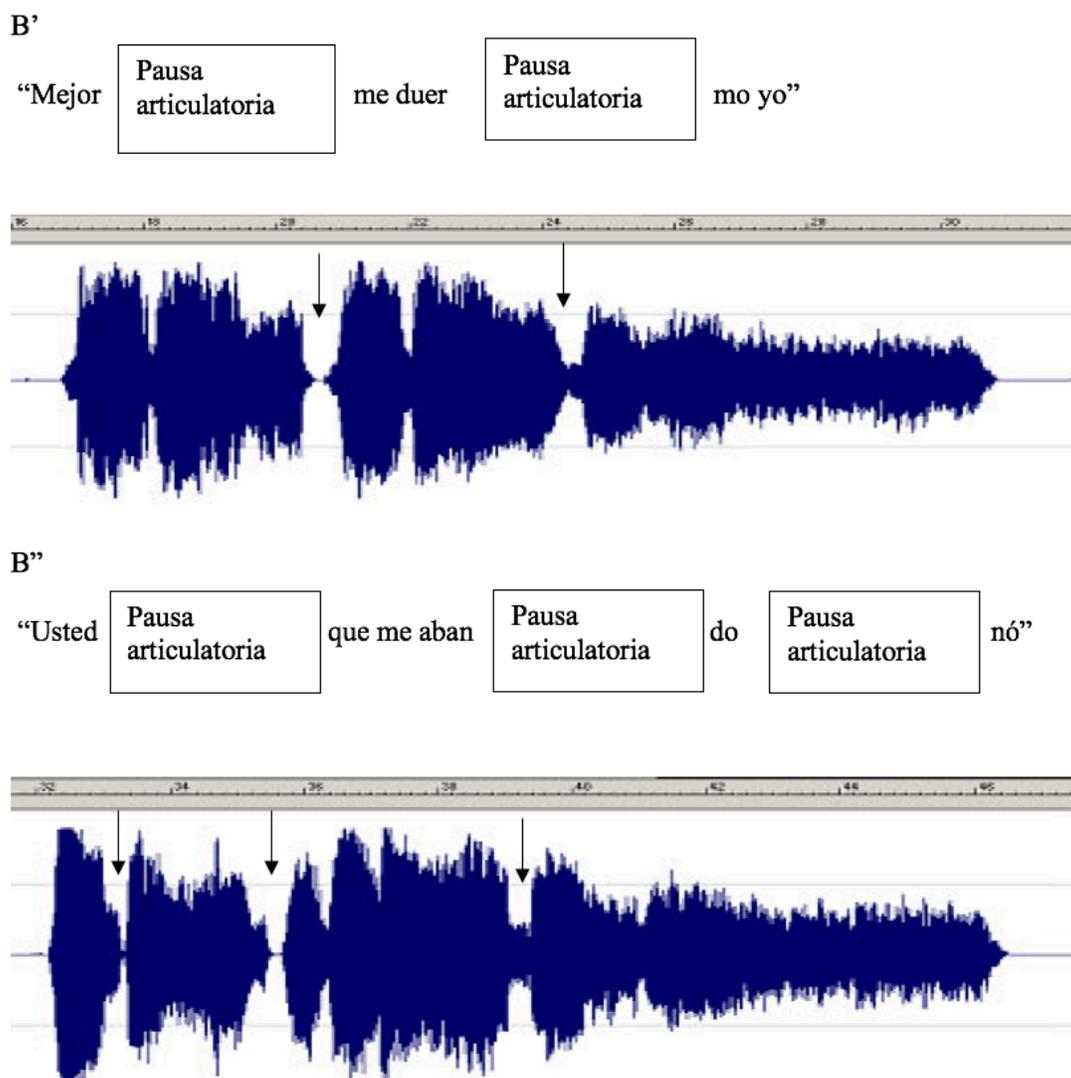


Tabla 22. Silencio por pausas articuladoras.

Por la característica de su ritmo interno, las palabras agudas y los monosílabos no se «cortan», solo se enfatizan. Las palabras de más de tres sílabas se fragmentan denotando una condición enfática y una especie de sonido *marcato*. Si la palabra es de tres sílabas el silencio articulatorio «rompe» el texto en tres cortes rítmicos.



Ejemplo III.12. Silencio de pausas articulatorias⁴⁴².

⁴⁴² Corresponde al último verso de la cuarta estrofa (B') y al último verso de la sexta estrofa (B'') de la polifonía «Al pie de un árbol» (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo III.12. Silencio de pausas articulatorias. Dirección: <https://youtu.be/AHvKeKa8NfA> [acceso: 24 de noviembre 2023].

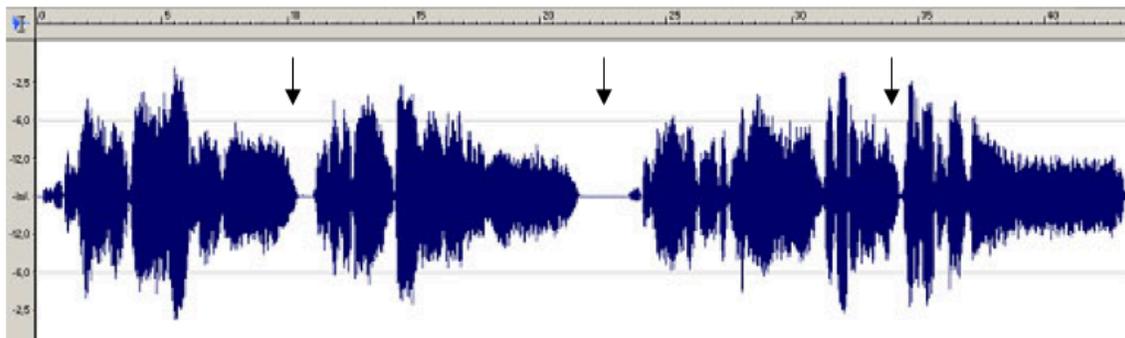
3.5.1.1.3. Silencio de fases

Las fases responden al ritmo impuesto por el final de cada verso. La unidad textual responde a una articulación musical aprendida, siempre recurrente y ubicada en el mismo lugar salvo excepciones, donde se cantan dos versos sin silencio (como el caso de la polifonía «No sé por qué»). En términos generales, la presencia de la unidad semiótica temporal de impulso-caída o caída anticipa un silencio de fases, lo que da lugar a un nuevo *cantus firmus* en la conformación del verso siguiente.

La organización de silencios de fases se determina de manera distinta según la polifonía de que se trate y responde a 3 tipos básicos de distribución con respecto al texto:

Tipo 1. Cada uno de los versos de la cuarteta se conforma como fase. En consecuencia, existirá un silencio de fase después de cada verso.

Silencio del <i>cantus</i>			
<i>firmus</i>	←	¿Ojitos negros adónde están,	→ Silencio de fase
	←	adónde están que no los miro?	→ Silencio de fase
(<i>cantus firmus</i>)	←	Me acuerdo de ellos, pego un	
(<i>cantus firmus</i>)		suspiro: ¡Ay!	→ Silencio de fase
(<i>cantus firmus</i>)	←	Ojitos negros, sabrá Dios dónde	→ Silencio de frase
		andarán	
Tabla 23. Silencio de fase tipo 1.			



Ejemplo III.13. Silencio de fase tipo 1⁴⁴³.

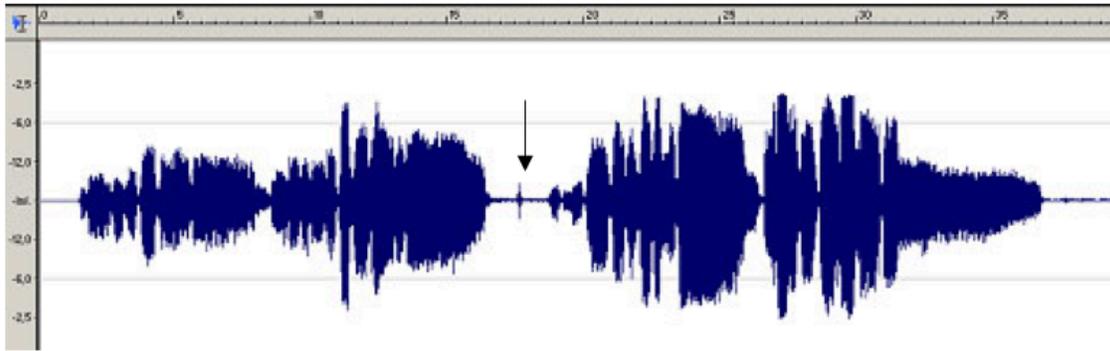
Tipo 2. Los dos primeros versos serán organizados dentro de una misma fase musical y los dos últimos versos serán organizados dentro de otra fase. En consecuencia, solo habrá un silencio de fase en cada cuarteta.

Silencio del *cantus firmus* ← — Una mañana muy transparente
cuando nos vimos por primera
vez, Silencio de fase
(*cantus firmus*) ← — con tu boquita linda y hermosa →
tú me dijiste: venga otra vez.

Tabla 24. Silencio de fase tipo 2⁴⁴⁴.

⁴⁴³ Corresponde al primer verso de la canción «Ojitos Negros» (Vázquez, Valle, 1978). Escuchar Ejemplo III.13. Silencio de fase tipo 1. Dirección: <https://youtu.be/QWXahYE3tJs> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

⁴⁴⁴ Notar además que las «entradas simultáneas» solo ocurren en los versos 2 y 4 y las «entradas por sucesión» ocurren en los versos 1 y 3, ya que cada inicio de fase produce un nuevo *cantus firmus* y este, a su vez, provoca «entradas en sucesión», como se ha señalado.



Ejemplo III.14 Silencio de fase tipo 2⁴⁴⁵.

Tipo 3. El silencio de fase se realiza al final del tercer verso de cada estrofa. En este caso el silencio de fases no produce la elaboración de un nuevo *cantus firmus*, ya que el último verso es conclusivo.

Silencio del *cantus firmus*

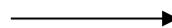


No se por qué

a esa mujer la adoro,

no se por qué

yo la adoro con delirio.



Silencio de fase

Cuando la miro

se calma mi martirio

Se calma el fuego

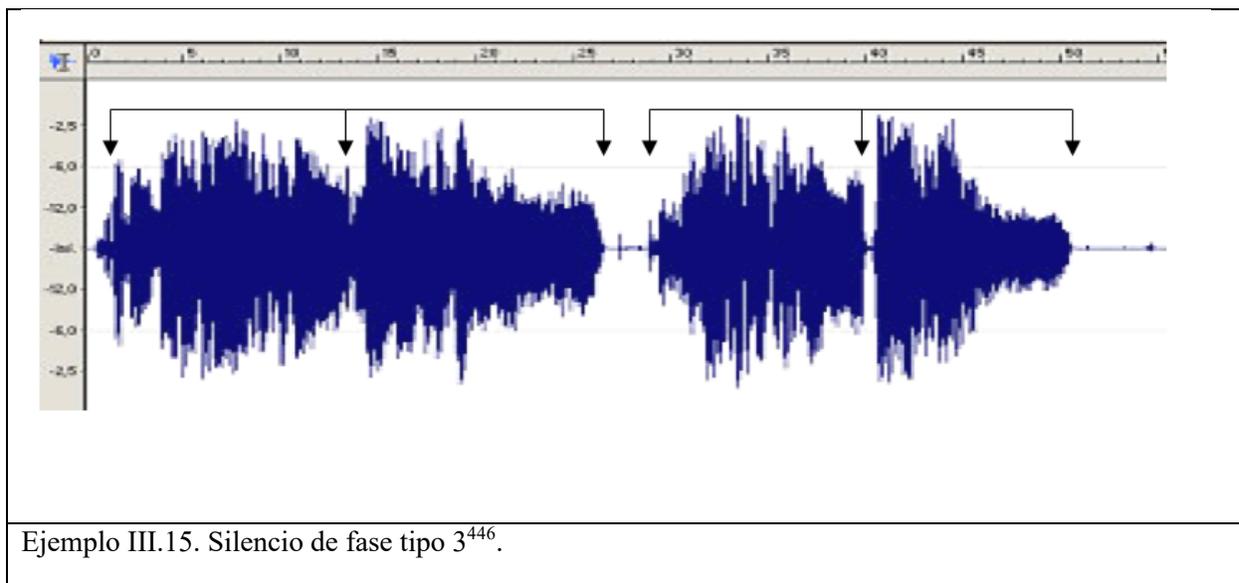
de un ardiente frenesí.



Silencio de fase

⁴⁴⁵ Corresponde a la primera estrofa de la polifonía «Una mañana muy transparente» (Kuri (coord.), 1986). Escuchar Ejemplo III.14. Silencio de fase tipo 2. Dirección: <https://youtu.be/E8-1W-21H30> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Tabla 25. Silencio de fase tipo 3.



3.5.1.1.4. Silencio de frases

Estos se realizan al final de la cuarteta en cada canción. En términos generales, ocurren después de la unidad semiótica temporal «trayectoria inexorable» y separan las estrofas.

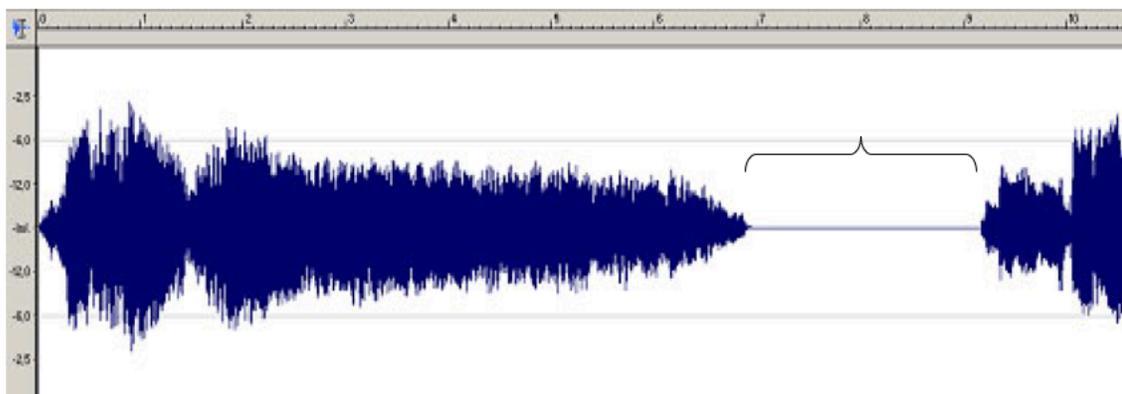
Al pie de un árbol
mi alma se encuentra triste,
Silencio del *cantus firmus* ← y *aluminada*
por la luz de la mañana.
→ Silencio de frase
Salió y me dijo

⁴⁴⁶ Corresponde a las dos primeras estrofas de la polifonía «No sé por qué» (Vázquez, Valle, 1978). Escuchar Ejemplo III.15. Silencio de fase tipo 3. Dirección: <https://youtu.be/eUyp8FErOgc> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Que era esperanza vana,
donde a la vez,
mejor me duermo yo.

—————> Silencio de frase

Tabla 26. Silencio de frase.



Ejemplo III.16. Silencio de frase⁴⁴⁷.

3.5.1.2. Silencios que guardan relación con la emisión vocal

En este bloque de estudio se identifican los sitios donde el silencio es necesario para la producción vocal. La necesidad principal de su ejecución evidentemente es la respiración. Se observa, además, la interrupción del canto por accidentes momentáneos en la emisión. Dentro de los silencios que atañen a la respiración se encuentran: los silencios de fase y frase, las pausas por respiración ocasional, las pausas anteriores a la UST impulso-caída y las respiraciones que anteceden a la producción de un melisma. Los silencios por accidentes en la emisión son detectados principalmente para corregir la tonalidad o por imposibilidad de realizar el agudo.

3.5.1.2.1. La respiración

⁴⁴⁷ Corresponde al último verso de la segunda estrofa de la polifonía «Al pie de un árbol» (Vázquez, Valle, 1978). Escuchar Ejemplo III.16. Silencio de frase. Dirección: <https://youtu.be/j7-MyWq3D8Q> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

En términos generales, las pausas articulatorias, así como los silencios de fase y de frase que suelen ser los sitios idóneos para respirar. Las extensiones de los silencios se estructuran como unidades de respiración, por lo que están muy vinculadas con la organización espacio temporal de la construcción polifónica. La conformación de cada fase y frase permite el control colectivo del tiempo, de tal manera que la introducción de un nuevo *cantus firmus* seguido de sus correspondientes silencios indican una especie de «batuta» reguladora del *tempo* orgánico.

Esta «batuta» generada a partir de la respiración y de la organización del texto guarda cierta similitud con el concepto de *tactus* empleado en la época del Ars Nova. Como señala el etnomusicólogo Simha Arom:

[...] el concepto de medida en el sentido en el que lo entendemos hoy no había hecho su aparición [...]⁴⁴⁸. Este era un simple patrón de tiempo que aseguraba la sincronía de las partes dentro de la ejecución y, simultáneamente, indicaba el tiempo. Este elemento [...] tenía por nombre *tactus*, literalmente «tocamiento» [traducción propia]⁴⁴⁹.

Si bien la organización temporal del canto cardenche no se produce a través de un tocamiento físico ni de una percusión continua y constante, sí se ha de destacar del *tactus* antiguo la característica intrínsecamente orgánica del sentido del tiempo. En el caso que ocupa, este *tactus* podría ser definido más como un *halitus* que favorece al control de un *tempo* compartido. La respiración tiene la cualidad de no ser una «batuta» regular, por lo que como elemento constitutivo de la organización temporal funcionará, de forma más conveniente, cuando los cantores estén más habituados a cantar juntos y exista mayor confianza entre ellos.

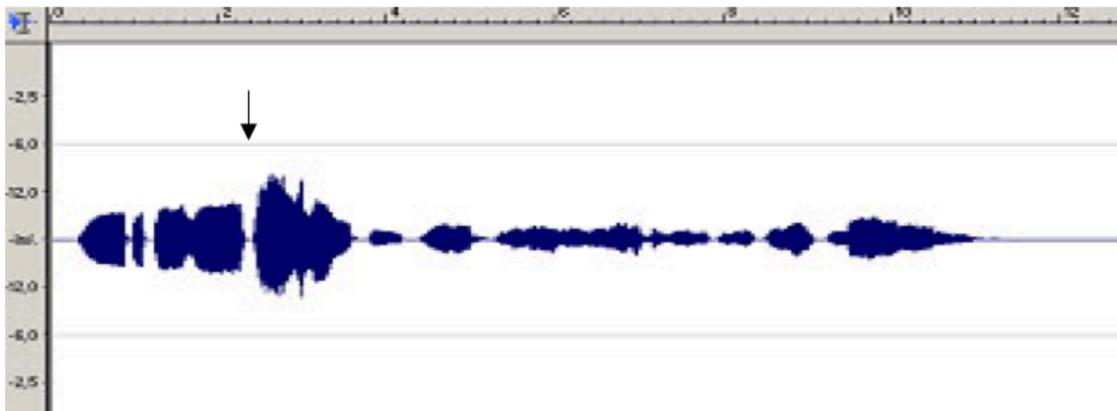
⁴⁴⁸ El término «medida» basado en la oposición de tiempos «fuertes» y de tiempos «débiles» no se aceptó dentro de la música occidental hasta principios del S. xvii. A partir de entonces, los valores de base dispuestos en grupos fueron separados unos de otros por barras verticales (*cf.* Arom, 1985, V: 3; y Gagnepain, 1987: 14-21). La medida del tiempo marcada cronométricamente por una herramienta creada para este fin, ocurre hasta 1806 por el mecánico austriaco Maelzel, quien consiguió una patente para la construcción del metrónomo (Candé, Roland, 2003: 181).

⁴⁴⁹ En el original se lee: «la notion de mesure, au sens où on l'entend aujourd'hui, n'avait pas encore fait son apparition (...) c'était un simple étalon de temps, qui assurait le synchronisme des parties lors de l'exécution et, simultanément, indiquait le tempo. Cet élément, (...) avait pour nom *tactus*, littéralement "touchement"» (Arom, 1985, V: 3).

Desde esta perspectiva, las fases y las frases podrían ser definidas también como unidades de respiración que garantizan una articulación temporal de texto/canto que antecede y sucede a otra articulación temporal de canto/silencio.

Ahora bien, existen algunas situaciones específicas en las que es necesario realizar pausas para articular determinadas configuraciones sonoras, o simplemente para respirar.

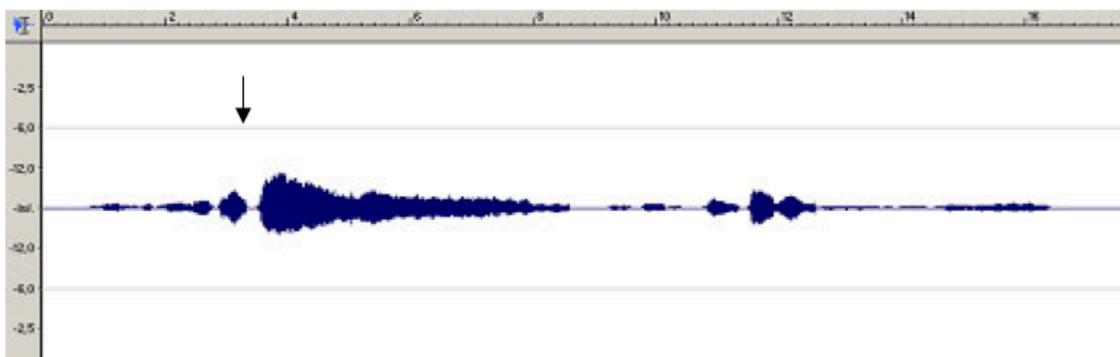
a) Pausas por respiración ocasional. Son características porque rompen abruptamente la palabra que se estaba cantando.



Ejemplo III.17. Pausa por respiración ocasional⁴⁵⁰.

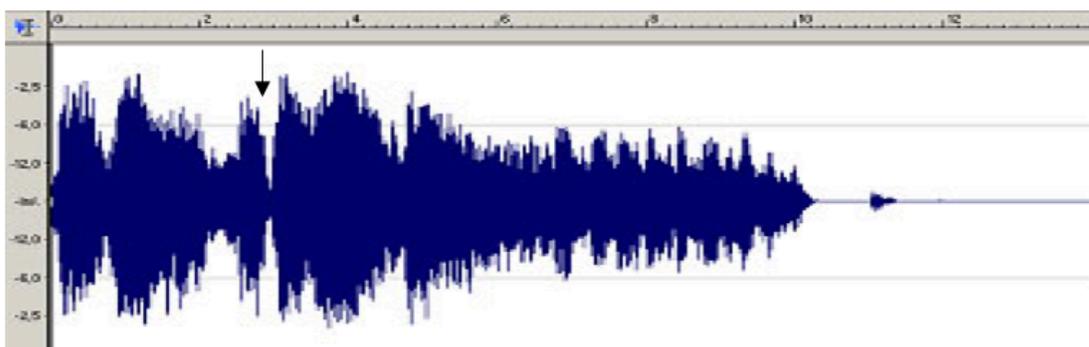
b) Pausa en correspondencia con las UST impulso-caída. Suelen realizarse antes de efectuar un movimiento ascendente desde un estado de reposo. Se ubican previas a la unidad semiótica temporal impulso-caída.

⁴⁵⁰ Corresponde a la primera cuarteta de la polifonía «Chaparrita por tu culpa» (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo III.17. Pausa por respiro ocasional. Dirección: <https://youtu.be/NhOwmm3UaUg> [acceso: 24 de noviembre de 2023].



Ejemplo III.18. Pausa anterior a la UST «Impulso»⁴⁵¹.

c) Pausa anterior a un melisma.



Ejemplo III.19. Pausa anterior a un melisma⁴⁵².

3.5.1.2.2. Problemas circunstanciales de emisión vocal

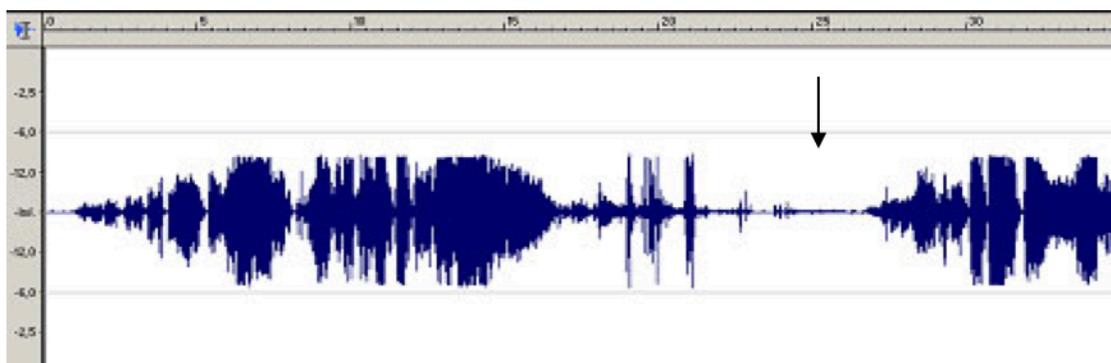
⁴⁵¹ Corresponde al segundo verso de la segunda estrofa de la polifonía «Chaparrita por tu culpa» (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo III.18. Pausa anterior a la UST «Impulso». Dirección: <https://youtu.be/eiUE9FMMr6A> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

⁴⁵² Corresponde al último verso de la segunda estrofa de la polifonía «No sé por qué» (Vázquez, Valle, 1978). Escuchar Ejemplo III.19. Pausa anterior a un melisma. Dirección: <https://youtu.be/jrYrcaTX2A4> [acceso: 24 de noviembre de 2023]. Dirección: <https://youtu.be/a5Bz0lcN0Y> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

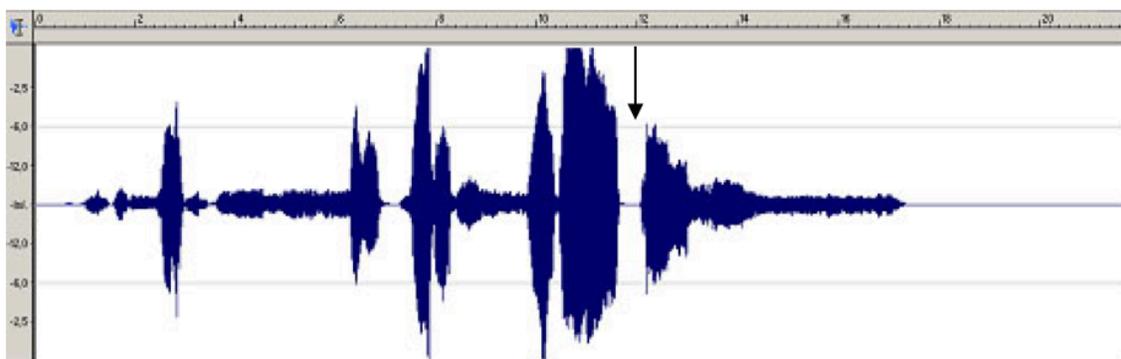
Es común que cuando la polifonía se ha comenzado «muy alta» alguna de las voces (sobre todo la contralta) tenga problemas para cantar ciertos pasajes agudos. Cuando las voces no efectúan una emisión mediante constricción laríngea («desgañite») para continuar el canto, y se decide en su lugar interrumpir la canción, pueden ocurrir dos alternativas:

1. Detener el canto y corregir la tonalidad.

2. Hacer un silencio en el sitio en que ya no se puede cantar y recomenzar la polifonía.



Ejemplo III.20. Silencio tipo 1. Corregir la tonalidad ⁴⁵³.



Ejemplo III.21 Silencio tipo 2. Por imposibilidad de «alcanzar» el agudo ⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Corresponde al primer verso de la primera estrofa de la polifonía «Una mañana muy transparente» (Kuri, 1986). Escuchar Ejemplo III.20 Silencio tipo 1. Corregir tonalidad. Dirección: <https://youtu.be/a5BZz0lcNOY> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

3.5.1.3. Silencios vinculados con las relaciones sociales

En estas polifonías el silencio no es concebido como ausencia de sonido, sino como un espacio para el acontecer social, incluido este dentro de la canción; es decir, el silencio que supone el «no canto» integra como evento propio que se sucede en «el interior» de la polifonía el trago al sotol, encender y compartir un cigarrillo, narrar alguna anécdota, etc.

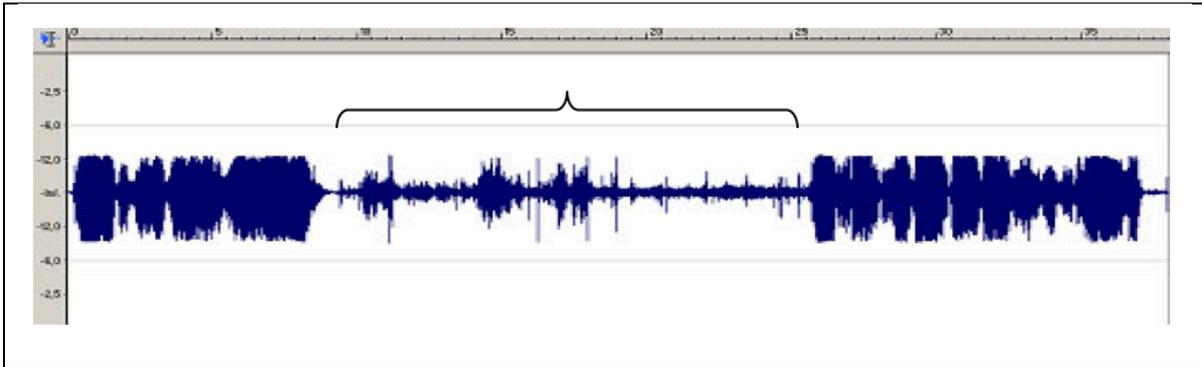
3.5.1.3.1.1. Silencios-«plática»

De alguna manera, el silencio en su creación y ejecución toma carácter de *ethos* cultural. Como indica don Gabriel Valle, las cardenches son en sí mismas «pláticas»:

Sí, fíjese, estaban jóvenes [don Eduardo Elizalde y don Gabriel Valle], siempre él ya estaba cansado, cuando me daba cuenta y salía yo, ya andaba con la parranda ahí en la calle, andaban abrazados y cayéndose, y ‘ai ‘onde quiera se sentaban, en una banqueteta, y ya nomás en el suelo, ni banquetas había todavía, o en las esquinas de las casas, por supuesto cerquita de ‘onde los oyera la noviecita, y se sentaban y ‘ai tan platique y platique, platicaban y luego empezaban a entonar, entonaban una canción y luego le rasgaban y ‘ai tan cantándola, cante y cante ellos, con aquel sabor tan rico que sentía uno de oírlos cantar, y luego ya se estaban ya bien borrachos —que es cuando a mí me gustaba mucho oírlos cantar, cuando estaban así que ya casi no terminaban la canción pero ya..., de borrachos—, pero no perdían su voz, no la perdían, paraban el verso. Por eso le digo que ‘ora como que a mí no me saben los modos de cantar de ‘ora. Paraban el verso, y a veces ni terminaban el verso y sabe Dios qué platicarían y luego empezaban el verso, y ‘ai ‘taban cantando el otro verso, y luego terminaban y seguían otra vez, cuando fumaban el cigarro: «Y esto parece que aquí y allá», y empezaban a platicar y agarraban el verso ¡bien bonito! y luego ya cuando terminaban la canción cuando andaba con ese señor [don Gabriel Valle] y estaban los dos sentados y ahí todos aterrados, pos en el

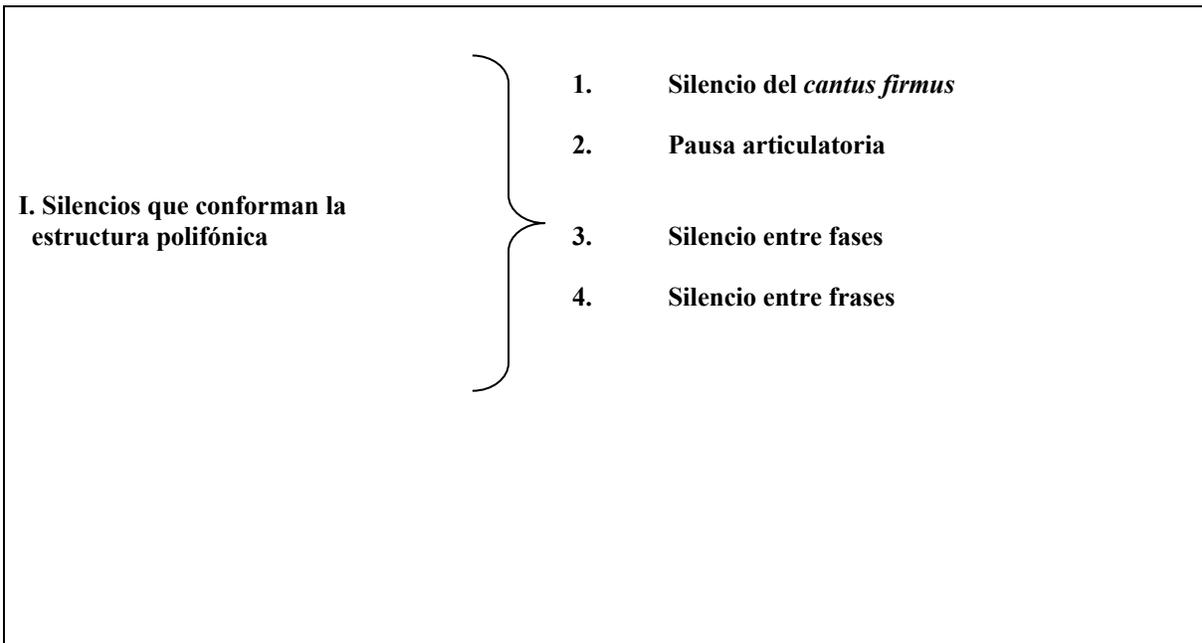
⁴⁵⁴ Corresponde al segundo verso de la última estrofa de la canción «Chaparrita por tu culpa» (Palacios, 2000). Escuchar Ejemplo III.21. Silencio tipo 2. Por imposibilidad de «alcanzar» el agudo. Dirección: <https://youtu.be/mwKg4kJRwhY> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

vil suelo oiga, y luó tomados y luego le decía: «No cabe duda Eduardo, que las canciones son pláticas», y así hacían sus pausas ellos⁴⁵⁵.



Ejemplo III.22. Silencio-plática⁴⁵⁶.

Lo anterior queda resumido en el siguiente esquema



⁴⁵⁵ Entrevista personal con doña Marianita Elizalde. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000. En otra ocasión doña Marianita me volvió a narrar la misma anécdota que aquí se puede escuchar. Escuchar Entrevista III.1 Las canciones son pláticas. Dirección: <https://youtu.be/tWRvQvLCSaE> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

⁴⁵⁶ Corresponde al último verso de la tercera estrofa y primer verso de la última de la polifonía «Ojitos Negros» (Kuri,1986). Escuchar Ejemplo III.22. Silencio-plática. Dirección: <https://youtu.be/wpA0AhYp72g> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

II. Silencios que guardan relación con la emisión vocal	1. La respiración	a) Por respiración ocasional b) En correspondencia con la UST impulso-caída c) Pausa anterior a un melisma
III. Silencios vinculados con las relaciones sociales	2. Problemas circunstanciales de emisión vocal	a) Detener el canto y corregir la tonalidad b) Silencio por imposibilidad de alcanzar el agudo
	1. Silencio-“plática”	

Tabla 27. Resumen de silencios.

3.6. Modificaciones temporales

Dado que el estudio de estas polifonías se ha realizado a lo largo de veinte años, en su transcurso se han manifestado cambios, resignificaciones, así como nuevas propuestas de las que se dará cuenta al final del siguiente capítulo. No obstante, se adelanta al respecto que las características espacio-temporales y los usos del silencio arriba revisados son precisamente los comportamientos que más se han transformado en los últimos años.

A medida que estas polifonías fueron abandonando el canto desde un sentido comunal para subir al escenario, el tiempo que hasta entonces se vivía de manera ecológica devino tiempo cronométrico que, regulado por el «reloj» del evento, tuvo que reducir sus estrategias comunicativas para enfrentar otras más acordes con el «tiempo» que exige el espectáculo. De esta manera, las largas horas que antes permitían el canto se fueron

trastocando poco a poco en velocidad, y las pausas y los silencios dejaron de ser pertinentes en este nuevo contexto.

Al transcribir las diferentes versiones de cardenchas se ha podido advertir que entre las décadas que van de 1978 hasta el año 2000 existe una menor incidencia de silencios y pausas articulatorias. En las últimas grabaciones registradas por quien esto escribe ya únicamente se realizaban los silencios de fase y frase, con lo que se propiciaba una tendencia a la proporcionalidad métrica y a la simultaneidad: «Ya nos vamos más derechos», comentaba don Guadalupe Salazar ante mis cuestionamientos al respecto⁴⁵⁷.

Esta proporcionalidad métrica provoca, así mismo, una menor cantidad de melismas, mayor homogeneidad en las relaciones intervocales y más rapidez en términos de *tempo*: «Las agarramos más giritas», señalaba don Antonio Valle⁴⁵⁸. Ante esta transformación en términos espacio-temporales, el «antiguo» cantor don Eduardo Elizalde comenta:

A los muchachos esos todavía les falta tantitito, la canción esa es muy sostenida [...], ellos la llevan muy encarrerada. ¡No! Es al pasito [...], antes cantaban un verso y se quedaban platicando [...] y luego le daban el otro [verso], por eso las cantaban muy bonito, las cantaban con distancia, igual ‘ora las hacen muy chiquillas [...], como ahora se trata de sacar una prueba de aquello, y antes no, antes eran libres⁴⁵⁹.

En los siguientes ejemplos se pueden observar las modificaciones ocurridas en estos parámetros:

⁴⁵⁷ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

⁴⁵⁸ Entrevista personal con don Antonio Valle. Sapioríz, Durango, 15 de enero de 2000.

⁴⁵⁹ Entrevista personal con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998. Escuchar Entrevista III.2. Sobre los silencios y las modificaciones temporales. Dirección: <https://youtu.be/7q9YjJramMc> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

The image displays a musical score for three parts: Contralto (Soprano), Fundamental (Bass), and Arrastre (Guitar). At the top, there is a blue audio waveform. The score is written in 3/8 time and includes lyrics in Spanish. Chord diagrams are provided for the guitar part.

Lyrics:
 ne-gros ¿a dón-de de-ci-ta a an
 O-ji-tos ne-gros ¿a dón-de de-ci-ta a an
 I e
 ne-gros ¿a dón-de de-ci-ta a an
 dón-de es-tán que no los mi-ro do-de-los pe-goun su-pi-ro
 ¿a dón-de es-tán qué no los mi-ro Me a-cuer-da de-los pe-goun su-pi-ro
 de es-tán qué no los mi-ro de-los pe-goun su-pi-ro
 o-ji-tos ne-gros bra Di
 o-ji-tos ne-gros Sa-bra Dios dón-de an-da- ra a
 o-ji-tos ne-gros bra Dios dón-de an-da- ra a

Chord Diagrams:
 II IV V V7 I₄
 V IV I₄

The image displays a musical score for three parts: Soprano (Co.), Alto (At.), and Guitar (Fu.). The score is divided into three systems, each with its own set of lyrics and guitar tablature. The lyrics are in Spanish and describe the characteristics of 'Ojitos negros' (black eyes).

System 1 (Measures 33-43):

- Co.:** so- ji- tos Son muy be- os ji- tos son muy
- At.:** so- ji- tos Son muy be- os ji- tos son muy
- Fu.:** Tablature: 10 10 10 4, 3 3 3, 10 10
- Chords:** II, V, IV, I, I

System 2 (Measures 44-54):

- Co.:** her- mo- so o os her- mo- so o os E- son o- ji- tos son muy pre- cio- sos
- At.:** her- mo- so o os her- mo- so o os E- son o- ji- tos son muy pre- cio- sos
- Fu.:** Tablature: 10, 10 8 10 10 10 10
- Chords:** I, I, VI

System 3 (Measures 56-66):

- Co.:** o- ji- tos na- gros dac- fos de mi co- ra- zo- o en
- At.:** o- ji- tos na- gros dac- fos de mi co- ra- zo- o en
- Fu.:** Tablature: 10 10 8 10, 8 10 10
- Chords:** I, I, I

Ejemplo. III.23 Modificación espacio-temporal en la polifonía I. «Ojitos negros», versión grabada en 1977⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ (Vázquez, Valle, [1978](2002). Transcripción: Montserrat Palacios. Escuchar Ejemplo III.23. Modificación espacio-temporal en la polifonía I. «Ojitos negros». Dirección: <https://youtu.be/A4U8eLkPjCA> [acceso. 24 de noviembre de 2023].

4°02 6°07 11°02 14°10 16°03 19°08 29°12 / 31°11

1°03 3°00 ne-gros a dón - de es - tán, ...de es - tán que no los mi - ro. 23°09

O-ji-tos ne - gros a dón - de es - tán, a dón-de es - tán que no los mi - ro. 6°00 16°03

a dón - de es - tán, dón de es - tán que no los mi - ro.

16 33°09 37°13 38°02 40°08 45°09 50°03 55°01 59°10

de e-los pego_ unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne - gros, ...brá Diosdón - de es - ta - rán. 41°08 44°14

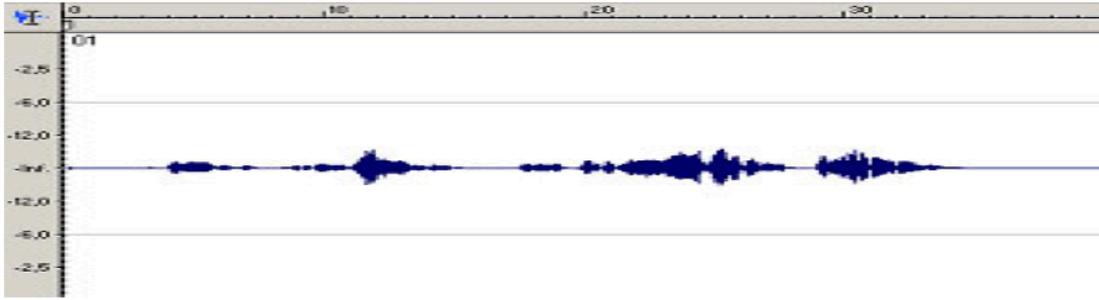
me acuerdo de e-los pego_ unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne - gros, sa-brá Diosdón - de es - ta - rán. 31°12 45°07

de e-los pego_ unsus-pi-ro: ¡Ah! Ay o-ji-tos ne - gros, ...brá Diosdón - de es - ta - rán.

etc

Ejemplo III.24. Modificación espacio-temporal en la polifonía II. «Ojitos negros», versión grabada en 1986⁴⁶¹.

⁴⁶¹ Grabación por Kuri. Aldana, Mario (1986). Transcripción: Montserrat Palacios. Escuchar Ejemplo III.24. Modificación espacio-temporal en la polifonía II. «Ojitos negros». Dirección: <https://youtu.be/sUk8EEpARl4> [acceso: 24 de noviembre de 2023].



Ejemplo III.25. Modificación espacio-temporal en la polifonía III «Ojitos negros», versión grabada en 2000⁴⁶².

4. Resumen

La temática espacio-temporal ha incentivado la reflexión de la investigación musical desde diversas perspectivas. Además de ser la característica fundante e inherente de todo acto musical, es también de las más enigmáticas. Su estudio se ha enraizado en infinidad de perspectivas: presupuestos filosóficos y estéticos, mítico-religiosos, creación de modelos y

⁴⁶² Grabación y transcripción por Montserrat Palacios (2000). Escuchar Ejemplo III.25. Modificación espacio-temporal en la polifonía III. «Ojitos negros». Dirección: <https://youtu.be/1DWku28vn7w> [acceso. 24 de noviembre de 2023].

sistematizaciones, abordaje de relaciones interdisciplinarias, etc., con el fin de explicar su poder como sujeción de un discurso inestable y por fuerza cambiante. El canto cardenche no ha sido ajeno a la percepción de sus cualidades desde una escucha que asume su particular proceder en estos aspectos. Quienes lo han escuchado manifiestan que estas son «canciones que se mantienen en suspenso, que parece que no acaban creando expectativas»⁴⁶³, o bien «canciones largas como son largos los tiempos en el desierto»⁴⁶⁴.

En este capítulo se ha querido dar cuenta de su funcionamiento desde un enfoque que centra su proceder desde la escucha. Se ha advertido desde el inicio que toda escucha conlleva algo de intuición que la emparenta como objeto con la fenomenología. La escucha, en esta investigación, ha sido vehículo analítico para diseccionar la actividad temporal del sonido a partir de esta perspectiva, que por otro lado es herramienta imprescindible de todo músico. El acto de escuchar, por subjetivo o empírico que pueda ser, ha encontrado un nivel de objetivación a partir de su fijación en un registro sonoro capaz de conceptualizar su ejecución a través de unidades semióticas temporales. Al valerse de ello y de su capacidad para trabajar con las músicas no escritas, se han identificado 14 unidades temporales de entre las 19 propuestas por el Laboratoire Musique et Informatique de Marseille y se ha propuesto una más llamada «circularidad» como prototipo descriptivo de la morfología y semántica propias de las polifonías que atañen a esta investigación.

«El análisis musical tradicional para la música de arte occidental atiende objetos musicales ideacionales abstractos que pertenecen a obras musicales concebidas como identidades no materiales» (López Cano, 2023: párr. 7). Las UST, en cambio, han permitido en este trabajo atender las características de un *corpus* general de polifonías y de tres de ellas específicamente «como objetos sonoros concretos al hallarse fijados en un soporte»⁴⁶⁵. Identificar el significado temporal de cada segmento musical analizado a partir de las 19 UST descritas por el MIM ha permitido aprehender sus cualidades intrínsecas como formas de comportamiento a nivel morfológico y semántico.

Así mismo, el empleo de la transcripción temporalizada propuesta por Maurizio Agamenone y Serena Facci ha sido de gran ayuda para observar cómo estas cualidades se

⁴⁶³ Ver Mendoza, García, 1999: 15.

⁴⁶⁴ Ver Martínez, García, 1999: 12-17 y Urdaibay, José Luis, 1994.

⁴⁶⁵ Cfr. López Cano, 2023: párr..7

organizan y evolucionan en el tiempo; así, como para verificar y contrastar en la escritura, el comportamiento de las cualidades percibidas mediante la escucha. La unión de ambas herramientas (UST y transcripción temporalizada) ha permitido, además, dar cuenta de otras propiedades inherentes a las características y funcionalidad de estas polifonías que también inciden directamente en su organización espacio-temporal, como son los desfaseamientos vocales entre las partes y los usos del silencio. Esto ha permitido entender el silencio ocurrido en estos cantos como una entidad significativa y no únicamente como vehículo que opera a modo de mediador del sonido. Escuchar el silencio desde su capacidad rectora, semántica, afectiva, social y estructural lo aleja de su tradicional concepción de acción libre, involuntaria, «a capricho» o solo como dispositivo social.

De esta manera se ha observado que en estas polifonías el tiempo se conduce y se crea a partir de su relación entre texto y música mediante momentos de rotura y engranaje, de disposiciones interválicas que guardan las herencias de un contrapunto improvisado mediante una acción temporal propia, que no solo adquiere identidad en sus emisiones vocales también efectuadas con rupturas similares a las del propio constructo de su arquitectura polifónica, sino como articuladores de esta. Así, el proceder de este canto a voces mediante estiramientos, sensaciones pesantes y obsesivas, impulsos, caídas y frenados, sensaciones de suspensión e interrogación, continuas trayectorias inexorables resultado de una concepción de tiempo cíclico y de silencios continuos que alargan el canto, favorecen su objetivo central: estar juntos, con-vivir.

Es aquí cuando el objeto sonoro (y silente) toma carácter de rasgo estructural e identitario. La acción temporal repetitiva propia del carácter estrófico de sus polifonías y el movimiento de aceleración negativa que, como se ha observado, llevan impresas en su morfología, ha dado cuenta de sus formas persistentes, de los contornos melódico-armónicos aprendidos y rememorados que, en su conjunto, arrojan una sonoridad personal misma que ha tomado forma de tensor cultural capaz de constituir un sentido singular y propio de «hacerse» con el tiempo, el espacio y el silencio.

Al final del capítulo se ha dado cuenta de los cambios acontecidos en los parámetros estudiados que, como forma de metaforización, advierten de la «matemática existencial» formulada por Milan Kundera, quien sostiene que «el grado de lentitud es directamente

proporcional a la intensidad de la memoria y el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido»⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Kundera, Milan, 1995: 48.

Capítulo 4. El sistema polifónico como semiosfera. La memoria de la cultura y la polifonía como código semiótico expandido

«La semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación. Y, sin embargo, cada uno de esos procesos parece subsistir solo porque debajo de ellos se establece un sistema de significación» (Eco, Umberto, 1977: 34).

Durante los últimos años, los estudios acerca de la región Lagunera realizados por antropólogos, historiadores, economistas y etnomusicólogos han asumido una visión necesariamente centrada en sus particularidades, lo cual les ha llevado a definirla incluso como un área culturalmente diferenciada⁴⁶⁷. Las manifestaciones culturales que se desarrollaron en la región o Comarca Lagunera fueron defendidas como propias, individualizando también sus elementos musicales. Esta visión ceñida al territorio sucedió de forma similar en el Mediterráneo, donde algunos antropólogos a partir de los años 50 del

⁴⁶⁷ Esta visión puede observarse, entre otros, en Santibáñez, García Ernesto (1992), *La comarca Lagunera. Ensayo Monográfico*, 1.ª ed., Torreón, Coahuila, México, p. 265. O bien, Rodríguez, María Guadalupe; Arreola, Antoni; Cano, Gloria Estela; Vallebuena, Miguel; Yen, Mauricio; Villa, Guadalupe; Altamirano, Graziella (1995), *Historia Económica del Norte de México (siglos XIX y XX)*, ed. Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Juárez del Estado de Durango, p. 160. Así mismo, el diario *Milenio Digital* señala que «la Comarca Lagunera ha sido comprendida como una gran zona económica dedicada principalmente a la agricultura y a la minería», <https://www.milenio.com/estados/la-comarca-lagunera-por-que-se-llama-asi>. Última consulta: 28 De abril de 2023. Desde el ámbito etnomusicológico esta visión se sostiene, principalmente, en el texto pionero sobre la canción cardenche *Tradiciones musicales de La Laguna*, editado en 1978 (y reeditado en 1981, 1990 y 2002) con grabaciones de campo de la maestra Irene Vázquez Valle realizadas en 1977, en donde se menciona a la canción cardenche como un «género de la cultura musical lagunera».

siglo XX observaron que, al individualizar elementos en el ámbito musical, era posible entender al Mediterráneo como un área culturalmente homogénea (Tuzi, 2015: 8)⁴⁶⁸.

Sin desestimar la dinámica social que construye un espacio y que contribuye a dotar de identidad propia a un territorio, el objetivo de este capítulo es complementar esa mirada que hasta ahora ha apreciado las características de lo regional y las particularidades de lo local —como también se ha hecho en los capítulos anteriores de este texto al circunscribir, por fines metodológicos, al área de Sapioríz en este estudio— para, esta vez, incursionar en las coincidencias macroculturales a fin de reconocer que, pese a la lejanía geográfica y frente a la globalización, es en las particularidades y diferencias donde también podemos encontrar rastros de un pasado común vivo.

Sin dejar de tener presentes las especificidades de cada manifestación polifónica, sus formas afectivas propias y sus elementos identitarios, este capítulo propone centrar la atención en el carácter móvil de estas polifonías aún vivas, en sus flujos migratorios y en sus diásporas, para ser observadas (escuchadas) como movimientos sonoros en diacronía más allá de sus delimitaciones geográficas y con una mirada (escucha) transoceánica.

No se pretende recurrir a una metodología difusionista; la aproximación teórica más bien refiere un concepto de cultura en el que «todo fenómeno cultural es un acto de comunicación y puede ser explicado mediante los esquemas de cualquier acto de comunicación» (Eco, 1975: 49). En este caso, el producto de esa relación comunicativa es la adquisición de la polifonía como forma significativa del *cantar juntos*.

Para desarrollar este capítulo desde el aspecto teórico se aplica el marco conceptual de «semiosfera» propuesto por el lingüista y semiólogo ruso Iuri Mijáilovich Lotman y desarrollado en la «Introducción» de esta tesis. El aspecto musicológico se asienta en los aportes del musicólogo Giuseppe Fiorentino sobre los procesos de improvisación polifónica; en las fuentes directas que guardan relación con las reglas del contrapunto *alla mente* de Cerone, Tinctoris, Lucena; en los tratados sobre falsobordone de Ernest Trumble, así como en los planteamientos de Ignazio Macchiarella sobre el empleo del falsobordone

⁴⁶⁸ Aspecto este que también cuestiona la etnomusicóloga Grazia Tuzi al preguntar al etnomusicólogo Bernard Lortat-Jacob si «cree que es posible individualizar elementos en el ámbito musical que permitan mirar al Mediterráneo como un área culturalmente homogénea» (cfr. ídem, 8).

en las polifonías de tradición oral⁴⁶⁹. Las indicaciones sobre la terminología renacentista y las fórmulas contrapuntísticas que aportan los teóricos citados, serán anteceditas en el primer apartado de este capítulo, con los aportes de otros investigadores que, si bien, han focalizado sus estudios en áreas concretas, hacen posible la creación de diálogos interculturales con el canto cardenche, y permiten indagar sobre las similitudes y diferencias de sus particulares áreas de estudio en interrelación con las polifonías aquí estudiadas.

Así, habrá aproximación a algunas de las manifestaciones vocales de las distintas polifonías de tradición oral de México, América y Europa a través de sus transcripciones y descripciones musicales y sociales, con el fin de observar las coincidencias de los cantos de uno y otro lado del océano desde una visión somera y sucinta, con una mirada más descriptiva-analógica que analítico-comparativa, casi como quien mirase un álbum de familia y encontrara en los rasgos de su abuelo similitudes con su propio rostro o con el de un pariente lejano. En este sentido, se recuerda la frase del etnomusicólogo argentino Carlos Vega: «El terreno popular es un bisabuelo de aspecto desconocido, puede ser, pero de nuestra propia sangre. Un bisabuelo que se internó en la campaña y vive todavía... Si no fuera porque el contacto de lo que llega con lo que estaba exige recíprocas concesiones, podríamos decir que gran parte del folclore de mañana se puede estudiar en los salones de hoy, mientras que mucho de la música culterana de siglos pasados persiste como folclore en el campo» (Vega, 1944: 74-75).

No forma parte de los objetivos de este capítulo dar cuenta de los antecedentes históricos específicos ni profundizar en las particularidades socioculturales de cada área geográfica donde la polifonía como forma musical característica se ha llevado a cabo, pero sí suscita interés el hecho de que las prácticas vocales polifónicas se encuentren presentes en el ámbito de la tradición oral de diversos grupos humanos con características tan coincidentes y con particularidades muy definidas. Se observa, además, como eje común, el trabajo realizado desde finales del siglo XVI por los misioneros en su labor de educación y evangelización en el norte de México, pero también presente en varias regiones del territorio mexicano, en distintas poblaciones de América y, desde el siglo XV, en Europa,

⁴⁶⁹ Macchiarella, Ignazio (1995), *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Ed. Librería Musicale Italiana, Milano.

sin excluir la germinación de una música vocal polifónica desde un sentido identitario y un desarrollo elaborado propio entre la población campesina, sea esta europea o mexicana.

4.1. Una mirada general a algunas de las manifestaciones vocales polifónicas en diálogo con el cardenche

El encuentro de similitudes entre el canto cardenche y otras manifestaciones polivocales de Europa y América no es nueva. El etnomusicólogo Enrique Cámara de Landa relaciona los casos de música tradicional multiparte de España y América Latina citando, entre otras fuentes, mi investigación sobre el cardenche (Cámara de Landa, 2010). Así mismo, Ruy Guerrero (comunicación personal), Nadia Romero (2015), Mauricio Montufar (2020) y Antonio Ruiz Caballero (2021) también inciden en la similitud del canto cardenche con las polifonías europeas. La investigación es una suma de encuentros de diversas procedencias y no se pretende en este punto ser original; de alguna manera esta es una hipótesis compartida y lo que se intenta esta vez es «hacerla funcionar».

Se revisarán brevemente las prácticas polifónicas de algunas partes de México y Latinoamérica y de la Europa noroccidental, y, aunque son verdaderamente apasionantes, no me detendré en el conjunto de cantos a distintas voces de la tradición oriental europea y de los Balcanes, ni en las polifonías africanas, ya que presentan otro tipo de complejidades que se alejan de las características principales del tema central de esta tesis y desbordan el objetivo de este apartado.

Uno de los aspectos más importantes de concebir la polifonía desde su potencial transcultural es señalado por L. Madrid (2010: 27), quien desde su noción de «sonares dialécticos» y a partir del concepto de *audiotopía* de Josh Kun, propone entender el fenómeno musical como una zona de contacto en la que «espacios sonoros y sociales en los que distintas formaciones identitarias, culturales y geográficas mantenidas y mapeadas históricamente como separadas pueden interactuar entre sí a la vez que entran en otro tipo

de relaciones cuyas consecuencias para la identificación cultural nunca pueden predeterminarse»⁴⁷⁰.

Este planteamiento permite observar que el canto cardenche no es un texto aislado, una polifonía que «apareció» en la región Lagunera, sino que dentro de su contexto como creador de sentido, identidad y memoria colectiva, ya en sí mismo (y aunque no se lo proponga) es un texto que ha entrado en interacción con otros textos, dando lugar a la generación de textos nuevos.

Como señala Iuri Lotman, cuando se adopta una mirada dialógica ante sistemas comunicativos aparentemente aislados puede entonces observarse que lo diferente o funcionalmente unívoco puede evidenciar relaciones estructurales y semánticas compartidas.

4.1.1. Polifonía castellanense. Castelsardo, Cerdeña

La polifonía castellanense realizada en Castelsardo, Cerdeña, está caracterizada por una estructura en acordes. Bernard Lortat-Jacob, desde su trabajo como investigador de estas polifonías, pero también desde su experiencia directa como cofrade, indica, citando a Ignazio Macchiarella, la demostración convincente de que la polifonía castellanense debe su procedencia «a la polifonía culta del siglo XVI, largamente difundida en Italia y en Cerdeña y procedente sobre todo de la Escuela de Roma, que ponía en práctica las recomendaciones del Concilio de Trento en el uso del falsobordone», a lo que añade, que [el falsobordone] «depende del acompañamiento armónico de una parte principal, denominada por la escuela medieval como *cantus firmus*» [traducción propia].⁴⁷¹

Se siguen las directrices de Lortat-Jacob (1996: 123, 126, 213). En Castelsardo los cantores se disponen enfrentando sus voces uno frente a otro en cuatro puntos cardinales que consiguen un círculo (como antaño lo hacían los cardencheros, según han referido en las entrevistas). Aquí las cuatro voces que forman la polifonía llevan los nombres de *bogi*, a

⁴⁷⁰ La obra citada por Madrid es: Kun, Josh (2005), *Auditopia. Music, Race, and America*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

⁴⁷¹ En el original se lee: «(...) alla polifonía colta del XVI secolo, largamente diffusa in Italia e in Sardegna ad opera soprattutto della Scuola di Roma, che metteva in pratica la raccomandazioni del Concilio di Trento (...). Il falsobordone dipende, nell'accompagnamento armonico, da una parte principale, denominata dalla scuola medievale "*cantus firmus*"» (Lortat-Jacob, 1996: 145).

su frente el *bassu*, a su derecha irá el *falzittu* y frente a este, a la izquierda del *bassu*, se coloca el *contra*. *Bogi* y *falzittu* serán las voces agudas y *bassu* y *contra* las más graves. Para cantar, emplean un modelo preexistente llamado *calibro*, de convenciones estéticas muy precisas pero continuamente modificadas según las exigencias de las diversas ejecuciones. La *bogi* es la voz que da el tono (la «*chiave*»), y lleva el *cantus firmus*. Este modelo está formado por diferentes partes perfectamente identificadas por los cantores en la estructura de su polifonía, son a saber: el *giru* y el *acutu*, que consisten en un desarrollo melismático largo correspondiente a la unidad de respiración, por lo que después del *giru* corresponde el *rispiru*. El *acutu* tiene todas las características del *giru*, pero se realiza en el agudo.

El punto de referencia más importante para la organización formal es el *dolci* (dulce), que consiste en una fórmula melódica recurrente presente en todas las piezas del repertorio de *Stabat*, *Jesu* y *Miserere*, y es perfectamente reconocible en la estructura interna de la polifonía. En el *dolci* las cuatro voces entran una después de la otra seguidas de un ligero retardo en forma sucesiva de grave a agudo, a fin de conseguir un acorde justo. Así, cada nuevo *dolci* indica el recomienzo del canto. Lortat-Jacob señala que, por ejemplo, en un canto largo como el *Stabat* se realizan seis *dolci* totalmente parecidos y a partir de ellos se elaboran varios desarrollos melódicos y temáticos.

Otro elemento interesante es la «ruptura del diatonismo» a partir del acorde llamado *falza* (falsa), que sigue la misma estructura del acorde anterior y crea la ilusión de disonancia por la interacción de un cromatismo respecto a los acordes vecinos. Este es un acorde modulante sin preparación y que no mantiene relación con el desarrollo melódico sucesivo, pero sí introduce una ruptura brusca en el espacio modal diatónico creando una «falsa relación» de la música tonal.

*falza

tro ter ne e ga a

fig. IV: *falza*, rottura del diatonismo, due misure dopo l'enunciazione del la bemolle, apparizione brusca di un bequadro e creazione di una relazione cromatica con il si bemolle (*Jesu*, misure 6–9).

Ilustración 18. *Jesu*. Ejemplo de *falza*. Transcripción de Bernard Lortat-Jacob (1996: 214).

Cuando la unión acordal de estas cuatro voces consigue concentrar la energía vocal sobre el primer armónico y cada voz canta una nota del acorde perfecto duplicando y reforzando los armónicos, se crea uno de los fenómenos más bellos de esta polifonía: la *quintina*. Esto es una quinta voz inexistente que sucede de improviso como resultado de la fusión de los armónicos en concordancia. Esta no siempre ocurre, pero se la busca creando las posibilidades a veces favorecidas por la acústica del lugar para «hacerla surgir» (*far uscire*). La *quintina* es buscada porque representa, en palabras de Lortat-Jacob, «el insustituible testimonio de la perfección del acorde (...); un canto virtual reemplaza a las cuatro voces reales, y la audiencia queda literalmente absorbida por su timbre aéreo, único, omnipresente» [traducción propia]⁴⁷².

A esta «arquitectura sonora del canto» se le suma otro aspecto que para el estudio deviene de gran importancia: el rol de silencio. Lortat-Jacob indica que para el análisis de

⁴⁷² «L'insostituibile testimonianza della perfezione dell'accordo (...), un canto virtuale si sostituisce alle quattro voci reali, e l'udito è letteralmente assorbito dal suo timbro aereo, unico, onnipresente» (Lortat-Jacob, 1996: 139).

estos cantos el silencio constituye una base sólida de segmentación y sorprende con la siguiente frase: «La organización temporal abraza al silencio» [traducción propia].⁴⁷³ Para el caso de Castelsardo distingue dos tipos de silencio:

1) El *rispiru*, que consiste en una breve toma de aire para respirar y funcionalmente corresponde a la mínima unidad de corte a la que ciertos cantores, en presunción de tener «buenos pulmones», no realizan.

2) La *calata*, una larga toma de aliento con la función de marcar un punto conclusivo. En efecto, con esta se concluye una frase musical y una especie de cadencia. El silencio que le sigue sirve para segmentar el texto musical, que es siempre largo y marcado.

Lortat-Jacob, señala además que «cuando las voces están calientes y los cantores se llevan bien (...), el efecto de sorpresa que crea cada *calata* y el modo de saltarse los *rispiri* resultan verdaderamente bellos» [traducción propia]⁴⁷⁴. Este aspecto, como se puede observar, coincide en el caso del cardenche con lo que en el análisis del capítulo anterior se ha denominado como «silencio de fase» (*rispiru*) y «silencio de frase» (*calata*).

The image contains two musical transcriptions. The left transcription, labeled 'fig. 1', shows a short musical phrase in 7/8 time with lyrics 'Sta bat' and a long breath mark. The right transcription, labeled '10', shows a longer musical phrase in 8/8 time with lyrics 'ma-ri ne ra so-loen pen-sar' and a long breath mark.

fig. 1: *rispiru* e *calata* (estratto dallo *Stabba*).

Stabba (*rispiru* e *calata*). Transcripción de Lortat-Jacob (1996: 212).

Yo ya me voy a morir a los desiertos. Transcripción de Montserrat Palacios.

Ilustración 19. *Rispiru* e *calata* frente a silencio de fase y de frase.

⁴⁷³ «L'organizzazione temporale abbraccia i silenzi» (idem, 1996: 212).

⁴⁷⁴ «Quando le voci sono calde e i cantori ben affiatati (...), l'effetto di sorpresa che crea ogni *calata* i questo modo di saltare i *rispiri* risulta veramente bello» (idem, 1996: 124).

Otra característica que llama la atención es el hecho de que en el *Miserere del Lunissanti* correspondiente a los *Canti de la Passione* ligados a la Cuaresma de la Semana Santa y a algunos funerales (en efecto, en el cardenche los alabados que se cantaban en Semana Santa también se cantaban «a los cuerpos») se presenta el texto interrumpido por un silencio, como ya se ha visto que ocurre con mucha frecuencia en los cantos cardenches.

tr^s 1/2 t.pl bas " re

0 falzittu 1 = rispiru n°1 ... 2 = rispiru n°2, etc. 3 calata 1

bogi

contra Mi se re re me e De

bassu

re mi si

4 dolci 5 6 acutu calata 2

e e e o

Ilustración 20. *Miserere del Lunissanti* (fragmento). Transcripción de Lortat-Jacob (1996: 218).

Por otra parte, es interesante anotar que Lortat-Jacob concibe como «particularidades sociales» de Castelsardo el «binomio beber/cantar juntos [como un aspecto] constitutivo del grupo» (Tuzi, 2015: 9), aspecto socio musical que, como se ha visto, encuentra también lugar entre los cantores de la región Lagunera, donde el acto de cantar está mediatizado por el alcohol (Palacios, 2005).

En Castelsardo, señala Lortat-Jacob, «el oído parece estar atraído igualmente hacia el agudo. Del lado del espectro. La búsqueda por el agudo es, creo, una preocupación dominante»⁴⁷⁵. Esta misma «fascinación» la encontramos en el «cantar alegre» de los cardencheros o tener «la voz ladina» (Palacios, 2005)⁴⁷⁶. En este sentido, Lortat-Jacob señala, respecto al *falzittu*, el esfuerzo producido al cerrar la laringe para apretar el sonido en el agudo (*chiave alta*), lo que se traduce en el esfuerzo del cantor y su técnica de emisión recuerda al grito, como ocurre de forma similar en la *contralta* del canto cardenche.

Además, el *tempo* lento del cardenche es referido también por Lortat-Jacob como uno de los principios de la polifonía castellanense de Cerdeña, que entre otras especificidades señala como uno de los principios básicos «la utilización de valores largos (“voces alargadas”) siguiendo un ritmo regulado por los propios cantores que no puede ser reducido a una unidad metronómica constante» [traducción propia]⁴⁷⁷.

No obstante, a pesar de las similitudes con el canto cardenche, las polifonías de Castelsardo son muy distintas. Sin embargo, la presencia religiosa que albergó durante siglos esta región⁴⁷⁸ jugó un rol determinante no solo en la vida ritual del país, sino también en su repertorio de canto sacro mantenido hasta el presente por la Cofraternidad de Castelsardo, por lo que es fácil notar —señala Lortat-Jacob— que los repertorios de *Miserere*, *Stabba* y *Jesu* han sido concebidos en modo colectivo por algunos *confratelli* armonizando al improviso, «en otras palabras, ejecutado siguiendo una técnica de tradición oral, y más precisamente de contrapunto “*alla mente*” (improvisando o, como indica la expresión francesa, “*chanté sur le livre*”)» [traducción propia]⁴⁷⁹

Es en este punto donde confluye esta historia compartida, ya que a partir de las estructuras codificadas en las prácticas musicales propias de la tradición religiosa han integrado a su paso diferentes temporalidades y contenidos culturales en el propio contexto

⁴⁷⁵ Tuzi, 2015: 9.

⁴⁷⁶ Ver también capítulo 2, apartado 2.2.2. de esta tesis.

⁴⁷⁷ «Utilizzazione di valori lunghi (“voci lunghe”) secondo un ritmo regolato dai cantori stessi cho non può essere ricondotto ad una unità metronómica costante» Lortat-Jacob, 1996: 146).

⁴⁷⁸ Lortat-Jacob indica que Castelsardo conserva un Convento de finales del Medioevo que mantuvo sus funciones hasta finales del siglo XIX a cargo primero de monjes benedictinos y sucesivamente de frailes conventuales de la Orden franciscana (ídem, 1996: 19).

⁴⁷⁹ «In altre parole, eseguito secondo una tecnica di tradizione orale, e più precisamente di contrapunto “*alla mente*” (improvvisato o, come indica l’espressione francese, “*chanté sur le livre*”)» (Lortat- Jacob, 1996: 249).

que albergó su herencia más directa (la de los monjes benedictinos y la orden de franciscanos en Castelsardo) y en esas otras dimensiones sociales y culturales que trascendieron fronteras durante siglos de existencia en el México colonial.

4.1.2. Canto *a concordu* de Cerdeña

Dentro de las polifonías de cofradía se encuentra el canto *a concordu*. Según Macchiarella (2003: 150) este es un vocablo de origen sardo que significa «coro» (en el sentido de varios intérpretes para cada parte), aunque en realidad son cuatro voces de cantantes especializados en los rangos de voz llamados *bassu*, *boghe*, *contra* y *falsittu* o *contraltu* en vez de *falsittu* (Morelli, 2014: 385). La tradición exige que sea solo un grupo el encargado de cantar todas las celebraciones rituales del año. Destaca el grupo de cantantes de Santu Lussurgiu perteneciente a la cofradía del Rosario, la única activa en el pueblo (Macchiarella, 2003: 102), llamado *Su Concordu e su Rosario* («El coro del Rosario»), cuya ejecución más representativa es el *Miserere* (Macchiarella, 1995: 83).

Renato Morelli (2014) señala que la práctica del canto *a concordu* está generalmente relacionada con la religión popular y destaca su participación en los actos de la Semana Santa, pero también hay otros momentos en los que se realiza *a concordu*, por ejemplo, para cantar las cuatro partes de la misa y otros actos devocionales como el *Vexilla regis*, *Tantum ergo*, *Regina coeli*, etc. E incluso en menor proporción, canciones de amor y noviazgo a las que, en ciertas ocasiones, se les pueden duplicar las partes con cantantes adicionales para conseguir una especie de «textura ensanchada o *concordu allargato*»; aunque por norma cultural el conjunto está formado por cuatro solistas. Morelli señala para el caso de la ciudad de Santu Lussurgiu la presencia de frailes franciscanos en 1473 quienes, con la intervención de los dominicanos de Sassari, consolidaron la Hermandad de Santo Rosario en 1605, formada en su mayoría por trabajadores y pastores. Esta hermandad, señala Morelli, se ha mantenido intacta a través de los siglos y continúa hasta nuestros días conservando el repertorio tradicional en latín y en sardo⁴⁸⁰. Siguiendo a

⁴⁸⁰ Renato Morelli, además de su trabajo etnomusicológico, tiene una gran producción fílmica en torno a los cantos realizados en Cerdeña. En 1988 produjo la película etnográfica *Su Concordu*, con la que ganó el premio Fulchignoni en la Bilan du Film Ethnographique de Jean Rouch París, 1989. En la web se puede ver el tráiler oficial de otro film de 2015, también galardonado con varios premios, en torno a dos generaciones de

Macchiarella, Morelli también coincide en que los cantos sardos *a concordu* tienen un vínculo estrecho con la técnica del falsobordone que, debido al Concilio de Trento, permitió su difusión en toda la comunidad católica del mundo. No obstante, señala como probablemente no tan certera la hipótesis de que el canto *a concordu* guarde una posible relación con la tradición bizantina que, entre 534 y hasta 1054, año del cisma entre la Iglesia católica y la ortodoxa, tuvo una fuerte presencia en Cerdeña, cuya influencia perduró incluso después de que los monjes bizantinos fueran reemplazados por benedictinos y franciscanos. Morelli alude a ciertas similitudes con las polifonías de Georgia.

En el análisis realizado por Macchiarella a la transcripción de Pietro Sassu del *Miserere* (el canto más representativo del repertorio de *Su Concordu e su Rosariu*), Macchiarella nos indica que el inicio monódico es realizado por *su bassu*, quien entona el primer verso del texto verbal. Sin embargo, apunta que la sucesión de los acordes es regulada por *sa boghe*. Esta característica también se encuentra presente en el canto cardenche, y se ha visto que en el canto «No sé por qué» el *cantus firmus* es iniciado por el bajo (arrastre) y continuado por el tenor (fundamental), quien dirige la canción. Incluso en el canto titulado «Al pie de un árbol», que es el único en el repertorio iniciado por la contralta, nuevamente vuelve a ser la fundamental la voz encargada de regular el desarrollo polifónico, no así el ámbito vocal. La hipótesis para estos casos en que el canto no es iniciado por la fundamental, sino por el arrastre («No sé por qué» al que añadimos otro titulado «Dime qué te ha sucedido») o en la contralta («Al pie de un árbol») es que el ámbito vocal de uno y otro se desplazan hacia regiones vocales o muy graves o muy agudas, respectivamente, y esto dificulta el ensamble de las voces, por lo que los cantores suelen protestar: «compadre, me la mandó muy arriba», o «compadre, vamos muy arrastrados», de tal manera que si estos cantos que comprenden saltos interválicos muy pronunciados hacia el agudo o el grave son iniciados por las voces que ya en sí mismas afianzan el agudo y el grave en la polifonía, facilitan la continuidad del canto con esta disposición vocal, aunque en realidad sea la fundamental quien regule su desarrollo a pesar

canto *a concordu* durante la Semana Santa de Cuglieri (Cerdeña) titulado *Voci del sacro*. Se puede ver en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=1duhcaf-DWc>. Última consulta: 9 de agosto de 2023.

de que no «lleve la canción». Este hecho se constata en la transcripción temporalizada «No sé por qué» presente en el capítulo anterior.

Ilustración 21. Santu Lussurgiu, *Miserere*. «Registrazione e trascrizione di Pietro Sassu», Macchiarella, 1995: 84.

Cabe señalar que en Saporiz no existe la organización por cofradías, y ciertamente los alabados que se conservan son realmente pocos y han quedado en desuso. Sin embargo, sabemos que en términos de estructura musical mantenían las mismas características que los *cantos de Amor y de desprecio*, y por esta razón se realiza una comparación de polifonías procedentes de ámbitos y temáticas distintas.

4.1.3. Canto *a tenore*, Cerdeña

Pertenecientes al ámbito profano, según Macchiarella (2003) el canto *a tenore* es en Cerdeña la expresión por excelencia del patrimonio musical de tradición oral⁴⁸¹. Por tradición, este ha sido un canto interpretado por pastores y se entonaba en los momentos de descanso después del trabajo y también durante las fiestas, incluso en muchas ocasiones suele acompañar al baile. Debido a su éxito en los últimos años forma parte ya de la red internacional de la *World music*⁴⁸².

El canto *a tenore* se realiza principalmente en los pueblos de las regiones centrales de la isla y se compone de cuatro partes interpretadas siempre por voces masculinas designadas de agudo a grave como *mesa oche* (*mezza voce*), *oche* (voz, la parte principal), *contra* y *bassu*. El término *tenore* en sardo, con algunas variantes lingüísticas, es definido como «una cosa bien hecha»⁴⁸³, y se aplica a las agrupaciones de cantantes que se organizan en fiestas y en competiciones donde rivalizan con otros grupos de *tenore*.

Morelli (2014: 385) señala que la voz principal la realiza el *boghe* u *oche*, y es el único que canta las palabras del texto, mientras que las otras voces proporcionan la armonía. Las voces *bassu* y *contra* son interdependientes y generalmente cantan en intervalo de quinta, mientras que el *mesu boghe* (o *mesa oche*) tiene un rol más independiente. Indica que estas canciones se cantan en lengua sarda y se realiza una técnica vocal gutural. Macchiarella indica que los textos que entona el *oche* provienen de poesías sardas correspondientes a una tradición literaria semiprovisada. Las demás voces repiten sílabas sin significado como «bim-bam» o «bim-bam-bara», realizando la ejecución en *corro*⁴⁸⁴. Armónicamente, estos cantos están basados en triadas en posición fundamental

⁴⁸¹ El *canto a tenore*, fue proclamado en 2005 como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO y en 2008 quedó inscrito como tal. Los detalles de esta distinción se pueden ver en la página oficial de la UNESCO en línea: *El canto a tenore, un canto pastoral sardo*, <https://ich.unesco.org/es/RL/el-canto-a-tenore-un-canto-pastoral-sardo-00165>.

⁴⁸² El interés de estas polifonías en el ámbito de la *world music* ha llevado a realizar encuentros entre diferentes culturas musicales alejando sus intervenciones tradicionales de los contextos originales para formar parte de espectáculos en teatros como puede escucharse en el festival *Nomadic Voices* de Cracovia, 2015, donde comparten escenario los cantores de *Concurdu* y *Tenore* de Orosei, quienes cantaron en el mismo ensamble junto con los cantantes *khoomei* de Mongolia. Este encuentro se puede ver en línea: *Nomadic Voices, Sardinia/Mongolia*: <https://www.youtube.com/watch?v=2GX5DpRvVIE>. Última consulta: 10 de agosto de 2023.

⁴⁸³ Esta denominación cambia según las regiones y los pueblos y puede ser encontrada también como «*cantu a cuntraltu*», «*a ussertu*» (Macchiarella, 2005: 39, 43).

⁴⁸⁴ Macchiarella, 2003: 110.

como en el repertorio religioso, pero en este caso presenta sucesiones más limitadas de dos o tres acordes, generalmente sobre el primero y segundo grado (Macchiarella, 1995: 69).

Salvo por el empleo de intervalos de terceras y quintas, así como la inclusión del acorde de segundo grado, que en el cardenche es también empleado aunque siguiendo otras disposiciones entre las partes, el canto *a tenore* no guarda relación tan estrecha con el cardenche como sí podrían ser los cantos *a concurdu*, si bien la técnica de emisión vocal gutural a veces es empleada en el arrastre (esa voz de «trompeta» de la que hablaba Higinio Chavarría) no sucede igual con las sílabas sin significado y el modo de rivalidad y juego competitivo, que no forman parte de las preferencias de los cardencheros. Sin embargo, siguiendo el marco teórico propuesto, para Lotman los acercamientos de lo distinto son cimio de correlación estructural de las diferentes partes en el dispositivo generador de sentido. Concebir una polifonía extendida implica observar un amplio texto cifrado en distintos lenguajes e integrado por diversos contenidos donde no se busca encontrar una congruencia total, sino establecer claves de sentido dentro de un prisma acústico disímil pero cercano.

4.1.4. Los *lamenti* de Sicilia

Durante mi estancia en Randazzo, Sicilia, en el año 2015, mientras me disponía a dar un concierto en el auditorio de la escuela municipal del pueblo, pude constatar la práctica y difusión del canto polifónico de la Semana Santa en Sicilia. En un serio ensayo realizado a unos metros de donde yo me disponía a cantar se preparaban un grupo de cuatro hombres, rodeados de niños y niñas que entre escucha e imitación también realizaban el canto. Por la brevedad de mi estancia (en unas horas debía comenzar mi concierto) no pude conocer con precisión si este era el modo de enseñar esta práctica polifónica. Sin embargo, ahí se me informó que estos cantos eran de los pocos que todavía mantenían una función social dentro de las prácticas de tradición oral de la región y que, pese al incremento de la música comercial, estas polifonías se continuaban practicando y enseñando con asiduidad, ya que acompañaban no solo las procesiones y los rituales de Semana Santa, sino que también era frecuente su ejecución en las prácticas laicas de los diversos pueblos de toda la isla. Así lo pude constatar tanto en Castiglione, Sicilia, en el mismo año, como en Catania, donde volví en 2016 para realizar un concierto de campanas con Llorenç Barber en el que decidimos

incluir un canto polifónico con las voces distribuidas desde lo alto de los campanarios. Los cantos referidos recibían el nombre de *lamenti*, y se practicaban sobre todo durante las procesiones del Viernes Santo, seguidas de la cruz con el Cristo crucificado y la Virgen dolorosa (*la Maddona addolorata*).

Macchiarella (1995: 40-42 y 99-107) señala que en Sicilia se emplea el término *lamentari* y no *cantari* (cantar) porque este último es utilizado normalmente para interpretar el repertorio profano y, en efecto, confirma que los *lamenti* se realizan durante las procesiones del Viernes Santo y tienen lugar durante las largas pausas que fragmentan el recorrido de la procesión. La ejecución de estos cantos —apunta Macchiarella— es siempre realizada por un grupo masculino, generalmente llamado *squadra*, que está constituido por cantores especializados llamados *lamentatori*, y que cada *squadra* pertenece a una confraternidad laica.

El repertorio local más difundido son los himnos *Gloria* y *Vexilla regis*, el improperio *Popule meus*, la secuencia *Stabat mater* y el salmo *Miserere*, y en algunas ocasiones un texto en dialecto sardo llamado *Maria passa ri na strata nova*.

En cuanto a la estructura musical de los *lamenti* descrita por Macchiarella, existen procedimientos que guardan mucha relación con el canto cardenche. Así, por ejemplo, se pueden encontrar ciertas similitudes en la organización estrófica (música igual para todos los versos del texto verbal) que «garantizan ciertas variantes musicales y la posibilidad de modificar la longitud y la duración de cada una de las ejecuciones en función de las exigencias y el desarrollo del rito» [traducción propia]⁴⁸⁵.

También forman parte de estas relaciones dialógicas entre polifonías distantes la ornamentación melismática, el inicio de la ejecución por una voz solista destinada a la parte melódica (común en todas las polifonías aquí referidas) y la organización del material musical en torno a una melodía que sirve de guía (*cantus firmus*); el inicio por grados conjuntos del caso del lamento *Popule me* recuerda, por ejemplo, al inicio de «Los pajaritos» de los cantos de pastorela de Sapioríz.

⁴⁸⁵ En el original se lee: «[organizzazione strofica (...)] e garantisce una certa varietà musicale e la possibilità di modificare la lunghezza e la durata di ciascuna esecuzione in funzione delle esigenze dello svolgimento del rito (...)» (Macchiarella, 1995: 44).

Otros procedimientos homólogos identificados son las cadencias melismáticas con dirección a la tónica, la estructura rítmica considerada como ritmo libre y la articulación de la frase musical que no coincide necesariamente con el verso del texto verbal. Pero sobre todo, la similitud que más llama la atención es la utilización del silencio que sucede también de forma coincidente mediante largas pausas entre cada verso musical. Así, todos los versos son segmentables en dos secciones: la primera, que se define como de «ataque» y está caracterizada por el inicio siempre monódico (el *incipit* solista) hasta la afirmación del primer acorde; la segunda, que responde a una cadencia constituida por otras pausas de semimínima o pausa fundamental (*pausa fondamentale*), empleadas para respirar y que conducen al acorde conclusivo, y les sigue otra pausa de larga duración y que siempre marca el pasaje entre la primera y la segunda sección. En este sentido es interesante notar la similitud en las descripciones de las pausas a las que se refiere Macchiarella con la que se han utilizado en el capítulo anterior. Si bien el etnomusicólogo no recurre a las Unidades Semióticas, sí define estas pausas como «espacio organizado» en unidades temporales jerárquicamente establecidas. Estas coincidencias, en cierta forma, hacen evidente la cercanía de los procedimientos sonoros, el empleo vocal y el «entretejido silencioso» de grupos humanos físicamente lejanos entre sí.

Las pausas y las respiraciones, de hecho, nunca se encuentran en puntos aleatorios del verso musical, sino que siempre lo subdividen en segmentos musicalmente pertinentes. Esto significa que el espacio sonoro entre dos pausas está organizado lógicamente (...). Este espacio es, por tanto, una especie de unidad temporal organizada jerárquicamente entre acordes principales (largos) y secundarios (cortos). Por supuesto, la extensión del tiempo de cada unidad está limitada por las posibilidades de respiración y por lo general no va más allá de veinte a veinticinco segundos [traducción propia]⁴⁸⁶.

Esta forma de estructurar la polifonía sorprende por su similitud con el cardenche. Además, coincide en que al momento de la ejecución, los cantores bajo la guía de la voz principal tienen la posibilidad de elaborar de manera diversa estas «unidades temporales»,

⁴⁸⁶ En el original se lee: «Le pause e le prese di fiato, infatti, non si ritrovano mai in punti casuali del verso musicale ma lo suddividono sempre in segmenti musicalmente pertinenti. Ciò vuol dire che lo spazio sonoro tra due pause è lógicamente organizzato (...). Tale spazio è cioè una sorta di unità temporale gerarchicamente organizzata tra accordi principali (lunghe) e secondari (brevi). Naturalmente l'estensione cronometrica di ogni unità è limitata dalle possibilità respiratorie e di norma non va al di là dei venticinque secondi» (Macchiarella, 1995: 111).

alargando o acortando los sonidos individuales, respetando siempre el relevo relativo de cada uno con la posibilidad de efectuar retardos y anticipaciones que caracterizan algunos de los principales repertorios. Como se podrá observar, estos procedimientos también han sido descritos en la ejecución del canto cardenche y se han denominados en este trabajo como «desfasamientos».

A partir de la transcripción del *lamenti Vexilla regis*, procedente de Montedoro (Caltanissetta), Macchiarella ejemplifica las características arriba señaladas, (se cita aquí solo un fragmento)⁴⁸⁷.

Ilustración 22. Montedoro (Caltanissetta), *Vexilla regis*, registrazione e trascrizione di Ignazio Macchiarella (Macchiarella, 1995: 101).

⁴⁸⁷ La transcripción completa se puede revisar en Macchiarella, 1995, 99-104.

4.1.5. *Cantu in paghjella*. Polifonía corsa

Siguiendo a Jean-Jacques Castéret (2004: 39), dentro de la escala europea existen dos tipos de procedimientos polifónicos. Uno de tipo acordal, que se sitúa a partir de un pensamiento musical vertical, como es el caso de Cerdeña, y un segundo tipo que responde a la intención melódico-lineal, basado en una comprensión horizontal de las voces como sucede —según Casteret— en Córcega, Portugal y norte de Italia.

Córcega presenta una polifonía que responde al pensamiento melódico lineal tanto para las prácticas religiosas como profanas llamada *paghjella*. Se trata de una polifonía de tradición oral a capela interpretada por hombres que combina tres registros vocales que siempre ocurren en el mismo orden: la *sigonda*, que es la que inicia el canto, marca la tonalidad y canta la melodía principal; el *basu*, que la sigue y sostiene la melodía; y la *terza*, que es la voz más aguda y suele ser la que realiza los melismas. Se canta en corso, sardo, latín y griego y está presente tanto en los actos litúrgicos como en las ocasiones festivas, por lo que se puede realizar durante las misas y procesiones, o bien durante las fiestas agrícolas o incluso en el bar o en la plaza del pueblo⁴⁸⁸.

Estas polifonías forman parte del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad y en 2009 fueron inscritas por la UNESCO. En el texto de inscripción ya se nos advierte que esta es una tradición de «salvaguardia urgente», pues a pesar de los esfuerzos de sus practicantes por revitalizar su repertorio ha perdido vitalidad a causa de la emigración de la generación más joven. Esta situación ha provocado una fuerte disminución en la transmisión intergeneracional del canto. «A menos que se tomen medidas, la *paghjella* dejará de existir en su forma actual, sobreviviendo solo como un producto turístico desprovisto de los vínculos comunitarios que le dan su verdadero significado»[traducción propia]⁴⁸⁹.

Este hecho llama nuestra atención en cuanto a la realidad compartida con el canto cardenche. Los jóvenes sapioricenses emigran cada día y con mayor frecuencia a los Estados Unidos, fenómeno que contribuye a la desaparición de sus polifonías.

⁴⁸⁸ Cfr. Guelfucci-Glinatsis, 2009.

⁴⁸⁹ En el original se lee: «Si aucune mesure n'est prise, la paghejella cessera d'exister sous sa forme actuelle, survivant uniquement come produit touristique dépourvu des liens avec la communauté qui lui donnent son sens véritable» (Guelfucci-Glinatsis 2009: párr. 2).

Ignazio Machiarella (2005a: párr. 2)⁴⁹⁰, en un texto en línea para el Centro de Investigación de Polifonía Europea, indica que en la actualidad el canto multiparte de Córcega responde a una readquisición o un «rescate» (*riacquistu*), un movimiento sociopolítico y cultural llevado a cabo a partir de los años 70 y 80 con el fin de reactivar la lengua y las tradiciones de la isla debido a la creciente desaparición de esta tradición.

Markus Römer, uno de los investigadores más célebres de la década de 1970 sobre estos repertorios, señala que en las dos guerras mundiales, que tuvieron un efecto devastador, perecieron muchos cantantes, y que ya en los años de 1974-75 el ritmo de deterioro con respecto a los cantos era alarmante (Bithell, 2006: 117).

Musicalmente, Macchiarella (2005a: párr. 5) marca la distinción básica entre el canto en *paghjella* y *à paguiella*, en donde el primero indica la práctica del canto a tres partes (*sigonda*, *terza* y *bassu*) destinado a los repertorios religiosos, principalmente a las misas, mientras que el segundo se refiere a un repertorio específico de la *paghjella*, pero con texto secular (a menudo con temas amorosos, civiles o políticos).

Römer indica la existencia de fuertes similitudes entre *paghella* y *faux-bourdon*⁴⁹¹, un procedimiento de composición e improvisación (...) desarrollado particularmente a partir del siglo XVI». [El rango de sus similitudes radica en la] «predilección por el paralelismo, el acorde de quinta-octava y la progresión sexta-octava, que es un elemento constitutivo de la cadencia de un *faux-bourdon* [traducción propia]⁴⁹².

Por su parte, Castéret, (2004: 39, 40) establece características análogas entre las polifonías de los Pirineos y las polifonías de Córcega, y advierte que, si las aproximaciones de Markus Römer entre la *paghella* corsa y el *faux-bourdon* son válidas, esta similitud podría entonces ser compartida con las polifonías de Béarn e incluso con otras tradiciones orales francesas que presentan modelos afines. Evidentemente, trazar semejanzas generales puede conducir a ciertas disidencias; no obstante, este diálogo entre praxis polifónicas distantes también son advertidas en el empleo interválico de ciertos cantos cardenches, y en

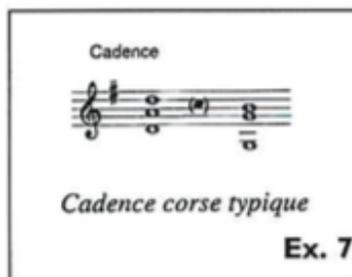
⁴⁹⁰ Machiarella, Ignazio (2005a).

⁴⁹¹ Cfr en: Römer, M. *Faits stylistiques et historiques du chant religieux en Corse. Le chant religieux corse, état, comparaisons, perspectives*, S.I: Cráphis, 1966, p. 33-68 cit en: Castéret, 2004:40, 45

⁴⁹² En el original se lee: «un procédé de composition et d'improvisation (...) développement particulier à partir du XVI (...) Au rang de ces similarités: prédilection pour le parallélisme, pour l'accord quinte-octave et progression sixte-octave, qui est un élément constitutif de la cadence du faux bourdon». Op cit. Römer, 1996, p. 64 en Castéret, 2004: 40).

las polifonías de Ostula, Michoacán, estudiadas por Ruiz Caballero (2021: 181). Para Castéret será la formación de intervalos de tercera (*chanter «a la tierce»*) y el empleo de la cuarta justa el código común que hermanará las polifonías de Córcega con la de los Pirineos:

Si la consonancia de tercera sigue siendo la elección privilegiada, cuanto más frecuente, el segundo grado del *cantus* presenta la particularidad de estar acompañado a veces en tercera menor, a veces en cuarta justa (...). Esta consonancia de cuarta aparece particularmente en lugares «estratégicos» de la melodía, principalmente en las cadencias [traducción propia]⁴⁹³.



Fragmento de polifonía de Bearne. Cadencia típica corsa. *Cit.* en Transcripción de Castéret (2004: 39). Castéret (2004: 39).

Ilustración 23. Polifonía de Bearne frente a cadencia típica corsa.

Citando a Markus Römer⁴⁹⁴, Castéret señala las «idénticas» similitudes entre los repertorios de la *paghjella* de Semana Santa en Córcega y los de los Pirineos:

(...) El segundo grado de la melodía [...] suele ir acompañado de una quinta inferior y una fórmula de voz aguda (...). La cadencia también termina con el acorde imperfecto con la octava y la tercera arriba [traducción propia]⁴⁹⁵.

⁴⁹³ En el original se lee: «si la consonance de tierce reste le choix privilégié, le plus fréquent, le deuxième degré du cantus présente la particularité d’être accompagné tantôt en tierce mineure tantôt en quarte juste. (...). Cette consonance de quarte apparaît notamment dans des endroits “stratégiques” de la mélodie, principalement dans les cadences» (Castéret, 2004: 39).

⁴⁹⁴ Römer, M. (1996), *Faits stylistiques et historiques du chant religieux en Corse. Le chant religieux corse, état, comparaisons, perspectives*. S.l.; Créaphis, 1996, pp. 33-68. En, Castéret, 2004: 45.

⁴⁹⁵ «Le deuxième degré de la mélodie [...] est en général accompagné par une quinte inférieure et une formule de la voix haute (...). La cadence également se termine par l’accord imparfait avec l’octave et la tierce au-dessus» (Castéret, 2004: 39).

En este caso observamos también ciertas similitudes con la «quinta vacía» a la que hace referencia Ruiz Caballero con respecto al repertorio de Semana Santa de Ostula, Michoacán (México), utilizado también en las cadencias:

Es común que (...) actualmente se use principalmente el paralelismo de terceras diatónicas. Pero a pesar del uso persistente de este intervalo, que en apariencia podría acercar este repertorio a la lógica del sistema tonal, el uso de recursos como el intervalo de quinta vacía en los finales de las piezas o en finales de algunas cláusulas, así como en algunos pasajes de varias notas o en melismas en cuartas o quintas paralelas indican que se trata de un repertorio modal de muy probable raíz europea. (Ruíz, Caballero, 2021:292).

Así, en cierta manera, esa «prima corsa»⁴⁹⁶, como denomina Castéret a la *paghjella* en relación con las polifonías de Bearne, es posible que también presente cierta «hermandad» con otras polifonías más lejanas que actualmente se cantan en náhuatl, en un castellano «adoptado y readaptado» y en latín⁴⁹⁷.

4.1.6. Auroros de España

Según Fiorentino (2009: 579) las *correlativas* son un repertorio difundido entre la huerta de Murcia y la provincia de Alicante y, con anterioridad, también tuvieron difusión hacia el área valenciana y catalana. Son cantos polifónicos a cuatro voces basados en movimientos por terceras paralelas entre las voces centrales y largos bordones realizados por las voces extremas sobre las notas de los acordes principales que suelen ser el I y V grado. Este es un repertorio típico de la Semana Santa conocido como auroros, y es transmitido dentro de las cofradías con origen en el siglo XVII.

Por su parte, Norberto López, siguiendo a Reig, indica que los cantos de la aurora: Son cantos colectivos polifónicos con abundancia de melismas y sin rigidez métrica que se cantan en la calle por un grupo de gente no profesional, esencialmente a capela, aunque pueden tener algún tipo de acompañamiento instrumental. Se interpretan de madrugada con el

⁴⁹⁶ En el original se lee: «La cousine Corse» (Castéret, 2004: 39).

⁴⁹⁷ Una interesante selección de cantu en paghjella puede escucharse en: <https://www.museudiacorsica.corsica/phonotheque/canti-pulifonichi/>. (Última consulta: 24 de agosto de 2023).

fin de convocar a los fieles a la celebración del rito cristiano del Rosario de la aurora, o bien como parte integrante del mismo ritual (López, 2009: 62)⁴⁹⁸.

Señala también la presencia de auroros en gran parte de la geografía española. En Valencia la «desperta», en Cataluña las «albaes» y en Andalucía las «alboradas» o «el alba del rocío», con presencia también en Navarra, poco documentada pero también existente en el País Vasco y con mayor fuerza en Valencia, Castilla la Mancha, Andalucía, Extremadura, Aragón, La Rioja y, sobre todo, en Murcia (ídem, 2016: 61, 69).

Los cantos de auroros suelen estar acompañados por una campanilla que bien suele usarse como campana anunciadora entre canto y canto por los lugares donde pasan, o como parte formante dentro de la polifonía. El empleo de esta campanilla posiblemente nos podría resultar familiar con su uso en los bastones de las pastorelas de Sapioríz, aunque es más probable que su vecindad con la presente zona de estudio guarde más relación con la tradición charivárica de las pastorelas vascas, como se ha señalado.

De la misma manera que el cardenche, la figura del auroro ha sido considerada socialmente como una persona bebedora, debido a la necesidad de tomar alcohol para calmar sus gargantas del tenso esfuerzo vocal durante las frías noches (ídem, 2009, 65). Desde el punto de vista ritual, los auroros de España comparten entre ellos características comunes como es la organización social estructurada bajo los preceptos de la advocación mariana. Las de la aurora o la del Rosario son las más extendidas. En ellas, el canto es el elemento principal de intercesión entre la divinidad y las almas humanas y coincide con los rituales precristianos de primavera donde la luz del día comienza a despuntar tras el invierno.

Otro elemento común de los auroros dentro del panorama nacional español es el carácter popular y seglar con autogestión de sus actividades que aunque están vinculadas con las parroquias, hoy en día sus actos no son organizados por clérigos o religiosos. No obstante, la devoción al Rosario se extendió gracias a las órdenes mendicantes de dominicos, jesuitas y franciscanos. Norberto López señala que, durante el siglo XVI, y en especial durante los siglos XVII y XVIII, la de los auroros fue una práctica muy extendida en

⁴⁹⁸ En Reig, J., Monferrer, À. y Collado, J.A. (2001), *Cants de L'Aurora. Fonoteca de Materials. Recopilació sonora de música tradicional valenciana*, Original ethnic music. Vol. 28, 29 y 30, Valencia: Institut Valencià de la Música, p. 122.

todos los pueblos de España, desde el norte hasta Andalucía, gracias a la creación de las cofradías del Santo Rosario.

En el *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, de Gabriel Pareyón (2007), en dos de las entradas asociadas al canto cardenche insiste en afirmar que «en la región de La Laguna sobrevivió la canción cardenche, que proviene directamente del cante andaluz del siglo XVI»⁴⁹⁹, y que «la canción cardenche es una fusión del cante andaluz del siglo XVI con cánticos de tribus indias que se sometieron a los españoles»⁵⁰⁰. La brevedad propia del carácter enciclopédico de estas referencias no da más datos, pero se apuntan aquí estas observaciones, pues la similitud hallada por Pareyón con respecto a las polifonías andaluzas puede tener su explicación en los cantos de auroros dedicados a la Virgen del Rosario a las que se refiere Norberto López en su tesis doctoral.

Lo cierto es que en Saporíz existe un repertorio practicado principalmente por mujeres, ligado a los misterios del Rosario y se cantan también de manera polifónica como se observará en el apartado 4.4. de esta tesis. Por su parte, Fiorentino (2009: 579), indica ciertas similitudes de las polifonías de Italia y sus islas, con las Correlativas realizadas por las cofradías de auroros de Murcia durante la Semana Santa:

Debido a las características estructurales y al contexto de ejecución y transmisión, los cantos polifónicos de los auroros representan la aportación española a un repertorio que tiene características homogéneas en un área que comprende Italia, las islas de Sicilia, Cerdeña y Córcega. Probablemente estos fenómenos presentes en regiones distintas y aisladas constituyen la herencia de una tradición oral que antiguamente estaba difundida de una manera más uniforme en el área mediterránea.

En cierta medida, esta probabilidad habrá ampliado el marco geográfico de su herencia y traspasado el área mediterránea hasta alcanzar en su recorrido e influjo el norte de México, como se indicó en la hipótesis de este trabajo.

4.1.7. Polifonías de los Pirineos catalanes, gascones occidentales y centrales (Bigorre, Bearne y País Vasco)

⁴⁹⁹ Cfr. La entrada del Tomo I «Coahuila» (Pareyón, 2007: 248).

⁵⁰⁰ Cfr. La entrada del Tomo II «Laguna, La.» (idem, 2007: 570).

Las consideraciones musicales y geográficas, con sus particularidades lingüísticas, guardan estrechas similitudes entre ellas. Así, entre la geografía y la lingüística se observan diferentes denominaciones para enmarcar un mismo territorio cuando se trata de polifonía occitana; por ejemplo, Paula Espiner e Irene Ugell señalan con el nombre de Occitania a la amplia región que abarca los Pirineos. Así, escriben: «Occitania es una región del sur de Francia situada entre el golfo de Vizcaya y los Alpes occidentales, el mar Mediterráneo y los Pirineos. Comprende buena parte del tercio sur de Francia, el valle de Arán (Cataluña), los valles occitanos (del Piemon, Italia) y Mónaco» [traducción propia]⁵⁰¹. Por su parte, Castéret, más que ubicar a la polifonía occitana como parte de una región, hace una llamada a la confluencia de «lengua y geografía» (Castéret, 2012: 20), y señala al occitano como una lengua en sí y su práctica y dispersión a lo largo del tiempo, con las regiones del País Vasco, Bearne y Bigorre como parte del territorio de los Pirineos atlánticos, donde se realizan las polifonías de los Pirineos gascones de las mismas regiones citadas (ver mapa).

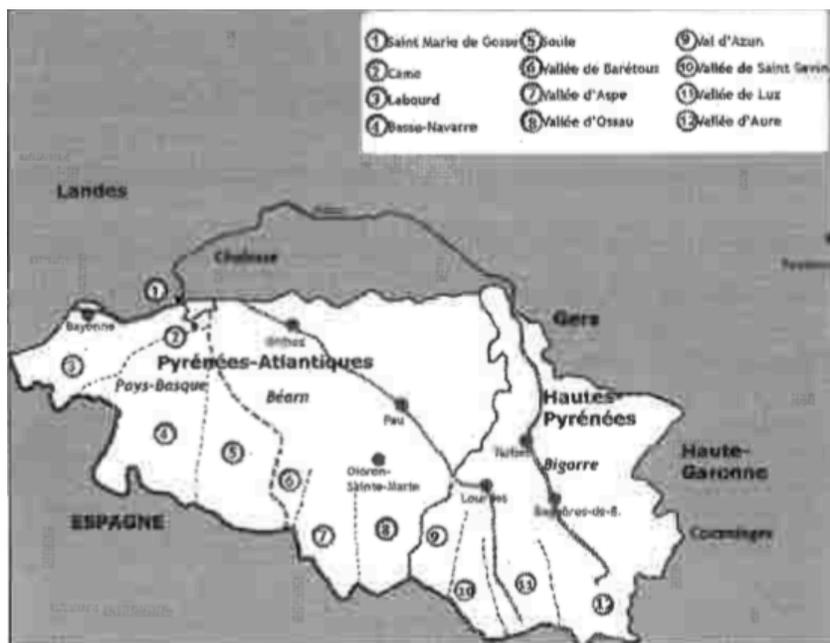


Ilustración 24. Pirineos atlánticos correspondientes a las polifonías de los Pirineos gascones occidentales y centrales del País Vasco, Bearne y Bigorre. Mapa tomado de Castéret, 2012-21.

⁵⁰¹ «Occitània és una regió principalment del sud de França, situat entre el golf de Biscaia i els Alps occidentals, el mar Mediterani i els Pirineus. Comprèn bona part del terç sud de França, la Vall d'Arán (Catalunya), les valls occitanes (del Piemont, a Itàlia) i Mònaco». Espinet, Paula; Urgell, Irene (2022: párr. 4).

Se considera importante tener en cuenta este hecho para no caer en confusiones cuando se trata de polifonía occitana o gascona o pirenaica, o cuando se emplea el término de Cantèra, para hacer referencia a los cantos a varias voces de los Pirineos gascones y vascos. Por lo que se refiere a los Pirineos catalanes, éstos también comparten geografía con los pirineos franceses y la frontera con España y Andorra. Por su parte, siguiendo a Castéret, las prácticas polifónicas de los Pirineos gascones se ubican en las regiones de Bearne, Bigorre y País Vasco.

4.1.7.1. Pirineos catalanes

Efectivamente, el etnomusicólogo Jaume Ayats, con respecto a los cantos religiosos realizados en los Pirineos catalanes, también coincide en que estos abarcaban en el pasado un territorio mucho más amplio:

Extendiéndose tanto al sur, hacia las tierra bajas y en los Pirineos aragonés y occitano, y hacia el este, hasta el Mediterráneo, y que cantan un repertorio tradicional relacionado con la liturgia del Concilio de Trento, con partes monódicas y otras donde puede aparecer el canto multiparte del tipo fabordón, muy similar en sus características formales al canto religioso multiparte de la isla de Córcega, de la región de Liguria y en general los cantos vecinos pirenaicos de Gasconia [traducción propia]⁵⁰².

A partir de la obra *Goig l'Abelle* de la región del Friurat, Cataluña, Ayats indica las características musicales de este repertorio:

Son cantos de tradición oral en los que no hay ninguna partitura y la melodía está formada con terceras paralelas, un bordón y acordes de triadas cadenciales, el ritmo es «justo silábico» (siguiendo a Brailoiu) que no entra en compases. Indica que las terceras paralelas empleadas en el repertorio de los Pirineos catalanes es la misma que se utiliza en todo el Mediterráneo noroccidental de Italia, Portugal, Gasconia y los occitanos, llegando hasta las islas del

⁵⁰² En el original se lee: «(...) spreading both to the south towards the lowlands and in the Aragon and Occitan Pyrenees, and to the east as far as the Mediterranean. They chant a traditional repertoire related to the liturgy of the Council of Trent, with monodic parts and others where multipart singing may appear of the *faburden* type, very similar in its formal characteristics to the religious multipart singing of the island of Corsica, of the Liguria region and generally the chants of the Pyrenean neighbours of Gascoigne» (Ayats, 2010: 369-370).

Mediterráneo hasta Sicilia. Las terceras paralelas son «el gran núcleo» compartido incluso también en México. (Ayats, 2020:28'20”).

En algunos momentos se encuentran quintas paralelas que en ciertas ocasiones deviene en cuartas, así como «bordones móviles», es decir, melodías que mantienen una línea que se puede mover hacia algún relativo de la modalidad. Son sonoridades acordales, y sin embargo, no funcionan como grados tonales, sino que responden a los movimientos paralelos de estos bordones, a los que añaden la utilización de retardos y ornamentaciones. A diferencia de las polifonías de Castelsardo, Cerdeña, en donde únicamente se realizan, estrictamente, cuatro voces, en los Pirineos catalanes las melodías son más simples y pueden participar más intérpretes duplicando con gran libertad las dos o tres voces del grupo mediante octavas o unísonos que consiguen llenar el espacio sonoro. La generación de una gran resonancia es importante, pues mediante la potencia tímbrica de las voces se logra una gran densidad sonora cuyo fin es no dejar espacios vacíos. Ayats refiere que para los cantores de los Pirineos catalanes conseguir esta densidad sonora tiene como objetivo:

Hacer que tiemblen los muros de la Iglesia (...). Acción corporal y estética esta que ya se encuentra escrita en textos del siglo XIV, donde se describe a estos cantores no cortesanos como hombres que «mugían como bueyes» haciendo temblar los muros, aspecto que desagradaba a los oídos de los cortesanos más finos. (Ayats, 2020: 39'40”).

4.1.7.2. Pirineos gascones

Siguiendo en la misma línea de similitudes entre las distintas polifonías de este amplio territorio, Castéret indica:

La polifonía de la Gascuña pirenaica presenta formas musicales perfectamente caracterizadas. Así, aunque los cantores vascos o gascones no lo sepan, utilizan sistemáticamente los mismos procedimientos [traducción propia]⁵⁰³.

Los recursos a los que refiere Castéret son también compartidos por cantores de Navarra, Soule y Labourd, poblados de Euskal Herria; el Bas-Adour gascón de habla occitana, repartido entre los departamentos de los Pirineos atlánticos y el sur del

⁵⁰³ «La polyphonie de la Gascogne pyrénéenne présente au plan musical des formes parfaitement caractérisées. Aisni, même si les chanteurs basques o gascons n'en ont pas conscience, ils emploient systématiquement les mêmes procédés» (Castéret, 2004: 38).

departamento de Landes (Hastinjes), Bearn, Bigorre y los cuatro valles (Neste, Aure, Barousse y Louron) son los siguientes⁵⁰⁴:

1. Polifonías basadas sobre un *cantus firmus* o *cantus prius factus* (canto pre establecido) para la creación de una voz arriba y de otra abajo a partir de esta.

2. Se desarrollan siempre a tres o a dos partes.

3. El número de cantores suele ser abierto, por lo que se pueden encontrar quince cantores realizando solamente dos partes.

4. No existe una especialización absoluta en cuanto al registro de las voces y aunque existen pocas voces graves, el ideal de los cantores tiende a preferir las partes agudas; sin embargo, como comenta el cantador Henri Thamtham, «un verdadero pastor, cuando tiene suficientes agudos, tiene también graves».

Asimismo, Castéret indica que estas polifonías respetan reglas precisas y se sirve de dos prototipos musicales (el paralelismo y el bordón) que se desarrollan a partir de cuatro modelos:

1. Un paralelismo en la parte aguda en terceras en Bearn, Bigorre y País Vasco (ver ejemplo).

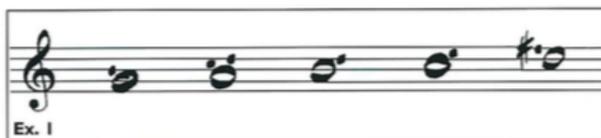


Ilustración 25. Paralelismo por terceras en la parte aguda para Bearn, Bigorre y País Vasco. Castéret, 2004: 39.

2. Un paralelismo en la parte grave en terceras debajo de las dos primeras notas de la escala melódica acompañando respectivamente en sextas y en quintas en Bearn, Bigorre y País Vasco.

⁵⁰⁴ Cfr. Castéret, 2004: 37.



Ilustración 26. Paralelismo por terceras en la parte grave para Bearne, Bigorre y País Vasco. Castéret, 2004: 39.

3. Un bordón grave sobre el primer grado de la escala. Este fenómeno aparece en Bas-Adour y en el valle de Castelloubon, en Bigorre.

4. Un bordón agudo sobre el quinto grado en el valle d'Ossau en Bearne.



Ilustración 27. Bordón agudo sobre el quinto grado para Bearne. Castéret, 2004: 39.

Dentro de las polifonías gasconas, el «canto a terceras» (*chant à la tierce*) es el modelo más frecuente dentro del movimiento paralelo producido, en este caso por la voz superior.

Sumado a ello, Castéret indica que este procedimiento por terceras es común tanto en Bearne como en Bigorre y las regiones cercanas al Estado español, como Euskadi y Navarra.

Si la consonancia de tercera sigue siendo la elección privilegiada, lo más frecuente es que el segundo grado del *cantus* presente la particularidad de acompañarse a veces en tercera menor y a veces en cuarta justa. Sin embargo, no se trata aquí de una simple variación, sino de una posibilidad de fundar verdaderamente un sistema (...). Esta consonancia de cuarta aparece principalmente en lugares «estratégicos» de la melodía, principalmente en las cadencias [traducción propia]⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ En el original se lee: «Si la consonance de tierce reste le choix privilégié, le plus fréquent, le deuxième degré du cantus presente la particularité d'être accompagné tantôt en tierce mineure tantôt en quarta juste.

Y aunque en el canto cardenche, por lo que hasta ahora se ha escuchado, no se puede trazar un prototipo musical recurrente, sí se observan rasgos comunes entre los procedimientos a los que se refieren tanto Jaume Ayats como Castéret. Como sucede en las polifonías pirenaicas, en el canto cardenche también se encuentra presente el paralelismo por terceras («canto a terceras») y el intervalo de cuartas entre la voz fundamental y la contralta con octava en la voz de arrastre. También es común la alternancia de cuartas justas y terceras entre la fundamental y el arrastre cuando es la contralta la que inicia la polifonía o «la que lleva la canción», por usar el término *emic* que describe al *cantus firmus* (ver Ilustración 28).

The image shows a musical score for three voices. The tempo is marked as ♩ = 110. The lyrics are: "Al pie de un árbol". The notes are arranged in three staves. The first staff has lyrics "Al pie de un árbol" with numerical figures "3 3 3 3 3" below. The second staff has lyrics "de un árbol" with numerical figures "8 8 8 7" below. The third staff has lyrics "árbol" with numerical figures "8 8 8 7" below. The notes are connected by slurs, and there are rests in the first measure of each staff.

Ilustración 28. Paralelismo por terceras. «Al pie de un árbol» (frag.). Grabación Vázquez, Valle, 1979. Transcripción de Montserrat Palacios.

También es interesante notar la alternancia de terceras paralelas con cuartas justas entre la fundamental y el bajo, cuando es la contralta la que lleva el *cantus firmus* (ver Ilustración 29).

Or, il ne s'agit pas ici d'une simple variation mais d'une possibilité fondant véritablement système (...). Cette consonance de quarte apparaît notamment dans endroits "stratégique" de la mélodie, principalement das les cadences» (Castéret, 2004: 39).

The image shows three staves of musical notation. The top staff has the lyrics 'mial-ma se-en - en tra' with rhythmic markings '3 4 3 3 4' below it. The middle staff has the lyrics 'mial ma se-en en tra' with rhythmic markings '9 9 (7)6 6' below it. The bottom staff has the lyrics 'mial-ma seen - cuen - tra' with rhythmic markings '3 4 3 3 4' below it. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

Ilustración 29. Paralelismo por terceras en alternancia por cuartas justas. «Al pie de un árbol» (frag.). Grabación Vázquez, Valle, 1979. Transcripción de Montserrat Palacios.

Por su parte, el músico, pedagogo e investigador que fue Jean-Christophe Maillard, investigador entre otros temas de la polifonía o canto multiparte en los Pirineos occidentales y centrales (de Bigorre y de las regiones de Bearne y del País Vasco), señala que los cantos multipartes de los Pirineos centrales suenan exactamente como un *fauxbourdon*. Cercano a otros tipos de música multipartita del sur de Europa, este estilo se puede comparar fácilmente con piezas raras y preciosas encontradas en el *Manuscrit Loureau* que perteneció a un cantor pirenaico de finales del siglo XVIII (Maillard, 2010: 390)⁵⁰⁶. Además, citando a Lortat-Jacob y a Macchiarella, Maillard señala que «la

⁵⁰⁶ El *Manuscrito de Lourau* al que refiere Maillard corresponde al citado por Jean-Jacques Casteret (2010: 172-173), un cuaderno de 12 folios escrito a mano que recopila diversos motetes escritos en latín cuyo dueño, Jean Lourau de Lasseubetat, fue un agricultor gastón bearnés. Este cuaderno destaca por el uso de notas de cuadrados neumáticos y tinta de colores para distinguir las partes polifónicas y se constituye como un testigo fundamental de una práctica europea de la que aún se conservan vestigios en las polifonías orales de las islas del Mediterráneo (cfr. Castéret, 2010: 169).

En el original se lee: «(...) that are sung in the two or three voice system used in the central Pyrenees, sound exactly like a *fauxbourdon*. Close to other types or southern Europe multipart music, this style can easily be

presencia de tres voces, incluyendo partes graves y agudas, añadiendo terceras en torno a la melodía central y original, implica la presencia de una quinta entre alto y bajo: aquí entra la técnica de los acordes, un uso exclusivo de los acordes de tres sonidos. Esta armonización del *cantus firmus* con acordes de tres notas en posición fundamental (quinta tercera) se puede escuchar en numerosas tradiciones del sur de Europa» (Maillard, 2010: 388) [traducción propia]⁵⁰⁷.

El canto polifónico pirenaico de Gascuña es conocido con el nombre en occitano de Cantèra, que quiere decir «canto», es por ello que Castéret denomina a los Pirineos gascones como «el país de los cantos» (*Au país de las cantas*) (2012: 18). Estas polifonías son llevadas a cabo por pastores como sucede en el canto *a tenore* de Cerdeña, y se canta en las iglesias, por las calles, en las tabernas y en los cafés.

El aprendizaje de las polifonías en ámbitos religiosos llegó a tomar tanta fuerza que también se apropió de los repertorios profanos. El caso del canto cardenche es también testigo de esta apropiación. Así, el investigador Christophe Maillard señala que en el caso de la música multiparte en Bearne y Bigorre, de la zona de los Pirineos occitanos, «los repertorios profanos se cantan en occitano y francés y tienen raíces muy fuertes. Al mismo tiempo, la música religiosa tradicional cantada en lengua latina ha quedado bastante olvidada» [traducción propia]⁵⁰⁸. Maillard advierte, además, que en otras regiones de los Pirineos occidentales todavía «el vasco se canta durante la misa (...) y las multipartes

compared to rare and precious pieces found in the *Manuscrit Loureau* that belonged to a Pyrenean cantor from the end of the XVIII century» (Maillard, 2010: 390).

⁵⁰⁷ En estas citas hace referencia al texto de Lortat-Jacob *Canti di Passione* en su 2.ª edición de 1998 (1.ª ed., 1996) citada también, en su 1.ª edición en esta tesis. El texto de Machiarella al que se refiere es *Les îles en harmonie. Un regard sur la polyphonie par accords en Corse, Sardaigne et Sicile* (2005: 35-56).

En el original se lee: «The presence of three voices, including lower and higher parts, adding thirds surrounding the central and original melody, implies the presence of a fifth between *haute* and *basse*: here comes the chords technique, an exclusive three-sound chord use. This harmonization of the “cantus firmus” with three-note chords in root position (fifth-third) can be heard in numerous traditions in southern Europe» (Maillard, 2010: 388).

⁵⁰⁸ En el original se lee: «Secular repertoires are sung in Occitan and French and have very strong roots. At the same time, traditional religious music sung in the Latin language has been quite forgotten» (Maillard, 2001: 383).

latinas suenan exactamente como un *fauxbordon*, aunque se trate de un tipo particular de *fauxbordon* con un estilo específico local» [traducción propia]⁵⁰⁹.

4.1.8. Huehuetenango, Guatemala y Sierra Gorda de México

Es interesante destacar que en distintas regiones de México y Guatemala todavía pervive el latín como lengua habitual en los cantos polifónicos denominados alabados. El musicólogo Mauricio Montufar señala que los alabados que se realizan en la región de Sierra Gorda, en México (Guanajuato, Querétaro, Hidalgo y San Luis Potosí), comparten rasgos similares con «los falsobordones y las distintas formas de improvisación vocal que formaban parte de la vida musical de la época de la colonia». Basándose en la música de los Manuscritos de Huehuetenango (Guatemala), Montufar afirma que estos también contienen «un gran corpus de cantos de órgano y composiciones que emplean técnicas de contrapunto improvisado, y que fueron las mismas técnicas descritas en varias otras parroquias del nuevo mundo» [traducción propia]⁵¹⁰.

Sobre los Manuscritos de Huehuetenango aclara que se encuentran actualmente en la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana, Estados Unidos, que datan de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII (...) y que fueron utilizados en los pueblos de Santa Eulalia, San Juan Ixcay y San Mateo Ixtatlán en el departamento de Huehuetenango, al noroeste de Guatemala (Montufar, 2020: 7). Montufar centra su estudio en el análisis del uso del fabordón de este *corpus* musical y lo define como «un tipo de polifonía que se podía improvisar sobre una melodía determinada y de la que encontramos ejemplos en manuscritos y libros de coro: el fabordón» [traducción propia]⁵¹¹.

Además del fabordón, Montufar señala el empleo de la técnica gymel y, citando a Bernabé Janin, indica que en la práctica de «cantar sobre el libro» [el gymel]

⁵⁰⁹ En el original se lee: «The Basque sings durin the Mass (...) the Latin multiparts that are sung in the two or three voice system used in the central Pyrenees, soud exactly like a fauxbourdon, even if it is a particular type of fauxbourdon with a local specific style» (ídem, 384 y 390).

⁵¹⁰ «La construction musicale de ces Alabados, partage beaucoup des points avec les falsobordones et les différentes formes d'improvisation vocale qui faisait partie de la vie musical du temps de la colonie (...). Un gran corpus des Cantos de Organo et des compositions usant des techniques issues du contrepoint improvisé, et qu'étaient les mêmes techniques décrites dans plusieurs autres paroisses du nouveau monde» (Montufar, 2020: 1).

⁵¹¹ «(...) un type de polyphonies qui pouvaient être improvisées sur une mélodie domme, et don on trouve des exemples dans les manuscrits et libre de choeur: le fabordón» (Montufar, 2020: 7).

consiste en acompañar una melodía preexistente armonizándola con terceras y sextas, melodías que se pueden adornar posteriormente. «Una vez integrado el gymel, esta es la base de otras técnicas siempre improvisadas, pero que se traspasan dentro del repertorio escrito del repertorio de canto de órgano» [traducción propia]⁵¹².

Presenta la transcripción del canto *Santa María ora pro nobis* indicando que es un fabordón construido a la manera de un gymel con *basus* y *altus*, como lo describe Janin, donde el *cantus firmus* es cantado por el tenor siguiendo al unísono la primera nota con sextas paralelas y una tercera antes de la cadencia final en que esta termina con el movimiento obligatorio de sexta-octava.

The image shows a musical score for the hymn 'Santa María ora pro nobis'. It consists of two staves. The upper staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is a lute line with a soprano clef (C-clef on the first line) and a key signature of one flat. The lute line includes figured bass notation above the notes. The lyrics 'San- cta Ma- ri - a, o- ra pro no- bis.' are written below the notes. The figured bass notation includes: U → 6 ... #, #, 6, 3, 6maj → U, #.

Ilustración 30. *Santa María ora pro nobis*. Transcripción de Mauricio Montufar (2020: 8).

En otro fragmento del mismo fabordón presenta un ejemplo en el que el bajo comienza al unísono y alterna con quintas y terceras por debajo del tenor, mientras que el alto se coloca una quinta arriba de este, alternando con el bajo de forma consecutiva con cuartas y terceras superiores.

⁵¹² «Dans la pratique du “chant sur le livre” Bernabé Janin parle de la technique du gymel, qui consiste à accompagner une mélodie préexistante en l’harmonisant avec des tierces et des sixtes, mélodies qui peuvent être ornées par la suite. Une fois le gymel est intégré, il est à la base d’autres technologies toujours improvisades, mais que transparaissent dans le répertoire écrit du chan d’orgue» (Montufar, 2020: 8).

San- cta Ma- ri - a, o- ra pro no- bis.

Ilustración 31. *Santa María ora pro nobis*. Transcripción de Mauricio Montufar (2020: 8).

El repertorio guatemalteco cuenta además con polifonías cantadas en lengua náhuatl, en castellano y en latín. Esta condición también es compartida, por ejemplo, en las alabanzas y alabados realizados durante el Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca, para los oficios de Semana Santa, en los que durante la procesión del Divino Preso se canta el *Miserere* (Salmo 50) en latín.

4.1.9. Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca

El Apostolado es un sistema de organización social cuya obligación es la de regular las festividades del ciclo anual, principalmente el de la Semana Santa, así como el rito de difuntos. Su singularidad recae en que la designación de sus participantes es eminentemente musical, y el canto polifónico es su principal competencia. Así, aquellos que estén interesados en participar como apóstoles deberán entrenarse en la práctica y aprendizaje de las técnicas vocales de los alabados y alabanzas, que son polifonías melismáticas a modo responsorial, conformadas por una división entre cuatro o seis voces solistas conocidas como «melodías», y los denominados «bajos», que conforman el coro. Las voces son designadas escrupulosamente a partir de un sistema de cargos político-religiosos heredados de las mayordomías del siglo XVII, rasgos que en la ritualidad del Apostolado todavía se conservan (re)creando además técnicas propias del canto llano gestadas en la época colonial con un movimiento entre las voces por intervalos de octavas, quintas y cuartas (Flores, 2016).

Figura 3.1
Primer verso de «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María» [05.Febrero.2014]

Ilustración 32. Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María.

Transcripción de Leopoldo Flores Valenzuela (2016: 64).

A las líneas melódicas que crean las voces se las llama «tonos» y a los versos se los conoce como «trovos». Los trovos son los versos que conforman las cuartetos o sextetos de la forma lírica de la alabanza o del alabado. El tono y el trovo forman una relación indisoluble y recíproca, pues cada letra de la canción o trovo tiene un diferente tono. Los cantores señalan que el tono es el responsable de que la letra sea transmitida con la emoción indicada, ya que no se canta igual si el canto va dirigido a la Virgen o a Cristo, por lo que cada alabanza es perfectamente identificable por sus tonos, por el tono que se va «a agarrar» y la intensidad con que se va a cantar⁵¹³.

4.1.10. Santa María de Ostula, Michoacán (México)

Dentro de este panorama polifónico extendido, en el suroeste del estado de Michoacán se encuentran unas interesantes polifonías de tradición oral practicadas por la comunidad nahua de la región de Santa María de Ostula. El historiador y musicólogo Antonio Ruiz Caballero, investigador de estas polifonías, en su tesis de doctorado⁵¹⁴ señala el uso del

⁵¹³ Ver Flores, 2016: 90-92.

⁵¹⁴ Ruiz Caballero, Antonio (2021), *Polifonías de tradición oral en el Pacífico Mexicano: el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María de Ostula*, tesis bajo la dirección del Dr.

fabordón entre los franciscanos y agustinos de la Nueva España y la enseñanza de esta técnica asociada al canto de los salmos, e indica que a mediados del siglo XVII fray Pedro Salguero declaraba que los indios del pueblo de Charo —un pueblo de etnia matlatzinca cercano a la ciudad de Valladolid, sede del Obispado de Michoacán— eran conocedores de las prácticas litúrgico-musicales venidas de España. «Saben todos los himnos de las festividades grandes, todas las letanías mayores, las letanías de nuestra Señora de Loreto, el *Miserere* a fabordón, un responso a canto de órgano, y todo lo cantan de memoria y en sus tonos propios» (Ruiz, 2021: 195-196). El historiador indica que

cuando se generalizó la aplicación de las disposiciones surgidas del Concilio de Trento, tanto en materia litúrgica como musical, la práctica del contrapunto improvisado continuó en uso en las catedrales de la Nueva España (...) En lo que respecta a la Catedral de Valladolid- sede del Obispado de Michoacán, al que pertenecía Ostula (...) en 1606 se le daba salario al cantor Luis de Montes de Oca para cantar contrapunto y dar lección pública de canto llano (...) (ídem, 196-197).

Para el caso concreto de Ostula, Ruiz propone una clasificación de la «música para la iglesia» donde se destacan las siguientes características: que los cantos litúrgicos se cantan en latín durante las Vísperas, Tercias, procesiones y «oficios propios» de cada fiesta; los alabados y alabanzas se realizan en castellano y son cantados o dirigidos por los cantores y rezanderos a modo responsorial por toda la comunidad asistente y estos, junto con los cantos litúrgicos cantados en latín, son el repertorio más interesante en cuanto a polifonía se refiere. Por su parte el *cuicatl* se canta en lengua nahua por mujeres entrenadas previamente, y se alterna el canto responsorial con el colectivo asistente; y las pastorelas son cantadas en castellano, con la participación de varias personas de la comunidad dirigidas por el maestro de las pastorelas (ídem, 218-219).

Esta «movilidad» del lenguaje es común en la ejecución de las polifonías tanto de los Pirineos, del Mediterráneo, como de México, donde los cantores conservan la lengua de su región (corso, sardo, occitano, barnés, catalán o náhuatl, etc.) en convivencia con las lenguas impuestas de sus colonizadores, por lo que estas conviven con el castellano, el italiano y el francés; y para las ceremonias religiosas, en los dos lados del océano, se

Jaume Ayats para optar por el grado de doctor en Historia del Arte y Musicología, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Arte y Musicología.

mantiene el latín. Ayats señala que en los Pirineos catalanes el latín se aprende por imitación fonética y se conserva aunque no se entienda su significado. Tal es el caso también de las polifonías de la Piana degli Albanesi (Sicilia), un pueblo de albaneses que se trasladaron allí en el siglo XV, cuyo ritual se canta en griego antiguo, aunque de forma cotidiana hablen albanés, siciliano e italiano. Los cantos no necesitan ser entendidos, sino que construyen identidad y pertenencia a partir de un pasado y una colectividad específicos⁵¹⁵. En el caso del canto cardenche este fenómeno no existe, ya que todos los cantos, sean religiosos o profanos, son cantados en castellano con los modismos propios de México y de la región⁵¹⁶.

Sin duda, uno de los acontecimientos más interesantes de las polifonías de Ostula son las que se realizan durante la Semana Santa y que guardan relación con algunos rasgos de las que suceden en el Mediterráneo. Ruiz indica que durante el Domingo de Resurrección se canta el *Salve Regina* para más tarde dirigirse al templo, donde se canta la Tercia en una procesión que tiene grandes coincidencias con la llamada «Procesión del Encuentro», que se realiza la mañana de Pascua antes de la misa central en toda la península ibérica, las islas del mediterráneo y la península itálica (parece desaparecida de la parte occitana). Y entre la imagen del Cristo resucitado que es llevado por hombres y el de la Dolorosa conducida por mujeres, se interpreta una música de alto valor simbólico que en Cerdeña es indudablemente el *Regina Coeli* y en Córcega puede ser la *Salve Regina (Dio vi salvi Regina)* (ídem, 2021: 180).

Por otra parte, Ruiz indica que para las polifonías de Ostula se emplea el término émico de «tono» para designar a la melodía específica que identifica a cada texto cantado, que se ejecuta mediante el uso predominante de intervalos de terceras entre las voces, así como de cuarta, quinta y sexta. En su transcripción a uno de los tonos de *Miserere* cantados en el periodo de Cuaresma y en la Semana Mayor, establece los siguientes elementos:

La nota, si natural en los melismas de final de frase de los segundos hemistiquios, refuerza (...) la percepción modal del tono (...), la cadencia media o *mediatio* con la que cierra el primer hemistiquio, en la que encontramos la ruptura del paralelismo de terceras (...), la

⁵¹⁵ Ayats, 2010: 372.

⁵¹⁶ Hemos de recordar aquí que Saporíz no es una comunidad «indígena»; la comunidad étnica más cercana a esta región es la Tepehuana y se encuentra al sur del estado de Durango, en ella se habla la lengua O'dam u Odami, perteneciente a la familia lingüística yuto-nahua.

nota pedal en la voz superior y el descenso por grado conjunto en la voz principal, abriendo el intervalo hasta terminar en quinta vacía [considerando a esta] como una “cadencia típica” que identificaría al repertorio de Ostula frente a otras tradiciones de cantos multipartes (idem, 235).

Miserere de Cuaresma

The image displays a musical score for the 'Miserere de Cuaresma'. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The score is divided into four systems, each containing two hemistichs (1° hemistiquio and 2° hemistiquio). Red circles and brackets highlight specific melodic features, such as the opening interval and the cadence at the end of each hemistich. The lyrics are: 'Mi - se-re-re mei De - us se-cun-dum ma-gnam mi-se-ri-cor-diam tu - u - am. Et se-cun-dum mul-ti - tu - di-nem mi-se-ra-tio-num tua - rum de - le - i - ni - qui - ta - tem me - e - am. Am - plus la-va-j-ri-qui-ta-tem me - a .Et a pe-cca-to me-o mu - un - da-me.'

Ilustración 33. Tono de *Miserere* para el inicio de la Cuaresma. Transcripción de Antonio Ruiz Caballero (2021: 234).

4.1.11. Los llanos centrales venezolanos y el Arauca Colombiana

El término «tono», utilizado para designar las voces que crean las melodías no es exclusivo de Ostula, Michoacán o de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca, como se ha indicado.

Esta coincidencia también se observa entre los campesinos de los Llanos centrales venezolanos y el Arauca y Meta colombianos, donde se realizan unos cantos a tres voces denominados «tonos de velorio», una polifonía popular que a decir del musicólogo y compositor José Peñín, «es una supervivencia medieval-renacentista con aportes y modalidades criollas propias de más de cuatro siglos de vigencia en estas tierras. En esencia [es] un trasplante todavía bastante fresco de un fenómeno popular literario-musical

europeo»⁵¹⁷ (Peñín, 1993: 11). Peñín recuerda que la palabra «tono» como sinónimo de canto ya lo era en los siglos XV-XVI en España, mientras que al tono como tonalidad lo denominaban «punto» (ídem, 17). Así, señala que uno de los fenómenos socio-musicales más importantes de Venezuela son los tonos de velorio, cantados en las reuniones sociales donde la comunidad acompaña a un difunto adulto (velorio) o niño (velorio de angelito) dentro de una práctica ritualizada que combina el rezo con el baile, la comida, el juego y las plegarias. La temática de estos cantos está relacionada con la Virgen, los santos o los sacramentos, y ya en tiempos pasados la Iglesia aprovechó estos rituales incardinados en la sociedad tradicional para darles un sentido cristiano. Sin embargo, actualmente la iglesia no está enmarcada en estas prácticas. Este hecho también ocurre en Cerdeña, donde las cofradías se organizan al margen de la institución eclesiástica⁵¹⁸, y también sucede en la celebración de la pastorela de Sapioríz, donde antaño funcionó como un medio idóneo de transmisión de la fe y actualmente, los sacerdotes la miran con recelo y la consideran incluso como una práctica pagana⁵¹⁹.

En los cantos de velorio, como también en las cardenchas, los cantores beben alcohol para «suavizar la garganta». Sobre la ejecución de los tonos Peñín señala:

El canto del tono polifónico de velorio responde a una perfecta cuadratura literario-musical. Se cantan dos versos y se complementa el espacio de los otros dos con repeticiones totales o parciales de los textos dichos, completándolos con *ayes* o boca *chiusa*, hasta cerrar la cuadratura (...). De esta fusión entre texto y música se desprende una gran libertad rítmica, o mejor la ausencia de métrica, pues no hay simetría entre duración y acento (ídem, 14).

⁵¹⁷ En este punto conviene recordar que las redes de conexiones transatlánticas de los repertorios polifónicos eran compartidos ya hacia finales del siglo XVI entre los centros eclesiásticos de México (Virreinato de Nueva España) y Colombia (Nuevo Reino de Granada, integrado en el Virreinato de Perú), así, ambos territorios (México y Colombia) fueron punto de destino de las flotas que viajaban anualmente desde Sevilla, con doble destino: el de la flota de la Nueva España que, tras escalar en Canarias, San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo y La Habana, tenía como punto de llegada el puerto de Veracruz; y el de la flota de Tierra Firme, que llegaba hasta Cartagena de Poniente, y tenía como destino final Portobelo (Panamá) (Marín-López, 2022: 79).

⁵¹⁸ Ignazio Macchiarella, acerca de los cantos de *Miserere* y *Stabat Mater*, señala que «el clero suele ver con malos ojos la interpretación de estos cantos tradicionales dentro de la iglesia, y tiende a sustituirlos por cantos modernos en italiano, compuestos por músicos católicos autorizados» (Macchiarella, 2003: 31).

⁵¹⁹ Escuchar Entrevista II.2 Sobre la pérdida de las tradiciones. Entrevista personal con doña Ofelia y don Fidel Elizalde, 19 de enero de 2000. Dirección: https://youtu.be/tQIOA_z3SuE [acceso: 23 de noviembre de 2023].

Los tonos son realizados por hombres y en ocasiones interviene alguna mujer para cantar la voz superior. A la voz que va en el centro la llaman *guía* o *alante*, a la voz intermedia la llaman *tenol* (por tenor) y a la superior la llaman *farsa*, *falsa* o *contrato* (por contralto). Cuando la voz comienza se dice que «revienta», después la *farsa* «supirita por arriba» y se añade el *tenol*, que canta la voz más grave. Peñín destaca la importancia del timbre en el canto de la *farsa*, conocida como falsa debido al uso de *falsetto*, donde «el sonido resulta una octava más alta, con un sonido real y con un timbre tan particular (...) como un grito desgarrador y sorprendente que hechiza al oyente» (idem, 18). Este hecho nos remite a la emisión vocal de la contralta, esa voz «ladina», como la denominan los cardencheros.

En su texto, José Peñín no menciona el empleo del contrapunto improvisado o el uso del falsobordone, pero sí indica que «hay cierto carácter improvisatorio en la intervención de estas formas» (idem. 18), y señala que se realizan intervalos de cuarta, sexta y tercera entre las voces.

The musical score is for a piece titled "Tono de velorio" by Gustavo Silva, transcribed by José Peñín. It is set in G major (one sharp) and 3/4 time, with a tempo marking of "Libre" (ad libitum). The score is arranged for three voices: a male voice (Varón) on the top staff, a female voice (Mujer) on the middle staff, and another male voice (Varón) on the bottom staff. The lyrics are in Spanish and describe a funeral dirge. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamics like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are two sections marked with letters A and B. The lyrics include phrases like "E n el nom bre de Dios co mién zo a can", "ta ar a Mar ce li no que", "Mar ce li no ha pi li do que pi li do Mar ce", and "li no A qui".

Tono de velorio. Punto de Oro – Tucupido 1973.
Col.: Gustavo Silva. Trans.: José Peñín.

Ilustración 34. Tono de Velorio, transcripción de José Peñín (1993: 24).

4.1.12. Polifonías de la «negritud». «Los coflades de la estleya», Bolivia

Para terminar este recorrido por las diferentes tradiciones polifónicas de esta semiosfera en extensión es importante tener presente aquellos cantos polivocales surgidos de la tradición hispana que se asentaron en las poblaciones afroamericanas.

Siguiendo a Jean Franco Daponte Araya (2019: 159) se destaca brevemente «Los coflades de la estleya», un «villancico de negros (...) compuesto por el maestro Juan de Araujo (1648-1712) de la catedral de Sucre, en la actual Bolivia». Daponte, en su tesis doctoral, explica que los cantos al niño Dios que se entonaban en la fiesta de Epifanía (Pascua de los negros), después de un proceso de reafricanización sonora, actualmente se han convertido en estandarte para visibilizar las demandas de la población afrodescendiente, y muestra cómo a través de una reafricanización sonora se construyeron los horizontes culturales y simbólicos relacionados con el imaginario del negro y el modo en el que estos se desarrollaron y se manifiestan en la fiesta pública del norte de Chile a pesar de que la historia oficial los haya invisibilizado durante años.

Respecto a los villancicos de negros, los distingue de los villancicos hispanos por el uso preeminente de ciertos patrones rítmicos como pueden ser el uso de hemiolas y el ritmo sesquiáltero, representado en términos de notación mensural como un «andar rítmico de 3:2, es decir, un caminar entre lo perfecto (ternario) e imperfecto (binario)» (ídem, 158). Para ello distingue perfección ternaria e imperfección binaria en la relación entre música y divinidad teorizada durante el Medievo: lo ternario guardaba relación con la Santísima Trinidad, y por lo tanto con la perfección, y lo binario con el mundo terrenal, y por consiguiente, con la imperfección. Daponte señala que esta relación perduró en los tratados de música renacentista y barroca que circularon en Iberoamérica durante el periodo colonial como la *Declaración de los Instrumentos Musicales* de Juan Bermudo ([1555] 1982) o con los libros 1 y 2 de la *Escuela de música según la práctica moderna* ([1723-1724] 1980) de Pablo Nasarre⁵²⁰.

⁵²⁰ Cit. en Daponte Araya, 2019: 158.

En «Los coflades de la estleya» se observa la presencia de un *cantus firmus* que funciona como alternancia de solo y coro con sextas y terceras entre la voz solista y la voz superior (que en el ejemplo de este compás ya ha comenzado el canto) y que se superpone al *tenor* en escala descendente para armonizar por terceras hasta la entrada de las voces del coro que completan el acorde mientras otra reitera ese movimiento diatónico descendente realizado con anterioridad por la voz aguda.

Ilustración 35. «Los coflades de la estleya», Juan de Araujo. Sucre Bolivia (Daponte, 2019: 161).

En este punto cabe mencionar la especulación que se llegó a plantear en la región Lagunera que suponía la presencia de grupos campesinos negros mascogos⁵²¹ durante las plantaciones de algodón en la zona, la misma que configuró una población cohesionada que favoreció el canto grupal que incidió así en las polifonías cardencheras. Aunque estos datos no se han corroborado y, efectivamente, los cantos cardenches no guardan relación con los tópicos musicales que remiten al mundo afrohispano, no deja de ser interesante el hecho de que la coexistencia de una diversidad pluriétnica, en un tiempo histórico preciso, se halla vinculada con otras dimensiones socioculturales y estas también se encuentran incorporadas en el ideario del canto cardenche.

4.2. El Camino Real de Tierra Adentro y el contrapunto improvisado como sistema polifónico extendido

⁵²¹ Ver Capítulo 1.

En el primer capítulo se indicó que aquello definido como canto cardenche era una de las formas de manifestación de todo un sistema polifónico mayor que recorría diferentes entramados del Camino Real de Tierra Adentro. Se recuerda aquí que este camino fue principalmente una ruta comercial de 2.560 kilómetros de longitud que iba desde la Ciudad de México hasta la ciudad de Santa Fe, Nuevo México, en los Estados Unidos, circunscripción que entonces pertenecía al territorio mexicano. Este Camino Real estuvo en uso desde mediados del siglo XVI hasta el XIX, y formaba parte de la red global de caminos y rutas marítimas de España. Entrelazó la historia europea en la estructura de la vida americana, empezando por el asentamiento español de Nuevo México en 1598 hasta la llegada del ferrocarril en 1881. Como señala Jack Parsons, «las influencias culturales y comerciales del sendero permanecen impresas en el paisaje físico, la psique social y la historia viva de cada región»⁵²².

Se ha señalado anteriormente que el Camino Real de Tierra Adentro en su trayecto, además de recursos materiales, había generado un flujo de medios culturales, que se constituyeron como una vía fundamental para el arribo de los misioneros a las diversas regiones que atravesaba y posibilitaba el proceso de evangelización y la enseñanza de la polifonía como estrategia privilegiada (entre otras) de conversión a lo largo de su recorrido. De esta manera desarrollaba un entramado polifónico de cualidades específicas según los espacios y los contextos sociales a los que se iba enfrentando a su paso, pero conformando en todos ellos «una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social»⁵²³.

⁵²² Ver Parsons, Jack (2022: párr. 4).

⁵²³ En el original se lee: «C'est une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social». (Jodelet, Denis 1989:49).



Mapa 9. El Camino Real de Tierra Adentro.

Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Centro INAH Chihuahua,

<http://inahchihuahua.gob.mx/sections.pl?id=86>. Última consulta:

19 de agosto de 2023.

Este sendero que —recordemos— ya había sido trazado previamente en tiempos prehispánicos, tuvo desde entonces dos senderos que se adentraban en México. El primero se extendía a lo largo del flanco oriental de la Sierra Madre Occidental y conectaba el oeste de Mesoamérica con Durango y Zacatecas. En Durango, esta ruta se unía a otro sendero muy transitado que transportaba mercancías desde la costa occidental de México a través de la sierra hasta la región de Chalchihuites⁵²⁴. Este sendero troncal interior continuaba hacia el norte y desde el año 1000 d.C. se conectó con el *Paquimé* o «Casas Grandes» Rarámuri, un gran centro comercial ubicado en Chihuahua (L. Riley, 1993: 13).

⁵²⁴ Chalchihuites fue una ciudad prehispánica que fungió como centro ceremonial y astronómico de la cultura homónima, cuyo territorio se extendía al noroeste del Estado de Zacatecas y el sur de Durango.

Estos antecedentes nos permiten observar los primeros senderos que constituyen la historia de un desplazamiento emergente en zonas aledañas a lo que corresponde al sur de estas con las regiones de Durango y Zacatecas, cuyos ramales en tiempos novohispanos conectarían con la Misión de Parras y La Laguna, antigua Misión que, según informa el padre Churruca, tuvo influencia jesuita desde por lo menos 1598 hasta 1605, cuando se expandió hasta «el sur del actual estado de Coahuila. A partir de la cabecera se extendía, por el norte, hasta Cuatro Ciénegas y Monclova; su límite sur era el norte del Estado de Zacatecas; por el oeste se extendía hasta el Estado de Durango y por el este llegaba casi hasta Saltillo»⁵²⁵. En el siguiente mapa se pueden observar los caminos primigenios de estas rutas.

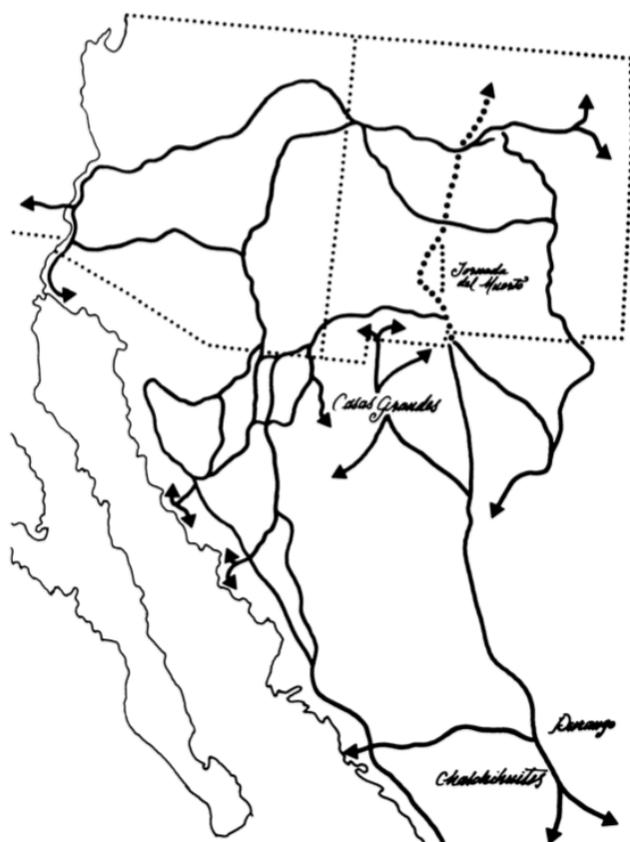


Figure 4. Indian trails were used by the Spaniards when they first entered the Southwest (Rio Grande Pueblo Indian Trail marked in dots).

Mapa 10. Rutas prehispánicas del Camino Real de Tierra

⁵²⁵ Churruca, et al., 1991: 7.

Adentro. Mapa obtenido de Carroll L. Rilley (1994: 14).

Es común afirmar que tras la desaparición de las misiones en la región Lagunera, tuvieron lugar las haciendas; sin embargo, el padre Churruca confirma que antes de establecerse el pueblo de Parras como misión, se convirtió en la cabecera y capital religiosa y administrativa de La laguna⁵²⁶. Ya en 1598, existían dos haciendas: la del gobernador Urdiñola y la de Lorenzo García. Y la desaparición de la misión de Parras ocurre en 1641. Urdiñola era un militar vasco procedente de Oyarzun, Guipúzcoa, y años antes, en 1554, el capitán vasco Francisco de Ibarra ya había comenzado sus exploraciones hacia «tierra adentro» tras la fundación de Zacatecas y tras proclamarse gobernador de la Nueva Vizcaya⁵²⁷. Como se ve, desde muy pronto la influencia vasca estuvo presente en este territorio.

Sin embargo, la propia existencia de este Camino Real nos impulsa a pensar el advenimiento de las polifonías desde la adquisición de unas prácticas también en flujo constante más que en el «surgimiento» de esta desde en una precisa zona estática, siendo el estatismo, precisamente, una característica que desde sus orígenes nunca fue constitutiva de los pobladores de este territorio.

De esta forma, se propone una mirada en la que más allá de atender al territorio lagunero como una entidad fija y circunscrita a su propio ámbito, conduce a la interacción e interrelación de sus habitantes desde una sociedad en movimiento. De esta manera se trata de solventar, a través de la estructura polifónica manifiesta en los propios cantos, ese salto histórico que suele presentarse entre las herencias derivadas en tiempos de la colonia y los sucesos acontecidos en el siglo XIX, tanto en el ámbito religioso como en el económico y social a partir del trabajo en la extracción del algodón. Esta idea ha dado lugar a definir el surgimiento del canto cardenche en el siglo XIX: «Los cantos religiosos de manera polifónica llegaron a la región Lagunera hacia mediados del siglo XIX, al inicio de la segunda repuebla llevada a cabo por los jesuitas y el canto cardenche tuvo su aparición en la región Lagunera a inicios del último cuarto de este siglo mencionado» (Lozano, 2002: 174), o bien a partir de la «idea estereotipada» de la que ya advierte Nadia Romero (2015:

⁵²⁶ Ver Corona Páez, 2008: 26.

⁵²⁷ Ver Corona Páez, 2011: 22.

106), «en donde se dice que “aparece” el canto cardenche cuando “surgen” los peones algodonereros, así de la nada en un lugar donde también se cree que no hay nada».

Ese salto histórico que ocurre del siglo XVI al siglo XIX se debe en parte a la opinión histórica generalizada de que tras las guerras de conquista, y las continuas epidemias sufridas por la población originaria, esta se extinguió totalmente. Así, por ejemplo, son comunes explicaciones como la siguiente:

¿Por qué tierras tan fértiles y ricas permanecieron incultas hasta mediados del siglo pasado [siglo XIX], no obstante su proximidad a lugares poblados desde los primeros años de la conquista como Parras, Cuencamé, Mapimí y Durango? La respuesta es obvia, estas tierras estaban enteramente despobladas y expuestas a las constantes incursiones de las tribus bárbaras⁵²⁸.

Sin embargo, atendiendo la huella que permite seguir el Camino Real de Tierra Adentro y apoyando la historiografía académica más reciente propuesta por el doctor Sergio Corona Páez, se observa que este defiende una viva continuidad en la región desde mediados del siglo XVI, sustentada en el descubrimiento, a mediados de aquel siglo, de las ricas minas de Zacatecas, Guanajuato, Pachuca, Fresnillo, Sombrerete y San Luis Potosí, lo que da lugar de primer orden a los intereses de la economía novohispana, flujo económico que no cesó con el tiempo, sino que consiguió un incremento debido a que «durante el siglo XVIII los más importantes lugares con viñedos de esta vasta región fueron impulsados y privilegiados por la Corona mediante la exención de impuestos (...), tales fueron los casos de Santa María de las Parras, cuya producción de aguardiente de orujo llegaba a más de 24 mil arrobas en 1777» (Corona, 2004:233).

Corona indica, además, que el cultivo del algodón ya se venía realizando desde finales del siglo XVIII, por lo que «sería un error pensar que el auge agropecuario [y se podría señalar con este el del canto cardenche] es una “novedad” histórica de finales del siglo XIX, y que su peculiar identidad la forjaron los fenómenos migratorios y económicos que comenzaron durante la segunda mitad de dicho siglo» (Corona, 2011: 21).

En efecto, estas migraciones ya se venían realizando siglos antes desde Oaxaca, Michoacán, Jalisco, San Luis Potosí, etc. Principalmente debido a esa alianza establecida

⁵²⁸ G. Saravia, 1908: 2.

entre españoles y tlaxcaltecas, siendo estos últimos «guerreros, pedagogos y eficaces agentes del cambio» (idem, 33).

Así, los viajeros tlaxcaltecas que traían consigo los aprendizajes sonoros de las misiones franciscanas de sus primeras tierras⁵²⁹, sumadas a las enseñanzas de los jesuitas que fundaron el primer colegio de toda la comarca para formar a los niños de la región, no solo propagaron el evangelio o crearon un cultivo comercial, sino que también fueron «cabecera espiritual de lo que llamamos Comarca Lagunera, [y] faro cultural, modelo o paradigma que transformó para siempre a los habitantes de la región e incluso de otras más lejanas, dondequiera que sus habitantes llevaran consigo ese bagaje cultural» (idem, 42).

La doctora Nadia Romero señala la importancia de los grupos tlaxcaltecas como «actores sociales colectivos» que funcionaron como «la llave del mundo hacia el norte» debido a la «mancuerna social, económica y política que establecieron con los españoles»⁵³⁰. Se sabe que la adopción del lenguaje musical occidental arraigó en poblaciones numerosas como Tlaxcala. Turrent señala que «la iglesia colonial intervino en la organización de los cantores [tlaxcaltecas] y permitió hasta 30 músicos dentro de las iglesias [lo cual superaba en número al de otras ciudades]» (Turrent, 1993: 191).

Esta movilización de grupos humanos permite entender al Camino Real como un afluente de conocimiento propiciado también por los pobladores de otras tierras, por lo que no se desmiente la hipótesis de la doctora Romero cuando señala que la gestación del canto cardenche se lleva a cabo a finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX:

Cuando termina el proceso de conquista del noreste con una ocupación territorial sedentaria española, y por lo tanto aumentan y se fortalecen las haciendas que, al igual que sus antecesoras, las misiones, también llevaron consigo la religión del imperio (Romero, 2015: 158).

⁵²⁹ Los franciscanos fueron los primeros frailes en arribar a la Nueva España entre los años 1520 a 1536, y llegaron a Tlaxcala en 1524. Corona señala que «la provincia franciscana del Santo Evangelio de México tomó interés en los nuevos asentamientos mineros (...). Se comenzaron a erigir conventos en Nombre de Dios (1555), Durango (1563), San Bartolomé (1564), Topia (1564), Sombrerete (1567), San Buenaventura o San Juan del Río (1567) (...), Cuencamé (1569) y el convento franciscano de la Purísima Concepción de Cuencamé fue erigido entre 1589-1593 (Corona Páez, 2011: 23).

⁵³⁰ Ver Romero 2015: 102, 144. La Dra. Romero también realiza un interesante estudio sobre la música tlaxcalteca en donde aporta datos de semejanza entre los contenidos y formas literarias procedentes de Tepetila, Tlaxcala y algunos elementos coincidentes con las letras de los cantos cardenches (idem, 139).

Este trabajo, enfatiza además, en tanto que incorporación de la polifonía como estructura previa a su definición como canto cardenche pero elaborada ya a partir del conocimiento de esta, la labor previa realizada por las misiones ya desde finales del siglo XVI en todo el tránsito que supone el Camino Real de Tierra Adentro, coadyuvando de esta manera a la comunicación de su competencia, al aprendizaje de los cantos a varias voces y a su hacer sonoro a partir de las migraciones efectuadas en ese espacio compartido, andado y sonado de tan vasta longitud.

Corona señala que la migración y el contacto entre diversos grupos humanos sucedió desde muy pronto en la región, por lo que sería un error pensar que en Parras «solamente había indios».

De hecho, la alcaldía contaba con una buena cantidad de españoles «avecinaados», es decir, convertidos en vecinos del pueblo. Estaban también los tlaxcaltecas que comenzaron a llegar con los jesuitas, otros indios mesoamericanos (que trabajaban en las haciendas del lugar) y, por supuesto, muchos de los indios nativos (...) con el tiempo hubo negros y muchas mezclas raciales (Corona, 2008: 27).

Estas poblaciones, algunas de ellas ya asentadas en Santa María de Parras y reguladas por los jesuitas, comenzaron a recibir el evangelio, «donde se criasen y enseñasen algunos hijos de los naturales en las cosas necesarias para el culto divino y servicio de las iglesia y el canto»⁵³¹. Corona indica, citando un escrito del padre Churruca sin precisar la fuente exacta:

En el año de 1600, en la misión de Parras los adultos acudían dos veces al día al catecismo, impartido en la casa de los padres. Se enseñaba en dos lenguas, y los néofitos aprendían también cantos en mexicano. Según esta misma fuente, a los niños se les enseñaba a leer en una especie de escuela a la que después, y hasta la fecha, se le ha llamado «Colegio de San Ignacio» o el «Colegio» (Corona 2008: 37).

Aunque el padre Churruca no indique el procedimiento de aprendizaje de estos cantos, se sabe que en España los niños empezaban sus estudios de canto llano desde muy pequeños y se les enseñaba a reconocer la posición de los tonos en la mano guidoniana⁵³². Corona indica que, en la residencia jesuita de Parras, había un clavicordio donde se les

⁵³¹ Luis de Velasco (1608). *Cit* en: Corona 2008:37.

⁵³² Aguirre, Soterra. Asesoría de tesis, 2023.

enseñaba y acompañaban los cantos (ídem, 38). Por lo que es muy probable que este mismo método de enseñanza mnemotécnica fuese también implementado como técnica de aprendizaje de la polifonía a lo largo de todo el Camino Real.

Por otro lado, el Camino Real de Tierra Adentro entendido como un espacio cultural, histórico y conceptual configurado por la migración, sienta las bases para comprender las huellas o indicios aparentemente menores que se vinculan a través de los corredores secundarios de este camino y que Nadia Romero define acertadamente como poblaciones implicadas en el canto cardenche. Estos son:

El corredor Parras-Salttillo-San Esteban-Monterrey, el camino San Luis Potosí-Charcas-Matehuala-Mazapil-Salttillo, el corredor Guadalajara-Tlatenango-Colotlán-Jeréz-Zacatecas-Mazapil-Salttillo, el camino Parras-Cuencamé-Durango y el camino Zacatecas-Fresnillo-Llerena (hoy Sombrerete)-Durango-Cuencamé (2014: 154).

Esos senderos ya se perfilan en el siglo XVII y, además, este Real Camino, nos permite vislumbrar la red de conexiones transatlánticas de los repertorios polifónicos compartidos entre España y los dos centros eclesiásticos que tuvieron gran movilidad en aquellos años: el Virreinato de Nueva España y el Virreinato del Perú, asociados también a la red de puertos, caminos reales y vías terrestres secundarias, para transportar mercancías, personas, e ideas «de ida y vuelta» (incluidas las musicales) a zonas como el Reino de Granada (Colombia), Santo Domingo, La Habana, Cartagena, Filipinas, el puerto Callao en Lima, Arica y Valparaíso, donde también circularon ejemplares impresos de música como el *Arte de canto llano* de Juan Martínez, editando en Sevilla en 1530, o más tarde el de las *Reglas generales de acompañar* (1702) y el *Liber Missarum* (1704), que fueron enviados a Veracruz y Cartagena⁵³³.

Los pobladores también comenzaron a escribir sus propios libros de música. Lourdes Turrent indica:

Además de escribir, comenzaron luego «a pautar y apuntar canto llano como canto de órgano, y de ambos cantos hicieron muy buenos libros y salterios de letra gruesa para los

⁵³³ Cfr. Marín-López, 2022: 80.

coros de los frailes y para sus coros con sus letras muy grandes, muy iluminadas, que ellos mismos encuadernaban»⁵³⁴.

Marín-López señala que «la circulación musical no fue un fenómeno exclusivamente unidireccional, encontrándose ejemplos de música de procedencia americana en la península» (2022: 79). Por su parte, Mazuela-Anguila indica que se tiene noticia de que el jesuita mexicano Juan de Tovar obtuvo permiso para imprimir un *Arte de la música* en 1602. Citando a Ernest J. Burrus, Mazuela añade:

Hacia los 1600 o un poco antes Tovar había dominado una segunda lengua india, el difícil otomí [...], escribió en él un catecismo y poco después pidió autorización a su general jesuita para imprimirlo también; al mismo tiempo pidió permiso para publicar un manual de música que había utilizado entre sus alumnos indios. En marzo de 1602, su general jesuita Claudio Aquaviva, escribió al superior provincial mexicano, Ildefonso de Castro: “Lo que el padre Juan de Tovar quiere estampar en la lengua que ha aprendido, vuestra reverencia lo haga ver; que yo se lo remito para que se lo haga imprimir, si así le pareciere; y lo mismo digo del *Arte de la música*” (Mazuela, 2012: 45) [traducción propia]⁵³⁵.

Esta difusión de libros implica y testifica no solo la intención de jesuitas, franciscanos y clérigos en su propósito de enseñar, sino que además ayuda a comprender que los pobladores nativos también contribuyeron a la enseñanza del canto⁵³⁶.

La circulación intercultural y transatlántica de la polifonía que supone lo expuesto, también se puede inferir a través de la gran movilidad que tuvieron las misiones jesuitas,

⁵³⁴García Icazbalceta, Joaquín, *Don Fray Juan de Zumárraga*, Tomo 4, ed. Porrúa, México, 1947, p.116. Cit en:Turrent, Lourdes (1993:129).

⁵³⁵ En el original se lee: “But by 1600 or slightly earlier Tovar has mastered a second Indian language, the difficul Otomí [...], wrote a catechism in it and shortly afterward requested authorization from his Jesuit general to have it also printed; at the same time he asked for permission to publish a music manual that he had used among his Indian charges. On March 15, 1602, his Jesuit general, Claudio Aquaviva, wrote the Mexican provincial superior, Ildefonso de Castro, ‘Lo que el Padre Juan de Tovar quiere estampar en la lengua que ha aprendido, vuestra reverencia....etc. [continúa en castellano en el original]. Ernest J. Burrus, “Two Lost Mexican Books of the Sixteenth Century”, *Hispanic American Historical Review*, XXXVII/3 (1975), pp. 330-339, p. 331, nota 5. Cit en: Mazuela-Anguila, Ascención, 2012:45

⁵³⁶ Se sabe además, que los músicos y cantores (entre otros), estaban exentos del pago de tributo: «Ordenanzas sobre tributos en Nueva España, confirmados por el Virrey. En la Ciudad de Tepeapulco, que no tributen los señores del pueblo y sus sujetos, ni veinte principales ni alcaldes, ni fiscales, ni escribano, *ni los cantores*, ni los que sirven en el monasterio, ni el tequitlato, ni los mancebos por casar que no llegaron a los veinte años, ni los viudos, ni solteros sin tierra» [La cursiva es mía]. Valderrama, Jerónimo (1961:193).

con misioneros provenientes de España y de Sicilia, Cerdeña, Alsacia, Portugal y Croacia, entre otras, que se asentaron en el noroeste de México⁵³⁷.

De esta manera, queda en evidencia el flujo en múltiples direcciones que operaba en este amplio camino, y que de ninguna manera alienta a seguir pensando la zona norte como un árido desierto en todos los sentidos, desértico. El Camino Real de Tierra Adentro se considera aquí como un indicio *real* de trayectorias cruzadas en un horizonte de comunicación amplia y compleja y, si bien es cierto que no se puede constatar cómo fueron los cantos polifónicos de aquellos días, sí se puede deducir, gracias a lo que en los labios de la gente sobrevive, que «la gama de natura alta con las mudanzas del contrapunto, que se muden en el contrapunto de una gama a otra, y que se entiendan bien las mudanzas, mudándose de tercero a tercero punto, y esto se entienda contrapunto llano»⁵³⁸ fue, entre otras, una de las premisas interiorizadas en el saber de los cardencheros.

4.3. El falsobordone como contrapunto improvisado. La memoria de la cultura y la polifonía como símbolo

Se mencionaba al inicio de esta investigación que una de las hipótesis propone que esta polifonía no «apareció» en la región Lagunera en el siglo XIX como suele afirmarse y como hemos explicado en las líneas anteriores, sino que comenzó su gestación desde finales del siglo XVI a partir de la presencia de misioneros jesuitas y franciscanos y que, con particularidades propias, nuevas adquisiciones y permanencias, se mantiene viva hasta nuestros días, formando parte de todo un entramado polifónico extendido en lo que se denominó Camino Real de Tierra Adentro, y que para su comprensión y análisis se propone el marco teórico lotmaniano, al que ya se ha hecho referencia también en este capítulo. Así, para seguir adelante, es importante recordar que ese «gran sistema» llamado semiosfera ha permitido entender a las diferentes polifonías revisadas al inicio de este capítulo, e incluso

⁵³⁷ Se tiene registrada, por ejemplo, la llegada al noroeste de México de los misioneros jesuitas: Francisco María Pícolo en 1697, proveniente de Sicilia, Italia; Gerónimo Minutti en 1702, procedente de Cerdeña, Italia; Wenceslao Eymmer en 1692, de Melnik, Bohemia; Juan Jacobo Baegert en 1751, de Alsacia; Manuel Martins en 1632, de Tavira, Portugal; Juan María Ratkay en 1681, de Croacia, entre otros (Cfr. Olmos Aguilera, Miguel, 2002: 226-237).

⁵³⁸ Sabe Andreu, A.; de Victoria, Tomás Luis (2004), *Pasión por la Música*, Ávila: Instituto Gran Duque de Alba, pp. 44-45, en Aguirre Rincón, Soterraña (2012: 2).

otras existentes no tratadas aquí, como entidades semióticas⁵³⁹ capaces de relacionarse entre sí a partir del empleo de un código semiótico común: el falsobordon como contrapunto improvisado.

A lo largo del primer apartado de este capítulo se han abordado algunas de las expresiones polifónicas desarrolladas en otros territorios que sostienen esa base semiótica con sus particulares identidades colectivas determinadas por el espacio en el que fueron gestadas, pero que como signo, texto, estrategia, práctica e incluso como *forma de vida* (la de ser campesinos, pastores y en general clase subalterna) presentan mayores niveles de entendimiento a pesar de sus límites y fronteras. Como recuerda Lotman, «solo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sígnico particular» (Lotman, 1996: 24).

Uno de los conceptos fundamentales planteados por Lotman es el de frontera y traductores-filtro bilingües, que se sitúan justamente en las fronteras y se vuelven permeables cuando los textos se traducen a otro lenguaje (o lenguajes) que se hallan fuera de la semiosfera dada, ya que el «carácter cerrado» de la semiosfera no puede estar en contacto con no-textos (textos alosemióticos), por lo que «para que estos adquieran realidad para ella le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno y semiotizar los hechos no semióticos» (ídem, 24). De esta manera, penetrar en la semiosfera significa «la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de estos al lenguaje propio (...), es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión de información» (ídem, 26).

Así, el concepto de frontera semiótica coadyuva a entender los procesos de sincretismo cultural y la reelaboración simbólica de determinados textos en diferentes contextos, como pueden ser el *Salve Regina* o el *Miserere* cantados en latín en Cerdeña o en Sicilia, pero también en Ostula, Michoacán, por ejemplo.

De forma paradójica, es justamente el concepto de frontera el que une las esferas distintas, pero también el que desde «la autoconciencia semiótica» las separa, ya que

⁵³⁹ Las entidades semióticas son los signos, símbolos, señales e iconos que nos permiten abordar la interpretación y producción de sentido, los fenómenos significantes para determinados grupos humanos y sus sistemas de significación manifiestos en la producción e interpretación de los cantos polifónicos, en este caso.

como indica Lotman, las hace tomar conciencia de sí mismas en el sentido semiótico-cultural, es decir, de su propia especificidad y de sus diferencias frente a las otras esferas. A lo que advierte, además, que «de la posición del observador depende por dónde pasa la frontera de una cultura dada» (ídem, 29).

A partir de lo anterior, se propone para las próximas líneas entender las distintas polifonías de tradición oral como un gran sistema, como un texto cifrado a partir de varios niveles (estructura formal, discurso performativo, etc.) que literalmente ha traspasado fronteras con unidades de sentido diferenciadas, como se ha intentado revisar al inicio de este capítulo, pero que en términos generales ha funcionado como catalizador de la memoria de la cultura, cuyo símbolo de permanencia ha sido justamente la organización de la polifonía.

Ese canto a voces en una única unidad textual, desde su nivel simbólico, puede conducir del plano de la expresión al plano del contenido (entendido aquí en el sentido más formal de la estructura musical polifónica), pero también a través de la expresión «como un puente del mundo racional al mundo místico» (Lotman, 1996: 143).

Efectivamente, se ha observado cómo la comprensión del «mundo» difundido por los misioneros, sean estos dominicos, franciscanos o jesuitas, ha estado presente en todos los repertorios de las polifonías de tradición oral de un lado u otro del océano. Señala Lotman que en el «símbolo siempre hay algo de arcaico. Toda cultura necesita de una capa de textos que cumplan la función de la época arcaica (...) [y sin embargo] el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro» (ídem, 145).

Conviene recordar aquí que estas polifonías, aun siendo realizadas en ámbitos litúrgicos y paralitúrgicos, confieren además esa doble connotación entre lo «sagrado» y lo «profano». Las prácticas musicales estudiadas parten de un sistema en estos dos ámbitos y, si bien su centro de acción está delimitado por distintos espacios, tal vez se pueda postular que en todos ellos subyace el símbolo primordial que les une dentro de esta semiosfera compartida: *estar con el otro*, esto es conversar con cantos (con-versar), hacer versos juntos, y esto ocurre también en sentido literal, no solo metafórico.

4.3.1. El falsobordone como contrapunto improvisado y «cantar por uso» o «cantar fabordón»

En este apartado se revisará el término de falsobordone y contrapunto improvisado apoyado en los textos de Joahnes Tinctoris (1477), Cerone (1613), Ernest Trumble (1959, 2000), Giuseppe Fiorentino (2009, 2014, 2015, 2015^a, 2019 y 2023), Ignazio Macchiarella (1995), entre otros. Se verá que la polifonía tuvo su mayor arraigo en la región lagunera, y en concreto en Sapioríz, a través de La pastorela.

Habiendo definido estos conceptos para nuestro estudio, posteriormente se propone un análisis musical de los rasgos hallados en estos términos a partir de diversas transcripciones realizadas del canto cardenche en sus manifestaciones de «cantos a lo humano» (*canciones de amor y de desprecio*) y «cantos a lo divino» (cantos de pastorelas), algunos de ellos cantados por las mujeres de Sapioríz.

4.3.1.1. El problema de la terminología

Al lo largo de su historia, el termino de «falsobordone» ha tenido diferentes terminologías lingüísticas: *faburden*, *fauxbourdon*, y *fabordón*. Tal diversidad de términos, además de crear ciertas confusiones, ha llevado a los especialistas a atribuirle significados que generaron diferentes teorías en torno a ellos. Fiorentino señala que a pesar del parecido de sus vocablos, estas acepciones tienen características individuales muy marcadas.

El término de *faburden*

Se refiere a una técnica inglesa de improvisación polifónica a tres voces sobre *cantus firmus*, atestiguada a partir de la tercera década del siglo XV. La improvisación procedía a través del método conocido en Inglaterra como *sight-system*: la visualización de una melodía sobre canto llano (por ejemplo, a una tercera superior), y en la ejecución de esta nueva melodía a un intervalo fijo con respecto a la parte visualizada (...); en el caso del *faburden* el canto llano constituía la voz central del complejo polifónico (...); el tenor o *faburdener* tenía que visualizar otra melodía sobre el canto llano utilizando solo dos intervalos: el unísono (en la primera nota y al final de cada frase) y la quinta (en los otros dos casos): a la vez este mismo cantante tenía que ejecutar la melodía resultante a una quinta inferior para generar así acordes de quinta (en la primera nota y al final de cada

frase) y terceras (en los otros casos); una tercera voz (*treble*) entonaba las mismas notas del canto llano a una cuarta superior. Utilizando una terminología moderna, como resultado de este proceso se obtenían secuencias de acordes en primera inversión puntuados por acordes con quinta y octava en los comienzos y finales de las frases musicales (Fiorentino, 2009:34).

El término *fauxbourdon*

Se originó en el mismo periodo del *faburden* (...), en el repertorio de los maestros franco-flamencos (...). [Este término] es en realidad una indicación canónica (...) aparentemente escrita para dos voces con el *cantus firmus* en la voz superior; el término indicaba que las dos voces dadas habían sido escritas de tal forma que una tercera voz podía ser añadida improvisando una melodía en cuartas paralelas inferiores con respecto a la voz más aguda. Debido al hecho de que las dos voces notadas se movían por intervalos de sextas y octavas (solo al principio y al final de cada frase) el resultado sonoro del *fauxbourdon* es básicamente idéntico al *faburden*: secuencias de acordes en primera inversión puntuados por acordes con quinta y octava en los comienzos y finales de las frases (ídem, 34).

A pesar de sus similitudes sonoras, existe una diferencia fundamental entre ellas: la oralidad y la escritura. Giuseppe Fiorentino apunta que el *faburden* (desarrollado en Inglaterra) es una técnica de improvisación sobre canto llano y tiene relación con la tradición oral de improvisación polifónica, mientras que el *fauxbourdon* (de la escuela franco-flamenca) está relacionado con la tradición escrita. Ante esta diferencia existe una controversia sobre si fueron los franco-flamencos quienes asimilaron la técnica de improvisación inglesa transformándola en composición o si, por el contrario, ocurrió de manera inversa, ya que existe la evidencia de que las primeras fuentes provienen de la composición y no de las referencias teóricas sobre las técnicas de improvisación (Fiorentino, 2009:35).

A todo ello, el investigador Ernest Trumble indica que el lugar de origen del *fauxbourdon* fue Italia, cuyo centro de mayor creación musical estaba al norte⁵⁴⁰. Si bien, los autores que trabajaron este género fueron principalmente franco parlantes, para Trumble *fauxbourdon*, *faburden* y *falsobordone* son distintos terminos aplicados a una misma

⁵⁴⁰ Trumble, 1959: 14 y *Cfr.* Fiorentino 2009:36.

manifestación, a la que denominaron de diferente forma dependiendo de la nacionalidad de quien las emplease, pero no porque indicaran fenómenos distintos, por lo que, según el teórico, no deben ser tratados como entidades separadas porque «fueron cortados del mismo patrón»⁵⁴¹. Considera así que el término de *faux-bourdon* es, por lo tanto, un «puzzle en canon»⁵⁴².

Al estudiar la historia del *fauxbourdone*, Trumble observó que durante la segunda mitad del siglo XV fueron ocurriendo reglas de sucesión preestablecidas en los procedimientos vocales, e investigó casos en donde un contratenor *bassus* sustituye al contratenor *altus*, utilizando alternativamente los intervalos de tercera y quinta por debajo del tenor. El contratenor *bassus*, aplicado a dos voces superiores que se mueven por sextas paralelas terminando en octavas en las cadencias, produce una secuencia de triadas en estado fundamental que da como resultado la cadencia dominante tónica [cadencia perfecta V-I]⁵⁴³.

Así, el contratenor altus, que generalmente no estaba anotado pero tenía una sucesión interválica predeterminada, se movía alternativamente debajo y por encima del tenor. Cuando el contratenor altus se mueve debajo de un tenor, utiliza un patrón repetitivo de terceras y quintas generando triadas en estado fundamental, y cuando se mueve por encima del tenor, resultan cuartas paralelas con respecto a la melodía principal. Señala Trumble que «un verdadero *faux-bourdon* solo necesita que el *superius* y el tenor utilicen la sexta y la octava únicamente como consonancias. Su sucesión depende del compositor» [traducción propia]⁵⁴⁴.

El teórico señala que estas sucesiones interválicas predeterminadas y repetitivas lograron un sonido acordal dominado por formas de acordes triádicos preferiblemente a partir del bajo, convirtiéndose así en un tipo de consonancias que cada vez se volvió más popular no solo en la música sacra, sino también en la profana (Trumble 2000: 605).

⁵⁴¹ En el original se lee: «should not be treated as separate entities· they obviously were both cut from the same cloth». Trumble, 2000: 612.

⁵⁴² En el original se lee: «The term *faux bourdon* is therefore a vernacular, puzzle *canon*». Trumble, 1959:18.

⁵⁴³ Ídem: 49.

⁵⁴⁴ En el original se lee: «A real *fauxbourdon* only needs the *superius* and tenor to use only the sixth and octave as consonances . Their succession is up to the composer» Trumble, 2000:604. *Cfr.* Ídem 602-604.

El crecimiento de la popularidad del contratenor *bassus* alternando intervallos de tercera y quinta debajo del tenor, donde el altus podría sincronizar sus terceras y cuartas por encima de este con el bajo; o bien el bajo aplicado a dos voces superiores que podían moverse por sextas y octavas y producir acordes triádicos en estado fundamental con cadencia dominante tónica, se convirtió, según Trumble, en un sistema de sucesión interválica eminentemente adecuado para la improvisación *supra librum* descritas por Guilielmus Monachus (Trumble 1959: 50).

Example 16. *ModC 72, Deus ultionem, Anonymous (Transposed 2nd Tone)*

The image shows a musical score for a three-part setting of a psalm. It consists of two systems of staves. The first system includes a Cantus part (top staff), a Tenor part (middle staff), and a Bassus part (bottom staff). The second system continues the same parts. The lyrics are: "2. Exalta - re, qui ju-dicas ter-ram: redde retri-butionem super - bis. 4. Effabun-tur et loquentur in-iquita - tem: ETC." The Tenor and Bassus parts include figured bass notation (numbers 1-5) below the lyrics. The score is in 6/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Ilustración 36. Trumble, Ernest (1959), *Fauxbourdon. An historical Survey*. Vol 1 (Trumble, 1959: 54).

Se observa en el ejemplo que en el *cantus* que contiene el tono del segundo salmo y las formas del tenor (Ilustración 36), el contratenor *bassus* se mueve en alternancia de quintas y terceras en relación al tenor y el cantus y tenor se desarrollan por sextas, y octava en las cadencias. Trumble advierte que no todas las configuraciones a tres voces se

El teórico indica que las posibilidades para combinar intervalos sugeridas por Guilielmus, además de ayudar a comprender los métodos de armonización nota contra nota del siglo XV, también reflejan una percepción muy astuta de las posibilidades y oportunidades de superponer intervalos al *cantus* y al tenor del *faux-bourdon* (o de cualquier dúo) en sextas y octavas, ya que al considerar esta articulación se encuentra que los mejores intervalos para usar debajo de una sexta consisten en unísono, tercera, quinta y octava (ídem, 57).

Trumble advierte que al idear un patrón fijo en la sucesión de intervalos, esto facilitó la memorización. De esta manera los compositores de *falsobordone* solo utilizaron la tercera y la quinta, tal vez porque cualquiera de los intervalos formaría una consonancia tanto con la octava como con la sexta, o bien para evitar quintas y octavas paralelas (ídem, 58).

En lo que al tema central de esta tesis compete, se observa que tanto en el caso del canto cardenche como también en las polifonías de tradición oral de los pirineos gascones, el empleo del intervalo de cuarta entre las voces se continúa empleando en una gran proporción de cantos.

Según Trumble, los cantos basados en fórmulas de recitación en sextas paralelas se hicieron muy populares alrededor de 1430 y finales del siglo XV, pero había otros procedimientos para tres voces libres:

In exitu está compuesto para tres voces libres. En este contexto, el cantus y el tenor se basan principalmente en sextas, pero también introducen muchas terceras y quintas (...) de hecho en lo que respecta a la sucesión de intervalos, esta es la configuración de salmos menos restringida [traducción propia]⁵⁴⁶.

De este modo, concluye que la tradición de interpretar cantos basados en sextas paralelas era tan antigua como la del *faux-bourdon* en general, de modo que a finales del siglo XV se incorporaron estos en una sola colección. A partir de ese momento, según

⁵⁴⁶ En el original se lee: «*In exitu* is composed for three free voices. In this setting, the cantus and tenor rely primarily on sixths, but they also inject many thirds and fifths (...) In fact, as concerns the succession of intervals, this is the least restricted (...)». Trumble, 1959: 50-51.

Trumble, «ambos estilos se fusionan y dieron lugar a lo que en literatura científica se denomina *falsobordone*» [traducción propia]⁵⁴⁷.

Con todo ello, Ernest Trumble no solo demostró una continuidad histórica entre el *faux-bourdon* y el *falsobordone*, sino que las estructuras acordales tanto de los repertorios italianos como españoles de finales del siglo XV son el resultado del mismo proceso de improvisación polifónica en el que se basa el *faux-bourdon* y el *falsobordone* (Fiorentino 2009: 40).

De esta manera, quedaron establecidos los procesos contrapuntísticos sencillos y menos restringidos a partir de fórmulas interválicas repetitivas y predecibles (Trumble, 2000: 608).

El uso de estas fórmulas polifónicas basadas en intervalos repetitivos y predecibles produce que la progresión de acordes resultante también suene muy predecible. La previsibilidad es una característica de la armonía funcional y acordal, y no es una característica de la armonía medieval. Por lo tanto, cuando aparece por primera vez asociada al *fauxbourdon* y *falsobordone*, suena bastante moderno, lo que lleva al profesor Lowinsky a postular una conversión repentina de la armonía interválica a la armonía acordal por parte de los compositores de salmos y cánticos de *falsobordone*, villancicos y *frottole* (...). Los seres humanos, por regla general, cambian lentamente, y esa regla no se infringe aquí a finales del siglo XV y principios del XVI [traducción propia]⁵⁴⁸.

El término de *falsobordone*

Giuseppe Fiorentino indica que el *falsobordone* es el término que en España se dio en llamar *fabordón* y señala que según la definición de Murray Bradshaw el *falsobordone*:

Es una recitación acordal basada en acordes triádicos en estado fundamental que siguen la forma y a menudo la melodía de los tonos gregorianos de los salmos. Los *falsobordone*

⁵⁴⁷ En el original se lee: «From this time on, it would appear that the two styles merge and result in what is called *falsobordone* in the scientific literature». Trumble, 1959: 51.

⁵⁴⁸ «The use of these repetitive and predictable intervallic formulas causes the resultant chordal progression to sound rather predictable as well. Predictability is a characteristic of functional, chordal harmony, which is not a characteristic of medieval harmony. Thus, when it first appears associated with a device like *fauxbourdon* and *falsobordone*, it sounds rather "modern," leading Professor Lowinsky to postulate a sudden conversion from intervallic to chordal harmony on the part of the composers of *falsobordone* psalms and canticles, villancicos, and *frottole* (...) Human beings change slowly as a rule, and that rule is not violated here at the end of the fifteenth century and the beginning of the sixteenth» (Trumble, 2000:608).

suelen tener dos secciones y cada sección se basa en una recitación sobre un acorde seguida por una cadencia (ídem, 36-37).

Por su parte, Macchiarella, en su libro *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, presenta una definición del término más apropiada para el interés de esta investigación, ya que centra tanto sus conclusiones como el origen de este proceso polifónico vocal en la tradición oral, en donde «(...) el término indicaba en general una polivocalidad improvisada sobre una melodía dada (...) en contraposición a la polifonía escrita»⁵⁴⁹.

Macchiarella apunta que a partir del sexto decenio del siglo XVI el término *falsobordone*, al menos en el ámbito de las fuentes escritas, adquiere una definición específica y cerrada capaz de designar a este como un género musical, en el que a partir de la codificación de un código homogéneo de composición que comprende la armonización de un *cantus firmus* tanto en el repertorio profano como en la música religiosa parte de la siguiente estructura formal:

Un verso musical dividido por la mitad por una pausa, cada mitad consta de una sección construida sobre un único acorde repetido (recitación) seguido de una cadencia más o menos elaborada (...). Entre finales del siglo XVII y mitad del siglo XVIII se encuentran partituras compuestas por colecciones de *falsobordones* ordenados en sucesiones orgánicas a partir de los tonos del *cantus firmus* de referencia [traducción propia]⁵⁵⁰.

Una vez establecido el *falsobordone* como género, Macchiarella compara las polifonías de tradición oral a partir de los repertorios polivocales de la Semana Santa en Italia con la técnica de *falsobordone* empleada en la música religiosa y profana del siglo XVI. Este etnomusicólogo identifica tres fases de canto polivocal a partir de la Semana Santa actual de una tradición no escrita con referencias a la música litúrgica del Renacimiento:

⁵⁴⁹ En el original se lee: «Di conseguenza il termine (...) finiva per indicare in generale la polivocalità improvvisata su una data melodia (...) in contrapposizione alla composizione polifonica integralmente scritta». Macchiarella, 1995:140.

⁵⁵⁰ En el original se lee: «Un verso musicale suddiviso a metà da una pausa con ognuna delle due metà costituita da una sezione costruita su un solo accordo ribattuto ('recitazione') seguita da una cadenza più e meno elaborata (...) tra la fine del sedicesimo secolo e la prima metà del diciassettesimo secolo, si ritrovano sia stampe costituite esclusivamente da raccolte di falsobordoni ordinate in successioni organiche in base ai toni del *cantus firmus* di riferimento (...)». (ídem, 186-187).

a) Primera fase: de la oralidad a la escritura (finales del siglo XV-primer mitad del siglo XVI). La práctica de la tradición oral (de origen «desconocido») de la armonización de un *cantus firmus* mediante la concatenación de acordes de tercera, quinta y octava es progresivamente asumida por la música escrita. Esta aceptación ocurre tanto en el ámbito de la producción religiosa como en la profana y está atestiguada por diferentes documentos que no están directamente relacionados entre sí: por un lado, los manuscritos de canto de algunos conventos (...) benedictinos y las primeras músicas litúrgicas impresas (...); por otro lado, las formas de polifonía profana de origen abiertamente «popular», como las *frottole* y las *villanelle* a la napolitana, también impresas. En esta etapa todavía no aparece el término *falsobordone*.

b) Segunda fase: de la escritura a la oralidad secundaria (segunda mitad del siglo XVI-primer mitad del siglo XVII). En respuesta a las exigencias del Concilio de Trento de una polifonía simple y plenamente consonante, la técnica del *falsobordone* se adopta sistemáticamente en la música litúrgica. Al mismo tiempo, se normaliza un repertorio homogéneo (que se ha definido como género) (...). Su ejecución, aunque basada en textos escritos, preveía un gran aporte confiado a la transmisión oral.

c) Tercera fase: el desarrollo de los repertorios litúrgicos de la tradición oral secundaria (a partir del siglo XVII). Con el cambio de la música artística, también la producción religiosa de la tradición escrita abandonó gradualmente el *falsobordone*. Sin embargo, como técnica de armonización basada en la concatenación de acordes perfectos, siguió siendo empleada dentro de la normal práctica litúrgica (especialmente durante la Semana Santa) hasta el punto de que se puede afirmar que su ejecución no tuvo solución alguna de continuidad [traducción propia]⁵⁵¹.

⁵⁵¹ En el original se lee: «a) Prima fase: dalla oralità alla scrittura (fine del quindicesimo secolo-prima metà del sedicesimo secolo). La prassi di tradizione orale (pertanto di "ignota" origine) dell'armonizzazione di un *cantus firmus* attraverso la concatenazione di accordi di terza quinta e ottava viene assunta progressivamente dalla musica scritta. Tale assunzione si verifica del campo della produzione sia religiosa sia profana ed è attestata da documenti diversi che tra di loro non sono direttamente connessi: da un lato i manoscritti di canto di alcuni conventi (...) benedettini (...); dall'altro le forme della polifonia profana dichiaratamente di origine 'popolare', come le *frottole* e le *villanelle* alla napoletana, che esse affidate alla stampa. In questa fase non compare ancora il termine *falsobordone*.

b) Seconda fase: dalla scrittura alla oralità secondaria (seconda metà del sedicesimo secolo-prima metà diciassettesimo secolo). In risposta alla richiesta del Concilio di Trento di una polifonia semplice e pienamente consonante, la tecnica del *falsobordone* è adottata sistematicamente della musica liturgica. Parallelamente, viene normalizzato un repertorio omogeneo (che abbiamo definito genere) (...). La sua esecuzione, benché basata su testi scritti, prevedeva un largo contributo affidato alla trasmissione orale (...).

c) Terza fase: lo "sviluppo" dei repertori liturgici della tradizione orale secondaria (dal XVII secolo in poi). Con il mutare delle tendenze della musica d'arte anche la principale produzione religiosa di tradizione scritta

Según Macchiarella la preferencia de la música de tradición oral por la superposición de líneas melódicas basadas en el principio melódico lineal, así como las estructuras acordales típicas del *falsobordone* y el empleo de acordes en estado fundamental, constituyen un proceso de sedimentación y se consideran un desarrollo de la cultura oral. A lo que también señala que el Concilio se limitó a indicar un ideal estilístico, es decir, de estilo eclesiástico y devoto, pero que ello «en la práctica se tradujo en la tendencia a adoptar un contrapunto simple, nota contra nota, en un sistema de plena consonancia, con clara preferencia por las ejecuciones a capela» [traducción propia]⁵⁵².

De esta manera, deja claro un principio que hay que tomar en cuenta en lo que a este tema compete:

Los repertorios polivocales de la Semana Santa no son «reliquias» de repertorios escritos del pasado, sino manifestaciones actuales y funcionales del mismo principio constitutivo que subyace al *falsobordone*» [traducción propia]⁵⁵³.

En las líneas siguientes, se revisará el concepto de «contrapunto improvisado», así como los términos de «cantar por uso» y «cantar fabordón» desde la mirada de Giuseppe Fiorentino, Tinctoris y Lucena, entre otros, y se observará la relación de estos términos con el *falsobordone*, a fin de poder determinar en qué medida se ajusta a los parámetros propuestos por los cantores de Sapioríz cuando cantan cardenchas.

4.3.1.2. El contrapunto improvisado y «cantar por uso» o «cantar fabordón»

Según Giuseppe Fiorentino, en la cultura musical del Renacimiento las técnicas de improvisación polifónicas no eran un fenómeno aislado, sino que la improvisación sobre

abbandonò progressivamente il falsobordone. Esso, tuttavia, in quanto tecnica di armonizzazione basta sulla concatenazione di accordi perfetti, continuò a trovare largo spazio all'interno della normale pratica liturgica (soprattutto durante la settimana santa) tanto che si può affermare che la sua esecuzione non ha avuto alcuna soluzione di continuità» (idem, 284-286).

⁵⁵² En el original se lee: «Ciò in pratica si tradusse nella tendenza ad adottare un contappunto semplice, nota conto nota, in un regime di piena consonanza, con netta preferenza per esecuzioni a cappella». (idem, 248).

⁵⁵³ [en el original se lee: "Il repertori polivocali della settimana santa non sono 'reliquie' di repertori scritti del passato bensì manifestazioni attuali e funzionali dello stesso principio costitutivo alla base del falsobordone" (idem: 246).

cantus firmus era una actividad usual en esta época y la difusión de su praxis formaba parte de la cultura musical europea⁵⁵⁴.

Es necesario considerar que tanto las órdenes mendicantes como los clérigos seculares presentes en todo el *Camino Real de Tierra Adentro* eran herederos de la cultura musical europea de los siglos XVI y posteriores. Esta tradición se manifestaba principalmente a partir de tres formas vocales: el «canto llano», monódico y a capela; el «canto de órgano» procedente de la polifonía escrita (*figurato y en representación de voz o res facta*); y «contrapunto» (*sub intellecto*), que hace referencia a una polifonía improvisada sobre un *cantus firmus* o contrapunto, también conocido como contrapunto a la mente o «cantar sobre el libro» (*supra librum*)⁵⁵⁵.

De esta manera, la expresión «contrapunto» indicaba una praxis de improvisación. En Europa, esta práctica era enseñada por el maestro de capilla a los niños de 6 a 12 años (llamados seises) mediante la transmisión oral y la práctica de este conocimiento.

El uso del término castellano «contrapunto» para indicar la polifonía improvisada se impuso en el siglo XVI y dejó atrás el verbo latino *discantare* empleado en la Edad Media, que también se refería a la improvisación vocal sobre *cantus firmus*, en donde un *discantus* podía referirse tanto a la notación escrita en la voz aguda como a la improvisación de la línea melódica sobre un tenor (Fiorentino, 2015a: 65).

Según Fiorentino, las tipologías existentes del contrapunto improvisado descritas por Bermudo señalan: «la más sencilla realizada a dos voces que podía ser “llano” cuando a cada nota del canto llano correspondía una nota del contrapunto, o “disminuido” cuando no se observaba esta correspondencia». Bermudo también distingue el «contrapunto de paso forzoso», donde existen límites prefijados en el número o valor de las notas sobre las que se debe improvisar ajustándose al *cantus firmus*; y «contrapunto libertado», donde el cantor puede combinar libremente tanto notas como valores según considere que se ajustan mejor al *cantus firmus*. También se podía improvisar contrapunto «sobre canto de órgano», es

⁵⁵⁴ Asimismo, Peter Schubert y Julie E. Cumming han propuesto un marco pedagógico que obedece al conjunto limitado de las reglas empleadas para producir un contrapunto improvisado en el Renacimiento, mismo que, actualmente permite a los estudiantes improvisar en tiempo real de modo relativamente fácil. (Ver Cumming, 2013).

⁵⁵⁵ Fiorentino, 2009: 523-526.

decir, sobre una composición polifónica preexistente, o bien sobre una melodía notada en notación mensural (Fiorentino 2014: 152).

Por su parte, Tinctoris, en su *Liber de arte contrapuncti* (1477), realiza una clara distinción entre los términos de *res facta* y *contrapunctus*:

El contrapunto, tanto simple como disminuido, se realiza de dos maneras: escrito y en la mente. El contrapunto que se hace por escrito se denomina comúnmente *res facta*; pero aquel que realizamos mentalmente es el contrapunto absoluto, y a esta forma de ejecución se le conoce como «cantar sobre el libro» [traducción propia]⁵⁵⁶.

Por *contrapunctus* simple se refiere a la proporción de igualdad en los valores de las notas, y por disminuido a una cierta división de «notas enteras en valores diminutos», de ahí que también se denomine, a modo de metáfora, «como florido»⁵⁵⁷.

La discrepancia entre *contrapunctus* y *res facta* no radica únicamente en que el primero sea improvisado y el segundo escrito. Tinctorius indica que en el *res facta*:

... todas las voces, ya sean tres, cuatro o más, deben estar recíprocamente ligadas entre sí, de modo que en cada parte se respete el orden y la ley de concordancia en relación con todas las demás voces [traducción propia]⁵⁵⁸.

Mientras que en el *contrapunctus* las voces añadidas deben guardar relación de consonancia únicamente con el tenor:

Cuando dos, tres, cuatro o más cantan sobre el libro, uno no está sujeto al otro. En efecto, basta con que cada una de las voces respete la organización de concordancias con respecto al tenor (...) [traducción propia]⁵⁵⁹.

⁵⁵⁶ En el original se lee: «Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter “resfacta” nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute “contrapunctum” vocamus». Tinctoris 2020: II.xxi.2, párr: 99.

⁵⁵⁷ Cfr. En el original se lee: «Dictusque est contrapunctus hic “simplex” eo quod simpliciter per proportionem equalitatis tantum sine aliquo flore diversitatis confectus sit. (...) Diciturque contrapunctus huiusmodi “diminutus” quoniam in eo notarum integrarum quedam fit in diversas minutas partes divisio. Hinc et “floridus” a nonnullis per metaphoram appellatur» Tinctoris 2020: II.xx.4,6, párr: 95, 97.

⁵⁵⁸ En el original se lee: «In hoc autem resfacta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes reifacte, sive tres sive quattuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat» Tinctoris 2020: II.xxi.6, párr: 99.

⁵⁵⁹ En el original se lee: «Sed duobus aut tribus, quattuor, aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subiicitur. Enimvero cuilibet eorum circa ea que ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent tenori consonare sufficit» Tinctoris 2020: II.xxi.9, párr: 101.

En este punto, Tinctoris indica el grado de libertad permitido para la ejecución del *contrapunctus*, y añade:

(...) Sin embargo, no considero reprochable, sino digno de elogio, el hecho de que aquellos que cantan juntos eviten la monotonía en elegir y ordenar a su disposición las concordancias. De esta manera pueden hacer más suave y lleno de sonoridades el canto polifónico [traducción propia]⁵⁶⁰.

Se sabe, además, que durante todo el Renacimiento el término *contrapunctus* se refiere a contrapunto improvisado. Fiorentino señala que existían numerosas formas de cantar *alla mente* y que de entre las técnicas de improvisación relacionadas con el *fauxbourdon*, estas representaban el nivel más elemental del contrapunto improvisado⁵⁶¹.

Es interesante observar que la relación entre el falsobordone y el contrapunto improvisado era muy estrecha y estaba relacionada con la tradición oral y popular de la música, tanto en Italia como en España en los siglos XV y XVI. Giuseppe Fiorentino ilustra al respecto, indicando que el fabordón, antes de llegar a ser un género musical, era un proceso de composición-improvisación generado por los esquemas armónico-melódicos en general de Italia y España. Macchiarella también llega a la conclusión de que la forma de armonizar el *cantus firmus* se originó en la tradición oral de la música popular⁵⁶².

Basándose en el tratado *De preceptis Artis Musicae* de Guilelmus Monachus, Fiorentino apunta dos de los procedimientos citados por Guilelmus correspondientes al *faburden* inglés: el *fauxbourdon* y el *gymel*.

El *fauxbourdon* se basa en un tenor o *cantus firmus* sobre el que el soprano y el contra improvisan sus partes mediante las reglas del «syght system» [señaladas anteriormente]. El soprano tiene que visualizar terceras por debajo del *cantus firmus* menos al principio y al final de las frases musicales, donde debe visualizar un unísono; los unísonos y las terceras son ejecutadas una octava más alta, produciendo octavas y sextas por encima del *cantus*

⁵⁶⁰ En el original se lee: «Sed duobus aut tribus, quattuor, aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subiicitur. Enimvero cuilibet eorum circa ea que ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent tenori consonare sufficit. Non tamen vituperabile, immo plurimum laudabile censeo, si concinentes similitudinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudenter evitarint. Sic enim concentum eorum multo repletiolem suavioremque efficient» Tinctoris 2020: II.xxi.9, párr: 101.

⁵⁶¹ Cfr. Fiorentino, 2009: 529-530.

⁵⁶² Cfr. Fiorentino, 2009: 579.

firmus. El contra tiene que realizar terceras paralelas al *cantus firmus*, menos en los principios y finales de las frases musicales, donde realiza una quinta⁵⁶³.

En cuanto a la técnica del *gymel* Fiorentino señala:

En *el gymel*, una segunda voz puede improvisar su melodía utilizando unísonos y terceras (tanto superiores como inferiores) u octavas y sextas bajas (...). Las voces podían tener varias disposiciones dentro de la composición o de la pieza improvisada (...); los criterios de improvisación de cada voz [en el *cantus firmus*] podían permutar de una voz a la otra (el *contratenor bassu* que tiene *modo tenoris*, el *supranus* que tiene *modum contrae*).

Y tanto para las técnicas de *gymel* como para las de *fauxbourdne* «el *supranus* (...) se mueve por sextas y octavas [por encima del tenor], el *contratenor bassu* por quintas y terceras por debajo del tenor (...), los demás intervalos deben alternar quintas y terceras, menos la primera y última nota que serán octavas o unísonos (...). El *contra altus* (...) realizará una cuarta por encima del tenor en la penúltima nota, y una tercera en la antepenúltima, y así siguiendo»⁵⁶⁴.

Se verá más adelante que los cardencheros, secundando ese «contrapunto libertado», en términos de Bermudo, efectúan este tipo de intervalos en el contrapunto improvisado entre las voces de unos con otros.

Ya se ha mencionado que el musicólogo Montufar también encuentra la aplicación de esta técnica *gymel* en los cantos polifónicos a capela de los pueblos de Santa Eulalia, San Juan Ixcoy y San Mateo Ixtlatlán, de Huehuetenango, Guatemala⁵⁶⁵.

Son muchos los investigadores que han escrito sobre la gran capacidad de los nativos en el aprendizaje de las técnicas polifónicas y de la música en general en tiempos de la colonia, pero las aportaciones de Adam Salomond (2015) son importantes porque se centran específicamente en las pruebas de la utilización de las técnicas del contrapunto improvisado del México colonial, por lo que son un gran aporte para esta investigación. Salomond señala que el fraile franciscano Jacobo de Testera escribió a Carlos V explicando que los nahuas aprendieron a improvisar música en los colegios fundados por los misioneros, indica además que los archivos y legislación de la Catedral Metropolitana de México dan testimonio de la práctica y el aprendizaje de la improvisación en la iglesia

⁵⁶³ Fiorentino 2009: 452.

⁵⁶⁴ Fiorentino, 2009: 453-461.

⁵⁶⁵ Montufar, 2020: 5.

matriz de Nueva España, y señala que en Concilio III Provincial mexicano ya se incluyen las primeras referencias a la improvisación como base del *curriculum* musical:

Todos los días no festivos, entre prima y misa, en un lugar dentro de la iglesia, [el maestro de capilla] debe hacer una escuela para todos, para los canónigos y para los cantores y ministros y servidores de la Iglesia, quienes deben reunirse para ser enseñados e instruidos a tiempo tanto en polifonía (*canto figurado*) como en improvisación (*contrapunto*), para que no se les aparte de la otra lección de canto firme dirigida por el sochantre [traducción propia]⁵⁶⁶.

Este *curriculum* no era llevado a cabo únicamente en la Ciudad de México: las catedrales de Durango, Morelia, Oaxaca y Puebla también lo realizaban, así como los maestros de capilla de las catedrales de Lima, La Plata, Cuzco, Guatemala y Bogotá, donde los naturales eran instruidos con las técnicas de estos cantos vocales. Con respecto al aprendizaje del contrapunto improvisado en referencia a Puebla, Salomond señala las actas capitulares de instrucciones de 1615 del deán don Pedro de Vega Sarmiento:

También debemos conseguir que el maestro esté en el lugar designado para darles lecciones, todos los días de trabajo, a las 6:30 de la mañana, exigiendo que acudan puntualmente a esa hora para que reciban lecciones de canto llano, polifonía (de órgano) e improvisación (contrapunto) (...). Y si les parece que les toma dos horas en la mañana y una en la tarde —de 1:30 a 2:30, como lo hacen en la Santa Iglesia de Puebla— tendrán más tiempo para la lección [traducción propia]⁵⁶⁷.

La zona de Puebla es una llamada al contacto con esta ciudad, evidente en la letra de la canción cardenche «Eres como la naranja»⁵⁶⁸, de factura muy posterior a la época aquí reseñada pero que no por ello obvia el aprendizaje musical a lo largo de todo el Camino Real de Tierra Adentro y de la gran activación tlaxcalteca durante el periodo colonial que

⁵⁶⁶ En el original se lee: «On all non-feast days, between prime and mass, in a place inside the church, [the maestro de capilla] must hold a scholl for all, for the canons and for the singers and ministers and servants in the Church, who must gather to be taught, and instructed in polyphony (*canto figurado*) and in improvisation (*contrapunto*), in time so that they are not kept from the other lesson in canto firme led by the sochantre». Salmond, Adam, 2015: 71.

⁵⁶⁷ En el original se lee: «We must also get the *maestro* in the delegated place to give them lessons, all the days of work, at 6:30 in the morning, requiring [the boys] to go punctually at that hour so that they receive lessons in plainchant (*canto llano*), polyphony (*de órgano*), and improvisation (*contrapunto*) (...). And if it seems to take two hours in the morning and one in the afternoon – from 1:30 to 2:30, as they do at the Holy Church of Puebla – they will have more time for the lesson». Salomond, Adam, 2015: 75.

⁵⁶⁸ «Me he de comer una lima de los limares de Puebla, yo he de seguir en mi idea, aunque a mi tierra no vuelva», verso de la cardencha «Eres como la naranja».

hasta 1824 fue dependencia de Puebla, y que en tanto estructura formal polifónica lleva a trazar esta celeridad diacrónica no solo a partir de esta región, sino tan solo como recordatorio de uno de los puntos de contacto con estos cantos diseminados entre misioneros y los conversos tlaxcaltecas que les acompañaban.

En cuanto a las prácticas musicales realizadas en la catedral de Durango y sus zonas aledañas, Martínez Romero y Salgado Ruelas (2021) mencionan que «fue el villancico la forma vocal más utilizada para las ceremonias de la catedral neovizcaína de los siglos XVII y XVIII y, además, fue un ejemplo representativo de un particular tipo de repertorio musical y también de una expresión literaria devocional»⁵⁶⁹.

Por su parte, el historiador Sergio Antonio Corona señala que la enseñanza formal en el Colegio de Parras: «En el año de 1600, en la misión de Parras los adultos acudían dos veces al día al catecismo, impartido en la casa de los padres [de la Compañía de Jesús]. Se enseñaba en dos lenguas y los neófitos aprendían también cantos en mexicano (...)»⁵⁷⁰.

Acerca del dominio del contrapunto improvisado pero también del canto de órgano, Salomond refiere lo siguiente a partir de la crónica de Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana*:

A los pocos años de aprender a cantar, comenzaron a componer, desde su genio, villancicos en polifonía a cuatro voces, y algunas misas y otras obras que fueron mostradas a hábiles cantores españoles, quienes decían que no podrían ser [compuestos] por indios [traducción propia]⁵⁷¹.

A partir de las investigaciones citadas se observa que tanto el canto llano, la polifonía escrita (canto de órgano) o la práctica del contrapunto improvisado fueron prácticas normalizadas no solo en la Europa del Renacimiento, sino también en la Nueva España y en concreto en la neovizcaína, territorio general de la región de estudio.

A todo esto se debe añadir que es muy probable que en los poblados más alejados de las doctas catedralicias mexicanas la gente del pueblo realizara el canto «por uso» o «cantar fabordón» que explica Giuseppe Fiorentino:

⁵⁶⁹ Martínez Romero, Adolfo; Salgado Ruelas, Silvia (coords), 2021: 94-95.

⁵⁷⁰ Corona, 2008:36.

⁵⁷¹ En el original se lee: «A few years after [the natives] learned to sing, they began to compose, from their genius, *villancicos* in polyphony [*canto de órgano*] in four voices, and some masses and other works that were shown to skilled Spanish singers, who said that... they could not be [composed] by Indians». Salmod, Adam, 2015: 49.

se contrapone al «cantar por razón», donde el primero está relacionado con los músicos iletrados que cantan «de oído» y que citando al humanista Juan de Lucena refiere al «cantar fabordón» y el desafinar [sonar a *destempre*] frente al «cantar por razón» que seguía las reglas de la música (2015:23).

La aplicación del término fabordón que establece Lucena hace referencia a un canto que proviene de la tradición oral y al que señala como discordante en relación a la polifonía de los músicos letrados. Se expone aquí la fuente directa del original y se transcribe a partir de interpretación:

La música, ciencia enamorada, despierta el espíritu y la persona férrea. No hay nada tan dulce como escuchar diferentes voces entonar sin discordia. Si todos cantásemos, señor obispo, en esta nuestra Castilla por razón como músicos [*res facta*]: estaríamos mejor acordados, más cantando por libro [de oído], cuando uno canta en bemol el otro en becuadro, cuando uno va en regla, el otro en espacio. *El cantar fabordón y sonar al destempre*⁵⁷² [desafinado] denuncia lo que esperamos (Lucena, 1436: 34, líneas 14-25).

⁵⁷² La cursiva es mía.

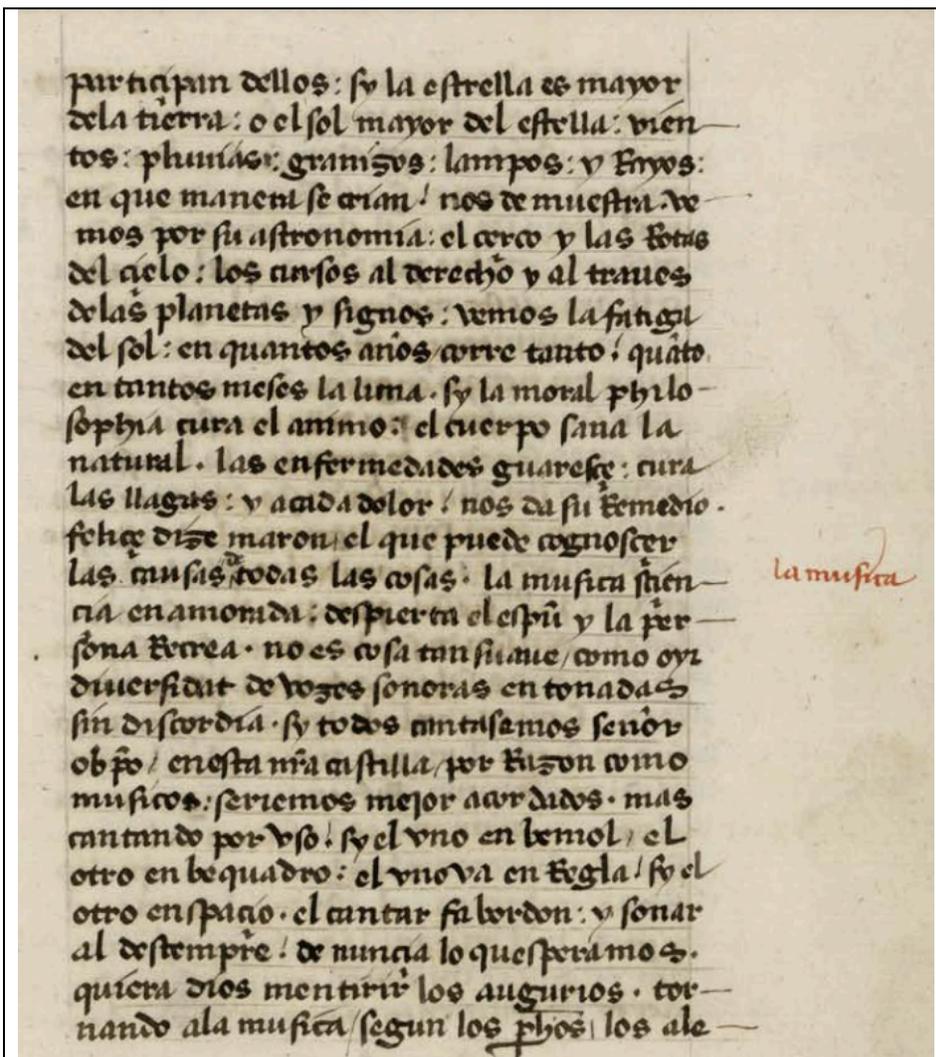


Ilustración 39. Lucena, Juan de (1463) *Diálogo de vita beata*. Inventario general de manuscritos, Biblioteca digital hispánica. (Lucena, 1463: 34).

Así, desde mediados del siglo XV, al menos en Castilla, estas canciones polifónicas interpretadas oralmente fueron asimiladas al término de fabordón bajo la expresión de «sonar al destempre». Aspecto que, en cierta forma, también remite a las voces cardencheras. Lo anterior, «permite comprender al fabordón como una praxis de polifonía improvisada predecible a través de fórmulas aprendidas en el territorio que compete, fueran estas cuales fuesen, donde el receptor también sabe o puede conocer lo esperado sonoramente»⁵⁷³.

⁵⁷³ Esta frase procede de Soterraña Aguirre, Asesoría de tesis, 2023.

Fiorentino indica que, de acuerdo al acta capitular de la catedral de Burgos, «cuando los cantores cantaban el fabordón durante las Vísperas, estaban acostumbrados a hacerlo “de cabeza”, es decir, *extempore*, o de memoria, dando lugar a muchos errores (...)». Y siguiendo a José Sigüenza señala que para éste la palabra fabordón era sinónimo de «consonancia llana», es decir de «armonías simples» o «acordes simples». «Son tan simples que no se requieren músicos profesionales» [traducción propia]⁵⁷⁴. Cantar fabordones tenía en cierta forma un matiz peyorativo, ya que significaba que se trataba de una polifonía simple con signos de medición de *tempus imperfectum*.

Pietro Cerone, quien había trabajado en Cerdeña y Nápoles a principios del siglo XVII, decía con cierto aire despectivo que en los «Reynos de España no se cantaban los salmos en música sino a fabordones»⁵⁷⁵. Hay que recordar que Cerdeña y Nápoles en esa época eran reinos de España, y no cabe duda que este sencillo modo de cantar a varias voces, desde la apreciación de Cerone, no abarcara únicamente a los «reynos», sino también a los «virreinos».

Las siguientes características musicales de estos fabordones ayudarán a determinar en el apartado siguiente en qué medida estas guardan similitud o no con el canto cardenche. Fiorentino señala que en la tradición oral «no culta» del fabordón se realizaba la improvisación de consonantes simples sobre una melodía o sobre un *cantus firmus*. A partir de Cerone indica que:

Las partes suelen proceder de forma homofónica y en movimiento paralelo, evitando intervalos melódicos superiores a una segunda; no hay disonancias, ni se utilizan cadencias elaboradas con ligaduras ni síncopas (...). No había una forma única de ejecutar estas consonancias simples: los intérpretes podían cantar cuartas y terceras paralelas (...); podían cantar terceras y quintas paralelas; o podrían realizar sextas paralelas o terceras paralelas con

⁵⁷⁴ En el original se lee: «According to this acta capitular, when singers were singing fabordon (“cantando fabordon”) during Vespers, they were accustomed to doing it “decabeza”, that is to say, extempore, or by heart, resulting in many mistakes (...) Sigüenza considers the word “fabordon” to be synonymous with “consonancia llana”, that is, “simple harmonies” or “simple chrods”. They are so simple that professional musicians arte not required». Fiorentino, 2015: 25, 26.

⁵⁷⁵ Ver ídem, 27.

la voz del bajo moviéndose a saltos y haciendo sonar las notas fundamentales de la armonía triádica, como ocurre en muchos fabordones escritos, en varios villancicos (...)⁵⁷⁶.

Así, en *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y pratica* de 1613, Cerone describe con detalle las características de este tipo de música:

Aquí se concede el cantar inmediatamente con dos, tres o cuatro quintas (o con otras tantas docenas) seguidas: que siendo de salto no se sufren de ninguna manera. Las quintas se intermedian con otras tantas terceras o se acompañan con decenas con la parte baja y las docenas siempre preferentemente con otras tantas decenas (y nunca terceras) con la dicha parte. Cantando con muchas Decenas, se han de mediar con tantas otras quintas, o con tantas sextas con la parte del bajo: y haciendo diversas sextas seguidas, unas veces han de ser divididas con otras tantas terceras y otras veces para variar, con otras tantas cuartas (...). El propio proceder de este genero de composición, es cantando de grado con todas las tres partes: los saltos sirven para comodidad de las voces, y no para variedad de la composición (...). No deben adornarla impropriamente con algunos pasos particulares que tienen siempre a la mano (...) que a los profesores de música les viene vómito oyéndolas (...). Han de saber la variedad y diferencia de los tonos y las reglas que acompañan las partes: cómo, cuándo y de qué manera han de reintrar: cuándo les conviene cantar y cuándo callar (Cerone, 1613: 693-695).

Cerone enseña que para realizar una polifonía a tres voces, el bajo y no solo el tenor, puede realizar el *cantus firmus*. Sugiere que en un contrapunto se usen las cuatro consonancias: quinta, sexta, octava y decena, y algunas veces también docena y trecena y solo por accidente quincena. De este modo no se apartarán mucho las voces.

La quinta se ordena poniendo una voz en medio, con la que se hacen dos terceras inmediatas. Esa quinta se usa en todas las partes, al principio de las obras y en el proceso de ellas. La sexta se da de ordinario con terceras a la parte inferior, y cuarta a la parte superior: de la cual usamos solamente el progreso de la composición (...). A veces se pone con cuarta a la parte inferior y tercera a la superior; en particular siendo la sexta mayor. La octava se ordena de tres diferentes maneras, las cuales se hacen mudándose solamente la voz

⁵⁷⁶ En el original se lee: «The parts usually proced homophonically and in parallel motion, avoiding melodic intervals greater tha a 2nd; there are no dissonances, and neither elaborated cadences with ligatures nor syncoptation are used (...). There was no one way of performing these simple consonances: performers could sing parallel 4ths and 3rds (...), they could sing parallel 3rd and 5ths; or they could perform parallel 6ths or parallel 3rd with the bass voice moving by leap and sounding the fundamental notes of triadic harmony, as occurs in many written *fabordones*, in several *villancicos*». Fiorentino, 2015: 30, 31.

intermedia a diversas partes. La primera manera de poner la octava (...) es ordenar la parte intermedia en tercera con la parte inferior, y sexta a la parte superior, de la cual solo usamos en el proceso de la obra, no obstante también al final. La segunda manera se hace con quinta a la parte inferior y cuarta con la superior: de las cuales usamos (...) en el principio, en el proceso, al final de la obra y en finales de cláusulas (...). La tercera se intermedia con sexta a la parte inferior y terceras a la superior, de la cual usamos solamente por tránsito en el progreso de la obra. La decena (...) tiene cuatro diferencias. La primera, se da con tercera a la parte inferior, y octava a la superior. La segunda (...) se da con quinta a la parte inferior, y sexta a la parte superior y esta es la mejor manera, porque no lleva octava; y así viene la composición más rica y más llena. La tercera manera se da con sexta a la parte inferior y quinta a la parte superior. La cuarta diferencia se ordena con octava a la parte inferior y tercera a la parte superior. La docena, trecena y quincena a tres voces, siempre se han de dar de fuerte, que no lleven dentro ni octava a la parte superior, ni a la inferior (...) porque la dicha octava hace la consonancia desabrida (...); cuantas más voces diferentes hay en la consonancia, tanto más dulzura y mayor melodía contiene en sí (Cerone, 1613: 683).

Lo que se ha de obseruar para componer à Tres bozes. Cap. X.

YA que se ha trãtado de la manera se ha de tener en componer vn Duo, y de todo lo que à ello pertenece, figuese agora trãtar del componer à tres. Pero quando se quera componer vn Tercete, se podrá comenzar de aquella parte que fuere mas comoda, y que mejor viniere. Tambien serã licito en vn Tercio hazer vn Duo, y poner de las Disonancias las quales siendo bien ordenadas y bien acompañadas, causarã variedad de Harmonia. Assi mesmo para que lleue mas gracia la Musica, aduertase hazer sobre el todo, que la parte graue tenga hermosa manera en su cantar, y que procedan las partes por diferentes cuerdas. Aunque el Baxo (digo Baxo, respectõ las tres bozes del Tercio) auezes puede tener el lugar del Tenor, y assi la vna parte el lugar de la otra; con todo esto baxo de hazer, que siempre el Baxo finze en la cuerda ò posicion regular y final del Tono, sobre del qual fuere compuesta la obra; y assi las demas partes à sus propios lugares. Iten aduertan que para componer à tres voces, comunemente vsamos de quatro Consonancias, que son Quinta, Sexta, Oçtaua, y Dezena; y algunas vezes de la Dozena y Trezena; y por accidente de la Quinzena, particularmente para imitar la Fuga. De fuerte que lo mas comun, es vsar las sobredichas quatro Consonancias: la razon porque pocas vezes vsamos de las demas, es por yr muy apartadas las voces, vnas de otras. La Quinta se ordena poniendo vna boz en medio, con la qual se hazen dos Terceras inmediatas. Esta Quinta dada assi à tres bozes, se vsa en solas dos partes, es asaber en el principio de las obras, y en el processo dellas. La Sexta se da de ordinario con Tercera à la parte inferior, y Quarta à la parte superior: de la qual vsamos solamente en el progreso de la Composicion. Noten que dixere por ordinario, porquanto auezes se pone con Quarta à la parte inferior, y Tercera à la superior; en particular siendo la Sexta mayor. La Oçtaua se ordena de tres diferentes maneras, las quales se hazen mudandose solamente la voz intermedia à diuersas partes. La primera manera de poner la Oçtaua en Composicion à tres, es ordenar la parte intermedia en Tercera con la parte inferior, y Sexta à la parte superior; de la qual vsamos solamente en el processo de la obra, no obstante que auezes la vsamos en el fin. La segunda manera se da con Quinta à la parte inferior y Quarta con la superior: de la qual vsamos en quatro partes; es asauer, en el principio, en el processo, en el fin de las obras, y en finales de Claufulas. Mas en la tercera, se intermedia con Sexta à la parte inferior, y Tercera à la superior; de la qual vsamos solamente por transito en el progreso de las obras. La Dezena puesta en composicion à tres bozes, tiene quatro diferencias. La primera, se da con Tercera à la parte inferior, y Oçtaua à la superior: la segunda diferencia, se da con Quinta à la parte inferior, y Sexta à la parte superior; y esta es la mejor manera, porque no lleua Oçtaua; y assi viene à ser la Composicion mas rica y mas llena. La tercera manera, se da con Sexta à la parte inferior, y Quinta à la parte superior: mas la quarta diferencia, se ordena con Oçtaua à la parte inferior y Tercera à la parte superior. La Dozena, Trezena, y Quinzena à tres bozes, siempre se han de dar de fuerte, que no lleuen dentro de si Oçtaua à la parte superior, ni à la parte inferior, si ser pudiere: lo qual se deue escufar, porquanto la sobredicha Oçtaua haze la Consonancia defabrida. La razon es, porque las dos voces de la Oçtaua, no son diferentes en la entonacion, en quanto hazen vn sonido, y assi (como dicho es) quanto mas voces diferentes ay en la Consonancia, tanto mas dulçura y mayor Melodia contiene en si: y por esta causa quando fuere necessario vsar de las sobredichas Consonancias à tres bozes, se ha de procurar no dar dentro dellas Oçtaua. En lo de mas obseruen las reglas generales, y los auisos particulares.

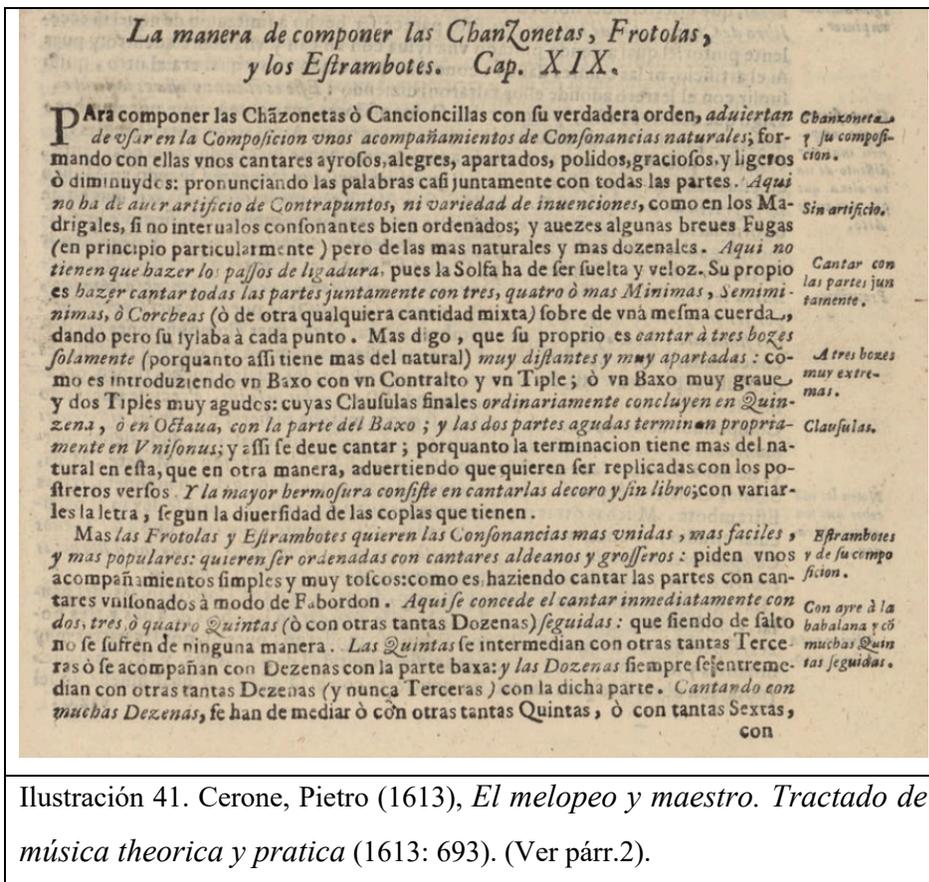
Rrrr 2 Que

I. Començar.
II. Duo.
III. Parte graue
III. Fin
V. Quatro Consonancias.
VI.
VII. Vean el Cap. 8o. del 2. lib.
VIII. La Oçtaua de tres maneras se acompañaa.
IX. Nota.
X.

Ilustración 40. Cerone, Pietro (1613), *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y pratica* (1613: 683).

Cerone apunta estas reglas como útiles para crear un contrapunto, pero no deja de advertir, como se indicó con anterioridad, el aire despectivo con el que describía a las polifonías sencillas, «más fáciles y más populares» mediante la expresión de «cantar a fabordón». En efecto, cuando en su tratado instruye sobre la manera de componer chanzonetas, frotolas y estrambotes, considera que estas:

... quieren ser ordenadas con cantares aldeanos y groseros: piden unos acompañamientos simples y muy toscos: como es haciendo cantar las partes con cantares unisonados a modo de fabordón (Cerone, 1613: 693).



Para Pablo Nasarre, religioso, organista y compositor (1650-1730), el fabordón es la forma moderna de llamar al contrapunto y establece su diferencia en la tradición oral del primero frente a procedimientos por lo general escritos de los músicos profesionales.

Para distinguir el contrapunto, que es arte, del [fabordón], que es sin arte (...), en el fabordón las consonantes se ejecutan según el capricho del cantaor (según el antojo del que canta), a quien solo le importa que suene bonito. En el ingenioso contrapunto, las consonancias se ejecutan siguiendo las reglas que di en el capítulo anterior... Las personas que no conocen la música (los que no saben de música) ejecutan las consonancias de oído («al sentido») [énfasis propio] (...) [traducción propia]⁵⁷⁷.

⁵⁷⁷ En el original se lee: «In order to distinguish the contrapunto wich is an art, from the latter wich is artless [sin arte] (...). In the fabordón consonances arte performed according to the caprice of the singer [según el antojo de el que canta], who only cares tht it sounds nice. In the artful Contrapunto, consonances are performed following the rules I gave in the previous chapter... People who do not know music [los que no saben música] perform the consonances by ear [al sentido]...». Fiorentino, 2015: 31.

El término «sentido» empleado por Nasarre resulta interesante. Como se ha indicado, este también lo utilizan los cardencheros como criterio indispensable para realizar polifonías. En el caso de Nasarre este «sentido» se refiere más a una forma vulgar de hacer música que a una cualidad para exaltar, mientras que para los cardencheros representa una habilidad que no todos poseen y que les otorga prestigio.

Por otra parte, Fiorentino indica que el término de *fabordón* también estuvo relacionado con las prácticas escénicas y con los repertorios profanos de sonetos y villancicos, ya que por sus analogías estructurales y musicales y porque ambos se cantaban de cabeza y por uso, eran cantados por paisanos y campesinos (*ídem*, 27 y 28). Se recuerda aquí que los villancicos eran canciones profanas realizadas a varias voces cantadas por los villanos o habitantes de las villas, y que posteriormente se asociaron específicamente con la Navidad y con las prácticas escénicas en torno a este acontecimiento⁵⁷⁸. Fueron justamente el teatro religioso y los cantos pastoriles, que más tarde también se asociaron a las pastorelas de Navidad, las prácticas que más estimularon a los franciscanos y jesuitas como medio de conversión de las poblaciones nativas.

Más allá de una simple diversión —señala Castéret— para los cantores de Bigorre, Bearne y Navarra una pastoral representa una fuerte institución de transferencia (Castéret, 2010: 177). De forma similar, también se puede observar en Sapioríz que las pastorelas (en este caso para escenificar el nacimiento de Jesús) requieren de largas horas de ensayos para la organización y coordinación de su representación escénica, evento que supone un entorno propicio para la transmisión oral y la práctica vocal. Es esta una ocasión idónea de transferencia (en palabras de Castéret) para el aprendizaje de la polifonía, pues hay que recordar que los cantos cardenches, en todas sus acepciones, sean profanas o religiosas, mantienen las mismas características polifónicas en cuanto a distribución de las voces, formas de emisión vocal y estructura melódico-armónica, por lo que no se descarta que los alabados, las alabanzas a la Virgen, pero sobre todo los cantos asociados a las pastorelas, pudieran sentar las bases primigenias para la adquisición de esta técnica vocal en la presente zona de estudio.

⁵⁷⁸ Dato proporcionado por la Dra. Soterraña Aguirre Rincón. (Asesoría de Tesis, 1 de junio de 2023)

Ahora bien, en otras regiones de México, así como en el Mediterráneo italiano, la polifonía pervive dentro de las prácticas elaboradas durante la Semana Santa. Pero en Saporiz, los cantos religiosos intentan su continuidad durante el periodo navideño y, como sucede en los Pirineos gascones y vascos, estos también comparten ese antecedente charivarico mediante el bastón percutor que, de forma isócrona y solo durante las pastorelas, acompaña sus cantos⁵⁷⁹. Este cayado sonoro también estuvo presente en Castilla; por su pasado histórico, es más probable que su uso haya sido incorporado en la región de estudio por las comunidades vascas asentadas en la región. La transgeografía que implica el Camino Real de Tierra Adentro solo permite suponer que, entre otros, el flujo migratorio vasco coadyuvó también al aprendizaje y praxis de la improvisación polifónica.

4.4. Las formas polifónicas en el canto cardenche

No hay procedimientos, no hay cualidades específicas que podamos atribuir como propias a una música escrita que no estén también presentes en la música de tradición oral. En definitiva, lo que verifica la oposición y la diferencia de las dos músicas no es tanto lo que una todavía posee, sino lo que la otra ya no tiene.

André Schaeffner⁵⁸⁰.

En este apartado se realizará un análisis polifónico de diversos repertorios de canto cardenche situados en contextos profanos y religiosos, cantados por mujeres y hombres, a

⁵⁷⁹ Sobre las referencias a las similitudes entre las pastorelas de Gascuña y Bearne y en las de la Baja Navarra y la utilización de estos bastones como cayados adornados con cascabeles de cobre y con puntillas de papel en esa zona ver Capítulo 1.4.3. Las pastorelas.

⁵⁸⁰ En el original se lee: «Non esistono procedimenti, non esistono qualità specifiche che noi possiamo attribuire come proprie a una musica scritta che non si trovino pure presenti nella musica di tradizione orale in ultima analisi ciò che verifica l'opposizione e la differenza delle due musiche non è tanto ciò che l'una ancora possiede e ciò che l'altra più non ha». Schaeffner, André (1936), *Origine des instruments de Musique*, Payot, París, p. 342. Cit. en Agamennone, 1996: 163.

partir de grabaciones realizadas a lo largo de dos décadas distintas. El objetivo aquí es identificar la existencia de formas típicas que puedan hacer referencia al empleo del falsobordone como contrapunto improvisado descrito en líneas anteriores, y las formas específicas en que estos se desarrollan en las polifonías que nos competen. Siguiendo a Castéret:

La noción de falsobordone es, ella, muy transparente; designa aquí, como lo demuestran los tratados y diccionarios de los siglos XVII y XIX, una polifonía improvisada en el sentido de “canto sobre el libro”: una “música a varias partes, pero simple y sin medidas cuyas notas son casi todas iguales y cuya armonía es siempre silábica” (...) [traducción propia]⁵⁸¹.

De esta manera, se observan las semejanzas del canto cardenche con las polifonías de otras regiones ya mencionadas al inicio de este capítulo, como son el empleo de cuartas, quintas, o de otras consonancias como terceras, sextas y octavas, y las particulares disonancias de segundas y séptimas en el caso del cardenche.

Antes de continuar, es necesario advertir que estos preceptos polifónicos no deben entenderse como una adquisición idéntica al del papel renacentista europeo en el período colonial, o como un simple trasvase de conocimientos de un territorio a otro. Como señala Aurelio Tello:

Si se hablara de Renacimiento en América [aspecto que no aconseja] tendría que ser en términos distintos a los que se tenían de la Europa del momento de la conquista. Tenemos que pensar en el nacimiento de una nueva cultura signada por el mestizaje, el sincretismo y la fusión (Tello: 238).

En el apartado 4.1 se ha observado que diversos etnomusicólogos apelan al término del falsobordone en relación con las prácticas vocales de tradición oral de sus zonas de estudio. En las investigaciones que conciernen al canto cardenche se ha señalado, en el «Estado de la cuestión» de esta tesis, que el musicólogo Roberto Portillo ya advertía que las características del falsobordon estaban presentes en estos cantos, advertencia esta que se puntualizó con la frase que perfila la asimilación nacionalista propia de la época, donde se añade que, en todo caso, «estas constantes apoyaturas, descendentes y ascendentes (...) le

⁵⁸¹ En el original se lee: «La notion de faux-bourdon est, elle, plus transparente, désignant ici, comme en témoignent les traités et dictionnaires des XVII^e et XIX^e siècles, une polyphonie improvisée au sens de “chant sur le Livre”: une “Musique à plusieurs Parties, mais simple & sans mesure, dont les Notes sont presque toutes égales & dont l’Harmonie est toujours syllabique” (...). Castéret, 2012: 231.

dan el toque regionalista (...) a este versátil género musical» (Vázquez, 1978: 36). Así, las evidencias de Portillo se trastocaron, en investigaciones posteriores, con la escueta observación de un «leve efecto polifónico» (Mendoza, 1991: 15), y más tarde se obviaron totalmente. Por su parte, el etnomusicólogo Héctor Lozano, aunque en su tesis sustenta que la estructura musical de los cantos religiosos coloniales «es idéntica a la utilizada por la canción cardenche» (Lozano, 2002: 173), no hace ninguna referencia al término del falsobordone.

En las siguientes líneas se intentará dilucidar si las definiciones procedentes de las fuentes teóricas y musicales estudiadas en el apartado 4.3.1 proporcionan información suficiente para replantear el cometido de Portillo y, en todo caso, matizar su propuesta.

4.4.1. «Ojitos negros ¿a dónde están?»⁵⁸².

Esta polifonía es un ejemplo de canción de tipo amoroso, correspondiente a la clasificación *emic* de *Canciones de amor y de desprecio*. Se ha indicado que en el canto cardenche el ritmo es libre sin embargo en este, como en otros, se reconoce una pulsación interna que deberá entenderse como una sugerencia pero no como ritmo isócrono. Se recuerda que en todas las transcripciones siguientes se emplearán las minúsculas para hacer referencia a los grados armónicos con tonalidad menor y las mayúsculas para los grados con tonalidad mayor.

El *cantus firmus* lo realiza la fundamental sobre el primer grado de la tonalidad de sol mayor en primera inversión y, posteriormente, las voces alternan octavas y décimas con respecto al tenor (fundamental). Según Cerone (1613: 683), en un contrapunto improvisado con un tenor en el *cantus firmus* «el tiple tenía que entonar décimas por encima del canto llano». Dentro de las cuatro disposiciones para ubicarlas, en su «cuarta diferencia» indica que la decena se ordena con octava a la parte inferior y la decena (o tercera) en la parte superior. Este procedimiento se observa a lo largo de todo el canto. Con respecto al uso de

⁵⁸² Como se ha realizado en el Capítulo 3, apartado 3.4.1.1. Aquí también se mantendrá la escritura del vocablo «adónde» separado por un espacio («a dónde») con el fin de respetar la concepción cardenche verificada en la acentuación rítmica del canto.

Interpretan: Juan Sánchez Ponce, marrana o voz de arrastre; Eduardo Elizalde, fundamental; Pablo García Antúñez, contralta. Escuchar Ejemplo IV.1 «Ojitos negros ¿a dónde están?» (Vázquez, Valle, 1978). Dirección: <https://youtu.be/OBrvL0PaqHo> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

quintas refiere que «se pueden usar en todas las partes, al principio de las obras o en el proceso de ella» En el canto citado, el empleo de la quinta sucede en el bajo con respecto al tenor en los compases 24, 44 y 45 de la obra transcrita y, brevemente, a modo de apoyatura en el compás 55. Se observan también sextas en el bajo con respecto al tenor en los compases 25, 57 y 60.

Sobre el uso de la sexta con respecto a un tenor, Cerone indica que «a veces se pone con tercera a la parte superior», en el canto en cuestión, en efecto, se procede de este modo, pero mediante el uso de décimas, salvo en el compás 26, donde la sexta entre bajo y tenor se encuentra con una decena en la voz superior que ocupa el tiempo débil de la corchea, y que dará paso a una disonancia típica de estos cantos (mi, re, sol), ya trazado con anterioridad, en el compás 15. Disonancia a la que recurrirá, nuevamente, en el compás 36 bajo el mismo precepto de séptima y onceava. Para el caso descrito, Cerone admitiría el encuentro con un intervalo de cuarta en la voz superior, siempre que hubiera una octava en el bajo, como sí sucede en el tiempo fuerte de la primera corchea del compás 26 y en el compás 59. De cualquier forma se puede observar un perfil general trazado por octavas en la parte inferior y décimas en la superior. Según Trumble (2000: 604) «un verdadero *faux-bourdone* solo necesita que el superius y el tenor utilicen la sexta y la octava únicamente como consonancias».

Por su parte, Fiorentino (2009: 507) indica que una de las formas señaladas en el tratado de Santa María⁵⁸³ para armonizar melodías consiste en subir o bajar «arreo», es decir, por grados conjuntos, y alternar respectivamente octavas y décimas (compases 20-21 y 53-54), o bien en las obras basadas en el dúo altus-tiple por terceras paralelas. En este caso, las terceras paralelas ocurren en las voces agudas, pero no suben «arreo» sino en intervalos melódicos por terceras (compases 18 y 19).

Cada uno de los versos de las dos estrofas transcritas se inician con el *cantus firmus* en el tenor. La primera estrofa tiene tres cadencias. Las dos primeras con una relación V-ii y V7-I respectivamente y la tercera V-I. La segunda estrofa elabora también tres cadencias (V7-I). Se observa que el sentido melódico-armónico transita por los espacios propios del modo menor, esta característica modal es interesante, ya que en muchas ocasiones los

⁵⁸³ Se refiere a Santa María, Tomás de (1565), *Libro llamado arte de tañer fantasía*, Valladolid. Francisco Fernández Córdoba. Edición facsímil: Ginebra, Minkoff, 1973.

investigadores y escuchas se han preguntado cómo es posible que estos cantos, que siempre suceden en modo mayor, generen, sin embargo, una percepción auditiva de «tristeza». La respuesta puede estar justamente en esos trayectos melódicos que, en su sentido melódico-armónico, transitan del Sol mayor a La menor (compases 12 y 34) y a Mi menor (compás 13, 26, 37, 42, etc.).

Jaume Ayats advierte que para el análisis de las polifonías de tradición oral «no se puede hacer referencia, de ninguna forma, a acordes tonales. Es muy fácil —añade— analizarlos desde [los parámetros] de la música de conservatorio, ya que lo que en verdad cuenta es el movimiento paralelo entre las voces, y no la verticalidad de acordes»⁵⁸⁴. Sin embargo, en este caso, al observar el plano vertical que crea el trayecto lineal, es que se puede comprender el *ethos* de su propuesta. Aprender también el funcionamiento armónico asumiendo los riesgos que desde una conciencia *etic* conlleva, permite adentrarse al tipo de sonoridad melódico-armónica que los cantores buscan o prefieren⁵⁸⁵.

Ejemplo IV.1 «Ojitos negros ¿a dónde están?». Grabación de Irene Vázquez Valle, 1978; transcripción de Montserrat Palacios.

⁵⁸⁴ Ayats, 2020: 30'40" a 31'23".

⁵⁸⁵ Giuseppe Fiorentino señala que en los estudios de la música renacentista también existe esta dicotomía entre aquellos investigadores que, como Lowinsky, observan en la música de finales del siglo xv la emergencia de la armonía en el sentido moderno del término, sobre todo a partir de la formación de acordes de triada entre las voces y la afirmación del sentido tonal en las cadencias, mientras que otro grupo de investigadores se ha opuesto a reconocer estructuras armónicas en la música del Renacimiento, y son partidarios de una concepción puramente melódico-lineal. Ver Fiorentino, *ídem*, 31.

Ojitos negros ¿a dónde están?

♩ = 140

Contraltos

Fundamental

Arrastre

ne - gros ¿a dón - de es - ta a an dón-de
10 10 10 10 10 10 10 10

O - ji - tos ne - gros ¿a - dón - de es - ta a an ¿a dón-de
8 8 8 8 10 8 8 8

ne - gros ¿a dón - de es - ta a an de
I vi V I ii I

12

Co.

Fu.

Ar.

es tán qué no los mi ro do de - ellos pe-goun sus - pi - ro ¡Ay!—
10 10 10 10 (11)8 8 8 3 3 10 10 10 10 10 10

es tán qué no los mi - ro Me_a cuer-do de - los pe-goun sus - pi - ro ¡Ay!—
8 8 8 8 7 6 8 8 8 8 8 8 8 8 8

es tán qué no los mi ro de - ellos pe-goun sus - pi - ro ¡Ay!—
ii° ii vi V V⁷ iii° I I° I IV IV⁶

23 ◊ CODA

◊ CODA

Co.

Fu.

Ar.

— o - ji - tos ne - gros bra Di so-
10 10 10 10 10 10 (9)10 11 12 11 10 10 10 10 10

— o - ji - tos ne - gros Sa braDios dón-de an da - ra a Ye-sos-o -
8 6 8 5 6 (9)8 8 6 7 6 6 8 8

— o - ji - tos ne - gros bra Dios dón-de an da - ra a
V iii° V I I⁶⁴ V I⁶⁴ iii° vi iii° I⁶⁴ I I

34

Co. ji - tos Son muy Bo - ni - tos e - sos o - ji - tos son muy her - mo -
 10 10 10 11 7 10 10 10 10 10 9 10 10 10 10 10

Fu. ji - tos Son muy bo - ni - tos ji - tos son muy her - mo -
 8 8 8 7 8 8 10 8 8 8 (7)8 8 8 8 5 5

Ar. e - sos o - ji - tos son muy her - mo -
 ii⁶ vi ii vi V⁷ vi iii I I ii⁶ ii vi V vi

46

Co. so o o os
 (9)10 9 10 8 10 10 10 10 10

Fu. so o o os E - sos o - ji - tos son muy pre - cio - sos
 (9)8 8 10 8 8 8 8 8

Ar. so o o os iii I⁶ I IV

55

Co. ¡Ay! o - ji - tos ne - gros due - ños de mi co - ra - zo o on
 (13)10 10 10 10 10 10 11 10 11 10 10 10 10

Fu. ¡Ay! o - ji - tos ne - gros due - ños de mi co - ra - zo o on
 (5)8 8 6 8 8 8 8 8 8 8 6 6 1 8

Ar. ¡Ay! o - ji - tos ne - gros due - ños de mi co - ra - zo - o on
 vi V iii⁶ V iii I V I^{6/4} iii⁶ I

4.4.2. «No sé por qué»⁵⁸⁶.

Esta polifonía corresponde a la clasificación *emic* de *Canciones de amor y de desprecio*. En este caso se ha respetado el ritmo libre en la transcripción aunque podría interpretarse una pulsación de 3/4 sugerida.

Como también se observa en esta transcripción, todo el repertorio en cuestión presenta una organización del material musical en torno al *cantus firmus* que, en este caso, es sostenido por el bajo (voz de arrastre) y posteriormente por la fundamental. En todos los casos este *incipit* melódico constituye el eje de la superposición armónica y, como se vio en el capítulo anterior, establece la tonalidad y regula el tiempo. Las cadencias que ocurren al final de cada verso tienen una sucesión VI-I , V-I, vi-I, como se observa en el ejemplo transcrito.

A partir del mismo procedimiento de todo el repertorio polifónico de canto cardenche, pero también en semejanza con las polifonías de tradición oral de Italia⁵⁸⁷, «cada verso musical está claramente delimitado por pausas largas y presenta una sucesión ordenada de acordes (...) que acompañan porciones delimitadas de la melodía guía» [traducción propia]⁵⁸⁸.

En esta polifonía, a pesar de que se articula sobre estructuras interválicas del falsobordone (alternancia de terceras, octavas, unisonos y sextas), la presencia de intervalos disonantes entre la contralta y el arrastre con respecto a la fundamental señalan la singularidad del canto cardenche. El cuarto compás y el séptimo alternan las reglas del contrapunto con disonancias de séptima entre fundamental y contralta y segunda entre arrastre y fundamental.

En el compás 21 se observa una aplicación usual en los fabordones señalada por Santa María como del «unisonar». Este procedimiento era indicado para enseñar a armonizar notas repetidas del tono del salmo, evitando así la monotonía. En el capítulo «de

⁵⁸⁶Interpretan: Juan Sánchez Ponce, marrana o voz de arrastre; Eduardo Elizalde, fundamental; Pablo García Antúnez, contralta. Escuchar Ejemplo IV.2 «No sé por qué» Grabación de Irene Vázquez Valle, (INAH, [1978] 2002).

Dirección: <https://youtu.be/wkttQZK4q9E> [acceso. 07 de febrero de 2024].

⁵⁸⁷ Cfr. por ejemplo el *Vexilla regis* de Montedoro, Caltanissetta, registrado por Macchiarella en Macchiarella, 1995: 99.

⁵⁸⁸ En el original se lee: «Ciascuno verso musicale è chiaramente delimitato da pause lunghe, e presenta una successione ordinata di accordi (...) che accompagnano porzioni delimitate della melodia-guida» Macchiarella, 1995: 98.

los fabordones» Santa María propone la aplicación práctica del «unisonar» al género del fabordón⁵⁸⁹.

Sobre el unisonar, Tinctoris define:

... se llama “unísono” a casi “un sonido”, porque dos voces colocadas de manera diferente en el mismo lugar emiten un mismo sonido. De ahí que algunos afirmen que el unísono en sí no es una concordancia. Pero lo contrario se prueba por el hecho de que toda mezcla de voces es concordante o discordante, de modo que, puesto que el unísono, formado por dos voces mezcladas en el mismo lugar, no produce discordia (como se desprende del sentido), debe ser concordante. Pero el unísono, por su modesta dulzura, debe evitarse con mucho cuidado, a menos que se inicie con él, o se efectúe algún escape por la belleza de la gracia, o llegue a la perfección (...). Ahora bien, un unísono puede tener después otro unísono, tercera, quinta, sexta y octava (...) [traducción propia]⁵⁹⁰.

En el compas 21 se efectúa unísono en todas las voces y después casi en alternancia con sextas y terceras.

En las cadencias se realizan sucesiones fijas de intervalos melódicos donde la contralta lleva a cabo una cuarta descendente en todos los casos (compases 13 y 14, 25, 43), mientras las voces inferiores repiten la misma nota, con excepción de los compases 13 y 14 donde, melódicamente, la contralta y el arrastre realizan el mismo perfil descendente por cuartas y la fundamental hace una quinta. Estos movimientos propician un patrón repetitivo de cuartas y quintas con respecto a la melodía principal, que no varían en el momento en que el *cantus firmus* se muda al tenor, a pesar de que con la mudanza modifica la tonalidad original.

Trumble (1959: 50) advierte que «un contratenor bassus podría alternar intervalos de tercera y quinta debajo del tenor, donde el altus podría sincronizar terceras y cuartas por

⁵⁸⁹ Fiorentino, ídem, 225.

⁵⁹⁰ En el original se lee: «Diciturque «unisonus» quasi «unus sonus», eo quod due voces diverse in eodem loco posite unum atque eundem sonum emittunt. Hinc nonnulli ipsum unisonum non esse concordantiam asserunt. Sed contrarium probatur ex hoc, quod omnis mixtura vocum aut concordantia aut discordantia est, unde quom unisonus, quem due voces in eodem loco mixte constituunt, nullam (ut sensu patet) discordiam pariat, concordantia sit necesse est. Veruntamen unisonus, propter eius modicam dulcedinem, accuratissime est evitandus, nisi per eum incipiatur, vel gratia venustatis aliqua fuga efficiatur, vel in perfectionem deveniatur (...)Potest autem unisonus habere post se alium unisonum, tertiam, quintam, sextam, et octavam (...)» Tinctoris, [1477] 2020: l.iii.7 *De semidytono ac dytono, idest tertia imperfecta...*

encima de este con el bajo. O bien el bajo aplicado a dos voces superiores que podía moverse por sextas y octavas, o bien por terceras y octavas».

La alternancia propuesta por Trumble no se cumple de forma estricta, pero se observa el empleo de estos intervalos a lo largo de todo el canto, y además con una predominante inclusión de sextas. Trumble advierte que en los *faux-bourdonnes* el movimiento esencial en sextas paralelas entre las voces superiores con octava en la cadencia se suceden cuando el bajo alterna terceras y quintas entre el tenor⁵⁹¹. También señala que:

... la progresión de sextas en estilo nota contra nota con el *cantus firmus* en la voz más aguda, típica del *faux-bourdon* tardío, en los extremos de las frases se encuentran casi invariablemente intervalos de séptima y sexta en suspensión que conducen a una octava final [traducción propia]⁵⁹².

El empleo de sextas y séptimas se ubica en los compases 23 y 24. No obstante, su ejecución no remite a un grado de equivalencia estricta en el empleo de las reglas señaladas por Trumble.

Ejemplo IV.2 «No sé por qué». Grabación de Irene Vázquez Valle, 1978, transcripción de Montserrat Palacios.

⁵⁹¹ Trumble, 1959 :52

⁵⁹² (...) the progression of sixths in note-against-note style with the cantus firmus in the top voice, wich was typical of late fauxbourdon. At the ends of phrases, we find almost invariably 7-6 suspensions leading to octave as final cadence. (Trumble, 1959: 53).

No sé por qué

♩ = 130

Contralta

Fundamental

Arrastre

esa mu-jer laa do-ro no sé por- qué e
8 7 8 7 6 6 6 7 6 3 4 5 5

qué a es-a mu-jer laa do-ro no sé por- qué e
3 3 1 1 2 1 2 3 3 3 2 2 3 8 7 8

No sé por-qué a es-a mu-jer laa-do-ro no sé por- qué e
I I° I° I v-v V vi° I

11

Co.

Fu.

Ar.

Y yo la ado-ro con de-li-ri-o 8 8 8
6 6 6 4 4 5 5 6 4 4 3

Y yo la ado-ro con de-li-ri-o mi-ro o sé cal-ma mi
6 3 3 5 5 4 4 3 4 8 8 3 1 1 1

Y yo la ado-ro con de-li-ri-o De qué la o sé cal-ma mi
I° I I° VI I I° V° I°

22

Co.

Fu.

Ar.

6 8 8 6 7 6 fue-go 3 3 6 6 4 6 3 3 3 2
7 4 3 3 3 3 5 6 3 3 3

mar-ti-rio se calma el fue-go - o - o 3 3 5 6 6 8 8
3 1 1 3 2 3 3 8 8 8 8 8 8

mar-ti-rio se calma el fue-go - o - o deun ar-dient - te fre-e ne-
V° I° I V° I I° I° I I° I

2

31

Co.

Fu.

Ar.

no un pe - so día - rio o u - na pe - se - ta

To - dos los días yo gano un pe - so día - rio o u - na pe - se - ta

sí días gano un pe - so día - rio o u - na pe - se - ta

39

Co.

Fu.

Ar.

a a la lle - - - voa mí que ri - da - a a

a a Se la lle - é - voa mí que ri - da - a a

a a la lle - - - voa mí que ri - da - a a

4.4.3. «Al pie de un árbol»⁵⁹³.

Esta polifonía corresponde a la clasificación *emic* de *Canciones de amor y de desprecio*, y es la única del repertorio conocido que inicia la contralta.

Acercas de las improvisaciones sobre técnicas aprendidas para «echar los contras altos», Del Puerto y Guilielmus señalan dos preceptos que en este caso ciertamente son aplicados: «Para echar los contras altos ha de ser el cantor muy cauto y antes conformar muy bien las cláusulas de la otras voces cada tono de las suyas, y no de las ajenas»⁵⁹⁴.

Esta técnica de improvisación que se dirige directamente al cantor que va a «echar» la contra alta remite a las referencias previas que hacen los cardencheros cuando cantan esta canción, que de hecho suelen interrumpir cuando la contralta la «echa» muy arriba impidiendo que los «tonos» entre ellas impidan la realización del canto.

Tanto Del Puerto como Guilielmus describen los intervalos del contra altus que deben aparecer de la siguiente manera: «Alternancia de terceras y cuartas por encima del tenor, que equivalen a cuartas y terceras por debajo del tiple [en este caso no hay arrequinte que sería el equivalente al tiple], y a quintas y octavas por encima del bajo». Procedimientos estos que, a su modo, se pueden observar a lo largo del desarrollo de este canto.

Las cadencias en esta canción, así como en casi todo el repertorio conocido, poseen (casi siempre) una octava, siempre interviene el tenor (la fundamental) y la contralta hace una tercera en relación con la fundamental. «La necesidad de duplicar con octava o unísono uno de los sonidos finales de las cadencias es típica y caracteriza a las “improvisaciones” sobre una melodía prestada o *cantus firmus factum*. Es decir, a las prácticas de “contrapunto” a la mente»⁵⁹⁵.

Por su parte, Cerone (1613: 693) indica que en un contrapunto los intérpretes podían cantar terceras y cuartas paralelas. Trumble (2000: 605) advierte que cuando el contratenor

⁵⁹³ Interpretan: Juan Sánchez Ponce, marrana o voz de arrastre; Eduardo Elizalde, fundamental; Pablo García Antúnez, contralta. Escuchar Ejemplo IV.3 «Al pie de un árbol». Grabación de Irene Vázquez Valle, (INAH, [1978] 2002).

Dirección: <https://youtu.be/-rlecd3etDw> [acceso. 07 de febrero de 2024].

⁵⁹⁴ Fiorentino, 2009: 563.

⁵⁹⁵ Soterraña Aguirre Rincón. Asesoría de tesis, 30 de julio de 2023.

altus se mueve por encima del tenor, resultan cuartas paralelas con respecto a la melodía principal (compás 7).

En el ejemplo se han transcrito las dos primeras estrofas de las cuatro que tiene el canto. En la primera estrofa se realizan dos cadencias y en la segunda estrofa cuatro.

En la primera cadencia ocurrida en el segundo verso, existe una tendencia V-I que no se ajusta estrictamente a un acorde de V debido al salto de cuarta en la línea melódica de la contralta. En la segunda cadencia que se sucede en el cuarto verso (compás 9 y 10) se establece un movimiento VI-I con un movimiento melódico «arreo» en las tres voces (compás 9 y 10).

En la segunda estrofa, la primera cadencia realiza un movimiento V-I que enfatiza nuevamente el salto de cuarta en la línea melódica de la contralta. La última cadencia sigue una estructura V-I. que podría remitir a las cadencias típicas del falsobordone que se producen a partir de «una secuencia de triadas en estado fundamental que termina en cadencia perfecta (V-I)»⁵⁹⁶.

Las cadencias se componen de un perfil descendente con un rico componente melismático característica recurrente de este repertorio.

Ejemplo IV.3 «Al pie de un árbol». Grabación de Irene Vázquez Valle, INAH, 1978, transcripción de Montserrat Palacios.

⁵⁹⁶Trumble, 1959: 49.

Al pie de un árbol transcripción

♩ = 110

Contralta

Fundamental

Arrastre

Al pie de un árbol o o o mial-ma se-en-cuenta tri-i-ste ya -
 3 3 3 3 3 4 3 4 3 3 4 4 4

de un árbol o o o ol mial ma se-en-cuenta tris-te ya
 10 10 10 9 10 11 10 (9)8 9 10 11 11 12

ár - bo o o ol mial-ma seen-cuen-tra tris-te ya-
 i VII VI⁷ VI⁷ III V⁶ V⁴ V I⁶

8

Co.

Fu.

Ar.

lu mi i na-da con la luz de la a ma - ña - na sa-lió y y mee di - jo
 3 3 3 3 3 3 3 3 3(2) 4 3 2 4 3 3 3 3 3 3 3 4 3

lu - mi na-da con la luz de la a ma - ña - na sa-lió y me di - jo o
 10 10 10 10 9 9 10 10 9 10 13 10 10 10 10 10 10 10 10

lu - mi-na-da con-la luz de la ma-ña-na sa-lió y me di - jo o
 I⁶ IV VI I⁶ I I⁶ I VII

16

Co.

Fu.

Ar.

o o quee-raes-pe-ra an - za de a la a ve ez
 3

o o quee-raes-pe-ra-an za a va - na don dea - la ve ez
 10 10 9 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10

o o quee-ra espe-raanz - za va - na - dea - la ve ez
 VI V VI V I III V VI V IV

2

Co. me - joo or me due e er mo yo o o

Fu. me jo or me due e e e er mo yo o o

Ar. me jo or me e due e e - er mo yo o o

I V⁶ I V⁶ VI V I⁶

4.4.4. «Yo ya me voy a morir a los desiertos»⁵⁹⁷.

Esta polifonía corresponde a la clasificación *emic* de *Canciones de amor y de desprecio*. Se ha transcrito en una pulsación de 2/4 sugerida pero el ritmo es libre y el *tempo* de su ejecución puede observarse en el capítulo anterior mediante la transcripción temporalizada de este y los dos ejemplos anteriores.

El *cantus firmus* lo cumple la fundamental y en el ejemplo se puede apreciar un contrapunto con presencia de intervalos de sextas y terceras; sextas y quintas; sextas y cuartas; octavas y terceras; quintas y octavas; y cuartas y octavas. Así como movimientos no consonantes que generan encuentros entre séptima y tercera (compás 3) y de séptima y cuarta (compás 14).

Trumble (2000: 604) indica que cuando el contratenor altus se mueve por encima del tenor, resultan cuartas paralelas con respecto a la melodía principal. Este procedimiento puede observarse en el compás 4 y 13. El uso de cuartas no siempre sucede por cuartas paralelas, sino en alternancia de terceras, un recurso muy empleado en el falsobordone (recordar la ilustración 37 de Trumble). Este procedimiento es adecuado para hacer sonar las notas fundamentales de la armonía triádica, como también sucede con el uso del intervalo de sexta, como se puede observar a lo largo de la obra.

⁵⁹⁷ Interpretan: Juan Sánchez Ponce, marrana o voz de arrastre; Eduardo Elizalde, fundamental; Pablo García Antúñez, contralta. Escuchar Ejemplo IV.4 «Yo ya me voy a morir a los desiertos». Grabación de Irene Vázquez Valle, (INAH, [1978] 2002).

Dirección: <https://youtu.be/0-c0JWU5nIQ> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

Las dos estrofas aquí transcritas señalan cuatro cadencias con un perfil melódico descendente y con dirección al I.

La primera estrofa tiene una cadencia y la segunda estrofa presenta cuatro. En la primera cadencia (compás 5- 7) se establece una relación vi-I.

En la segunda estrofa se efectúa la primera cadencia vi-I. La segunda cadencia nuevamente remite al modo menor (compás 15) y se establece el I sin quinta. La cuarta cadencia reafirma el sonido de la triada fundamental con relación al segundo grado del modo menor que, mediante un movimiento descendente conduce al I. Es permite observar aquí, que sobre el primer grado en primera inversión y tras el melisma de la contralta, se sucede una pausa que interrumpe el canto y, con la enunciación de la palabra «llorar» se introduce el ii (segundo grado menor) que dará paso a la tónica. La gramática particular del canto cardenche estudiada en el capítulo anterior, hace evidente aquí, que esta breve interrupción no signifique que la frase musical haya concluido.

Ejemplo IV.4 «Yo ya me voy a morir a los desiertos». Grabación de Irene Vázquez Valle,1978, transcripción de Montserrat Palacios.

Yo ya me voy a morir a los desiertos

♩ = 110

Contralta

Fundamental

Arrastre

me voy los des tos-me voy de-re gi i i do
7 6 5 5 6 6 7 4, 4 4 3 4 3

yo ya me voy a-mo-rir-a los de-sier-tos me voy de-re gi i do o E-saes
6 6 6 4 3 5 3 5, 8 6 5 4 8

rir a los de-sier-tos me voy de-re gi i i i do o
I I I[♯] vi I[♯] I

9

Co.

Fu.

Ar.

tre-lla a ma-ri ne ra so-loen pen - sar jos de mi tie rray-no más que mea
6 65_ 5 3 3 6 6 6 6 6 4 4 6 6 5 4 3 4

tre lla a ma-ri ne ra so-loen pen - sar quean-do-le-jos de-mi tie-rray-no ma as que mea
3 3_ 3 4 4 5 3 5 4 5 6 4 3 3 3 7 6 5

tre-lla a ma-ri - ne ra a so-loen pen - sar de-mi tie-rray-no - más que mea
vi I[♯] I I[♯] I I[♯] I I[♯] V I iii vi iii

16

Co.

Fu.

Ar.

cue - er do o me dan a an ga-nas de e e lloo ra a ar
3 3 3_ 7 4 (5)5 6 7 (6)3 4_ 3 3

cue - er do o me da an a an ga-nas de e e llo - ra a ar
78 (6)4 6 8 8 3 3 5 (5)5 6 5 8

cue - er doo o dan a an ga-nas de e llo - a ar
I[♯] I[♯] I[♯] I I[♯] I[♯] ii[♯] I

4.4.5. «Los pajarillos»⁵⁹⁸.

Esta polifonía pertenece al ámbito religioso y se interpreta durante la celebración de La Pastorela en época navideña. Corresponde a la clasificación *emic* de *Cantos de los pastores*. Esta polifonía es de las pocas que se conservan a cuatro voces y en su letra se puede observar la herencia del Siglo de Oro español en el empleo del vocablo «huelgo»⁵⁹⁹, inusual en el habla cotidiana de la zona. Así, el primero y segundo verso con que inicia la polifonía canta: «Huélguense los pajarillos para el portal de Belén. Huélguense de ver al Niño y acabado de nacer». El ritmo es libre y el tempo lento. Se reconoce una pulsación interna de $\frac{3}{4}$ señalada entre paréntesis. Se ha transcrito tres estrofas.

El *cantus firmus* es iniciado por el bajo (voz de arrastre) con una cadencia (V-I). Los acordes en inversión producen intervalos de cuartas y quintas en alternancia con terceras y sextas. Los intervalos transcritos, se han definido en función de la voz que «lleva la canción» es decir, el arrastre.

La realización de quintas y terceras (compases 3, 4) resultado de acordes en primera inversión y acordes puntuados por terceras, sextas y décimas (compas 5), eran recursos propios de las técnicas de improvisación polifónica sobre *cantus firmus*.

En este ejemplo se ha añadido una cuarta voz al trío normalizado de arrastre, fundamental y contralta. Se recuerda que esta voz recibe la categoría *emic* de «arrequinte» y que remite a la denominada «quinta» del Renacimiento español. Esta voz se mueve por encima de la contralta y, en este caso, lo realiza de forma predominante, mediante terceras, cuartas y quintas, así como por sextas y octavas. En algunos momentos, entre el bajo (arrastre) y el tenor (fundamental) se efectúan intervalos disonantes de séptimas y novenas en las apoyaturas o en los tiempos débiles de las corcheas (compás 14 y 40). La contralta desarrolla intervalos de cuarta, tercera y quinta con respecto al tenor (fundamental) con

⁵⁹⁸Interpretan: Juan Sánchez Ponce, arrastre; Eduardo Elizalde, fundamental; Pablo García Antúnez, contralta; Genaro Chavarría, arrequinte. Escuchar Ejemplo IV.5 «Los pajarillos» (Verso de Pastores). Grabación de Irene Vázquez Valle, (INAH, [1978] 2002).

Dirección: <https://youtu.be/6WdP3dhy8GM>
[acceso: 07 de febrero de 2024].

⁵⁹⁹ Según la RAE este vocablo significa “Aliento, respiración, resuello”. “Dicho de quien va corriendo: Parar un poco para descansar, resollando libremente. (cfr. Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, edición de Tricentenario, actualización 2022 [en línea] <https://dle.rae.es/huelgo> . Última consulta 13 de noviembre de 2023.

algunos momentos de octavas paralelas (compás 28-29 y 39-40). El bajo (arrastre) ejecuta movimientos por terceras, quintas, octavas y unísonos «por la belleza de la gracia», como diría Tinctoris⁶⁰⁰, con respecto al tenor (fundamental).

Si se observa el *Dixit Dominus* citado por Trumble (Ilustración 37. Apartado 4.3.1), quien en su ejemplo presentaba un *faux-bourdon* a cuatro voces; se notarán ciertas similitudes con el canto que aquí se trata. Según Trumble, la cuarta voz añadida puede desarrollar sextas, quintas y terceras con intervenciones de séptimas con respecto al altus. Esta forma de proceder se observa en el caso que compete, a lo largo de todo el canto. La incorporación de séptima entre contralta y arrequinte (compás 29) se articula con cuartas y terceras en las voces inferiores como indicaba Trumble en su ejemplo; o bien mediante el empleo de sextas como también lo advierte⁶⁰¹ y queda reflejado en el compás 41 con la séptima entre el arrequinte y la contralta, y efectuando sextas en la contralta por encima de la fundamental y entre esta con el arrastre.

También se observa una superposición en sextas y octavas tanto en las voces inferiores como en las superiores. En el compás 28, por ejemplo, la contralta y el arrequinte superponen una sexta, mientras la contralta y la fundamental establecen una octava, por lo que se consigue la tercera en las dos voces inferiores; o bien se realiza el procedimiento a la inversa (compás 28) donde las dos voces inferiores hacen sonar la octava, en tanto que la fundamental y la contralta emplean la tercera, quedando así la sexta entre las dos voces superiores. Trumble indicó que esta sucesión de intervalos derivaba de una «percepción muy astuta que resultó adecuada para la improvisación *supra librum*»⁶⁰².

Asimismo se advierte en esta polifonía un cierto patrón repetitivo de quintas-cuartas y de quintas-terceras presente en el *Dixit Dominus* ejemplificado por Trumble, siendo estas últimas las que mayor grado de popularidad consiguieron, según afirma el autor.

Se recuerda que la presencia de cuartas y quintas paralelas forman parte del perfil identitario de las polifonías de los Pirineos gascones y del País Vasco y se señalan aquí por

⁶⁰⁰ Tinctoris, [1477] 2020: l.iii.7 *De semidytono ac dytono, idest tertia imperfecta...*

⁶⁰¹ *Cfr.* Trumble, 1959 :52.

⁶⁰² *Cfr.* Trumble, 1959 :57.

su posible cercanía con las polifonías de La laguna, a partir del pasado compartido con la población vasca en la zona de estudio, dato no corroborado en esta tesis desde un estricto análisis comparativo con las polifonías de ambos territorios, y abierto a futuras investigaciones.

	
<p>Quintas paralelas. «La hilha deu pastor» (Castéret, 2012: 70).</p>	<p>Quintas y cuartas paralelas. «La hilha deu pastor» (Castéret, 2012: 70).</p>
<p>Tabla 24. Ejemplo de quintas y cuartas paralelas en las polifonías de los pirineos Gascones.</p>	

Se han observado algunos procesos semejantes a los planteados por Trumble, y es necesario subrayar que la libertad contrapuntística del canto cardenche es inherente a su condición.

Para el análisis de esta polifonía (ejemplo IV.5) se han transcrito tres estrofas con la intención de advertir la posible existencia de una sucesión interválica predeterminada al inicio de cada nueva estrofa. Sin embargo, la riqueza resultante de los saltos y sucesiones interválicas imposibilita definir sus procedimientos como predecibles, en efecto, de seguirse las definiciones primarias de las antiguas técnicas establecidas para cantar una improvisación homofónica que involucra a cuatro o más voces, entonces la polifonía tendría que desarrollarse, de forma general, en los siguientes términos: «Aquellas que siguen el *cantus* lo hacen en la quinta y la octava y las voces adicionales se mueven por terceras y sextas» (Besser Scott, 1971: 347); sin embargo, aquí se observa que los procedimientos contrapuntísticos del canto analizado son mucho más ricos, por lo que sería un error pretender evidencias literales en todos sus términos.

Ejemplo IV.5 Verso de Pastores («Los pajarillos»). Grabación de Irene Vázquez Valle, 1978, transcripción de Montserrat Palacios.

Los pajarillos

$\text{♩} = 110$

1

Arrequínte

Contralta

Fundamental

Arrastre

lo os pa—ja ri—llo—oos pa—ra el por—ta al de Be—

8/10 10 10 10 11 13 14/15 15 16 17 15 17 16 15 14 13 12 15/14/13 10/11/12

lo os pa—ja ri—llo—o os pa—ra el por—ta al de Be—

7 8 6 8 8 6 7 8 10 10 10 10 12 10 10 9 11 11 10 8 8 12/11/10 8 10/9/8

se lo os pa—ja ri—llo—o os pa—ra el por—ta al de Be

3 3 3 3 3 3 4/6 7/8 8 9 10 8 7 8 9 8 8 7 6 5 8/7/6 3/4/5

hu—él—guen se lo os pa—ja ri—llo—o os pa—ra el por—ta al de Be e e—

I I V

8

Ar.

Co.

Fu.

Ar.

le en de e ver al—ni i fio—o o o

10 9 10 8 10 11 11 11 11 18 16 16 15 15 15

le e én huél de e ver a al ni fio—o o o

8 9 8 8 5 14/8 9 6 7/11 11 10 10 10

le—én se de ver al ni i fio—o o o

3 3 4 3 4 9/3 3 2 5 1 1 1 1

le—én huél guen se de de ver al ni i fio—o o o

iii=iv vi6 III vi vii2 I6/4 IV V vi

17

Ar. ya-a ca a ba a do o de la ce er le—gre
15 16 15 15 15 12 11 8 12 11 10 10

Co. ya-a ca ba a do o de la ce er le—e—gre
11 10 11 10 13 8 8 11 8 8 7/8 8 6

Fu. ya-a ca ba a do o de la ce er te—e a—a—le gre
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 3 4 4 4 3 3

Ar. ya-a ca ba a do o de la ce er ca a a an-te a a—le gre
V IV V I6/4 IV6/4 V6/4 vi I6/4 iv=iii V6/4 I V6

26

Ar. la ca—lan—dría a a a y ta—a mbi—én e—el el go—rion—ci—to
11 10/11 15/16 15 15 15 15 15 14 15 15 14 14 10 11 8 8 7

Co. la ca—a la an—dría a a a y ta—a mbién el go—rion—ci—to
15/8 8 7 8 8 11 11 11 11 11 9 9 8/9 12/11 8 8 8 8

Fu. la ca—la an—dría a a a y ta a a mbi én e—el go—rion—ci—to
11/4 3/4 4 3 1 3 3 3 3 2 1 3 3/4 2 3 4 1 1 1 1 1

Ar. la a ca—a la an—dría a a a y ta—a mbi—én e—el go—rion—ci—to V
vi6/4 V6/4 I V IV V vi V (vi) I I V

35

Ar. gre e e la ca—la—an dría a a a de ve e er a—al ni—i
10 10 11 10/11 14 16 15 15 15 15 16 15 14 15 15 15 15

Co. le gre e e la ca—a la—an dría a a a de ve e er a—al ni
8/9 8 8 13 15/9 8 7 9 9 10 10 10 10 11 10 9 11 10 9 12/11

Fu. te-a le—e gre e e la ca—a lan dría a a a de ve e er al ni i
4 3 4 4 3 3 6 9/4 4 4 6/7 8 8 8 8 10 9 8 10/11 10 5/4

Ar. ca an te-a le-e I6 gre I e e la a ca—a la—an dría V a a a de ver V2 a al ni I V6/4
I6 I V6 IV2 I6 vi6 V IV V vi V V2 iii al ni I V6/4

3

Ar. 43
ño chi qui to co on her mo su ra a a a
10 11 10 10 10 10 12 11 10 15 16 15 15 15 15

Co.
ño chi i qui to vooo o con su her mo o su ra a a a
11/8 6 6 8 8 8 7 6 6 9 8 12 8 7 6 9 6 10 10 10

Fu.
ño chi qui to pa a vo o con her mo su a a a
12/8 8 8 8 3 2 3 3 3 3 3 3 3/6 6 6 6

Ar.
ño chi qui to el pa vo o con su her mo su ra a a a
I V6 vi V I I6 I V IV I6 I V

4.4.6. «Peregrina agraciada»⁶⁰³.

Esta polifonía pertenece al ámbito religioso y forma parte de las alabanzas a la Virgen. Se interpreta junto con el rezo del Rosario en las posadas durante el periodo navideño. Corresponde a la clasificación *emic* de *Misterios de los Rosarios*. Tiene un ritmo libre y el *cantus firmus* lo realiza la voz fundamental. La estructura es estrófica y los versos se cantan separados por pausas, como es usual en estas polifonías. Este repertorio es especialmente interesante porque es exclusivamente femenino. Como sucede también en Italia, los cantos dedicados a la Virgen (*alla Madonna* en Italia)⁶⁰⁴ son polifonías cantadas por mujeres.

Musicalmente, se trata de un género con procedimientos polifónicos de las mismas características que comprenden las distintas dimensiones del canto cardenche interpretados por hombres.

En este canto también se observan rasgos propios de la improvisación polifónica sobre *cantus firmus*, que a partir de la tercera década del siglo XV bajo el término de *fabordón*, describían algunos procedimientos contrapuntísticos que coinciden con la

⁶⁰³ Interpretan: Otilia García, arrastre; Mariana García, fundamental; Ofelia Elizalde, contralta. Escuchar Ejemplo IV.6 «Peregrina agraciada». (Palacios, 1998). Grabación realizada por Montserrat Palacios en Saporíz, Durango 1998.

Dirección: <https://youtu.be/KEF5Pd20Ui8> [acceso: 07 de febrero de 2024].

Vídeo IV.1. Alabanzas a la Virgen. «Peregrina agraciada». (Palacios, 1998; Vídeo, Carlos Ruíz). Dirección: <https://youtu.be/xgXPbl2YV9o> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

⁶⁰⁴ Ver Macchiarella, 1995: 8.

resolución de este canto donde, por ejemplo, tras la presentación del *cantus firmus* «se añadía a las dos voces una tercera voz improvisando con cuartas paralelas inferiores con respecto a la voz más agudas (...) así como octavas paralelas e intervalos de quinta, sexta y terceras o décimas»⁶⁰⁵.

En este canto, la improvisación por cuartas paralelas sucede en los primeros compases en la voz de arrastre con respecto a la fundamental. La contralta realiza una sucesión de terceras y alterna una sucesión de cuartas, quintas y sextas con intervención de séptimas y sextas con respecto al tenor, como ya advirtiera Trumble⁶⁰⁶. Se ha transcrito una estrofa que presenta tres cadencias, la primera con relación IV-I, la segunda iii-I y la última IV-I.

El movimiento horizontal se produce casi por grado conjunto, con excepción de la contralta de forma previsiblemente homofónica, pero con un interesante desfase en la articulación del texto, lo cual produce una textura asimétrica propia de estas polifonías. Esta cualidad de interpretación puede entenderse como un rasgo constitutivo del canto cardenche, también presente en las polifonías realizadas por mujeres (compases 6 -9).

En la superposición armónica son interesantes las cuartas paralelas que preparan la primera cadencia. Cerone enseña que en un contrapunto es indicado «poner la cuarta a la parte inferior y tercera a la superior» (1613: 683) como sucede, sobre todo, en el compás 3 y 4 del canto analizado. El teórico indica que se podían realizar sextas y terceras para hacer sonar las notas fundamentales de la armonía triádica (ídem, 693-694). En estas polifonías se advierte la aplicación de sextas paralelas en la voz superior con relación al *cantus* del tenor, y décimas entre este y el bajo, generando octavas en las voces extremas que, en efecto, hacen sonar la fundamental del acorde. En la última cadencia se cumplen intervalos de séptimas y novenas, considerados como intervalos disonantes, que un contrapunto debía evitar y que en cambio, son frecuentes en las polifonías cardenches.

Ejemplo IV.6 «Peregrina agraciada». Grabación y transcripción de Montserrat Palacios.

⁶⁰⁵ Fiorentino, ídem, 34.

⁶⁰⁶ Cfr. Trumble, 1959: 53.

Peregrina agraciada

♩ = 110

1

Contralta

Fundamental

Arrastre

gra a cia a da a a a oh be e li i si ma ma a a
 3 3 3 3 3 3 4 5 6 5 4 6 5 6 6 6 5 7 7 6

pe re gri na a gra a cia a da a a a oh be lli i si ma a Ma a ri
 5 4 3 10 11 11 11 11 11 10 10 11 10 10 10 10 10/9 11 10

i na gra a cia a da a a oh be lli i si ma a a Ma a i
 I V I6 V2 IV V6 IV I ii IV6 I IV I ii I6 IV iii

7

Co.

Fu.

Ar.

a a ote ofrez coel al ma ma a mi i i a pa a ra que e ten ga
 5 6 7 7 5 6 6 7 5 3 5 5 5 4 6 6 5 6 6 6 5 6

os o o frez coel a al ma a mi mi i a a pa a ra que e ten ga
 10 10/9 9 12/11 9 10 11/12 10 10 11 11 10 11 11 11 10 10 10

i o os o fre ez coel al a al ma a pa a ra que e ten ga
 I I I6 IV I a al V/V I6 I6/4 a a a pa a ra que e ten ga
 I6 V2 I6 IV I6

13

Co.

Fu.

Ar.

as po sa a da a a
 6 6 7 7 7 5 6

as po sa a da a a
 10 10 10 9 9 11 10

as po sa a da a a
 V6 I ii I IV I

4.4.7. «Canto para pedir posada»⁶⁰⁷.

Como el ejemplo anterior, esta polifonía pertenece al ámbito religioso y forma parte de las alabanzas a la Virgen. Corresponde a la clasificación *emic* de *Misterios de las caminatas* que se interpretan en las festividades navideñas. Su ejecución se realiza durante la procesión de los cantores de una casa a otra, donde se ubica la escenificación del Portal de Belén. El carácter de peregrinaje les otorga el nombre de *caminatas*. Este repertorio lo interpretan tanto hombres como mujeres. El ejemplo que aquí se presenta (la primera estrofa del canto) es interpretado por mujeres.

La polifonía tiene un ritmo libre y el *cantus firmus* lo realiza la voz fundamental. Por las características de la performance, en este tipo de repertorio pueden sumarse las voces de la concurrencia duplicando al unísono cualquiera de las tres voces a modo de ensamble de cantores⁶⁰⁸.

Este punto, que resulta de gran interés, llevará a una explicación sucinta antes de proceder con el análisis de la polifonía.

En las últimas investigaciones llevadas a cabo por Fiorentino, el musicólogo establece la praxis del «contrapunto colectivo»: una competencia improvisatoria donde intervenían el mayor número posible de cantores y ministriles. Este era un canto «sin concierto», es decir, los cantores no tenían que ponerse de acuerdo previamente sobre las estrategias a seguir durante la improvisación (2023: 61).

El contrapunto colectivo, también denominado «contrapunto a folla» o «contrapunto suelto», solía efectuarse en ocasión de la vísperas de los últimos días del Adviento y carecía de cualquier tipo de coordinación. Nassarre lo describe como una improvisación que no se ciñe a las reglas del contrapunto, sino que se dispone «según el antojo del que canta». En

⁶⁰⁷ Interpretan: Otilia García, arrastre; Mariana García, fundamental; Ofelia Elizalde, contralta. Ejemplo IV.7 «Canto para pedir posada». (Palacios, 1998). Grabación realizada por Montserrat Palacios en Saporíz, Durango, 2000.

Dirección: https://youtu.be/wx5xsO_XiOA [acceso: 07 de febrero de 2024].

⁶⁰⁸ Se recuerda aquí que estos cantos se realizan en presencia de los vecinos que asisten a la celebración. Esta se organiza en dos grupos: uno de ellos canta desde el interior de una de las casas habilitadas para este fin y representa a los dueños de la «posada» donde nació el niño Dios; mientras que el otro grupo cantará desde el exterior de la casa cargando una «parihuela» con las imágenes de los peregrinos San José y la Virgen María simulando ser los santos peregrinos que «piden posada» [Dato proporcionado por Héctor Lozano. Entrevista personal, 9 de septiembre de 2023].

este, cada una de las voces «(...) se iba añadiendo o quitando según su habilidad conformándose con su voz y garganta (...)» (ídem, 72 y 73)⁶⁰⁹.

Por el resultado sencillo de su proceder *sine strictum sensum*, la sonoridad del contrapunto colectivo estuvo más próxima a la de los fabordones que a los virtuosos contrapuntos. En este, indica Fiorentino, «estaban permitidas las disonancias, cuartas y sextas (...) y [también] se podían improvisar líneas melódicas complejas y articuladas» (ídem, 79).

Las estructuras por décimas paralelas, tan despreciadas por Cerone y que, sin embargo, Lusitano había incorporado incluso para desarrollar contrapuntos concertados pues su uso facilitaba la coordinación entre los contrapuntantes, también se convirtió en un modo de proceder aceptado en el «contrapunto a la folla» (ídem, 65-66, 81).

Lo anterior lleva a suponer que muchas de las prácticas relativas al contrapunto colectivo también fueron incorporadas por los cardencheros quienes, en efecto, improvisaban de manera colectiva: los hombres en los basureros, las mujeres en las misas de celebración llevadas a cabo en honor al Señor de Mapimí⁶¹⁰, y ambos durante las pastorelas navideñas.

Sin embargo, es importante señalar al respecto que doña Marianita advertía cierto aprendizaje transmitido a través de la práctica entre las cantoras. Así, informó que en las polifonías dedicadas al señor de Mapimí había mujeres que, como ella, «cantaban con todo su sentido y se sabían “empalmar” muy bien entre ellas»⁶¹¹. Es decir, que en cierta forma, conocían las reglas de un contrapunto concertado en donde «todas las voces están atadas entre sí, además de concertar con el *cantus firmus*» (ídem, 61).

A partir de lo anterior, se observa que en el «Canto para pedir posada» el movimiento de las voces, en general, se forma a partir de intervalos de sextas y décimas con respecto a la fundamental, esto produce una de las sucesiones interválicas más sencillas, que como precisara Lusitano, «facilitaba la coordinación entre los contrapuntantes», ya que en su proceder se establece una relación de octavas entre las voces

⁶⁰⁹ En este punto, Fiorentino cita la descripción que proviene del *Directorio* de Juan Pérez sobre las improvisaciones realizadas en la catedral de Sigüenza a comienzos del período Barroco.

⁶¹⁰ En esta festividad, las mujeres se desplazaban hasta la región de Cuencamé a cantar polifonías. Sobre las alabanzas al Señor de Mapimí, ver: Guerrero y Martínez (2010) y en esta tesis, Apéndice: Doña Marianita.

⁶¹¹ Entrevista personal con doña Mariana Elizalde. Sapioríz, Durango. 20 de enero de 2000.

de los extremos mientras la fundamental es quien establece las mudanzas. Estas admiten disonancias transitorias (compases 7, 8 y 32), así como intervalos de quinta y cuartas (oncevas) en algunos casos paralelas (compases 8-9 y 30).

En este ejemplo también se observa la fórmula de «subir y bajar arreo» (compases 12 y 20), que consiste en alternar décimas y doceavas entre bajo y tenor-tiple (compás 20), como señalara Santa María en su *Libro llamado arte de tañer fantasía* ⁶¹².

Ejemplo IV. 7 «Canto para pedir posada». Grabación y transcripción de Montserrat Palacios, 1998.

⁶¹² Fiorentino, 2009:507.

Canto para pedir posada

Contralta

Fundamental

Arrastre

nom-bre del cie e e e - lo o o os pi-do po -

4 3 3 6 6 6 5 6 6 7 7 5 5 6

En nom-bre del cie - e e - lo o o os pi-dpo po

12 11 (13)10 10 10 11 10 (8)11 9 9 11 11 10

nom-bre cie - e e e - lo o o os pi-do po -

V I ii I[♯] ii I I[♯] V[♯] ii I ii ii[♯] I[♯] I

11

Co.

Fu.

Ar.

- - - da a - - - ar

6 6 6 6 6 6 (8)6 6 6 8 6 6 (3)6 6 6 6 6 6

10 10 10 10 10 da a 16 10 10 9 8 10 10 10 10 10 10 12 10

sa da a pue es no pue - dean - da - - ar

I[♯] ii I[♯] ii[♯] I[♯] ii I[♯] iii I V IV I[♯] V IV I IV

22

Co.

Fu.

Ar.

mi e e es po 3 sa

8 8 6 6 6 6 6 6 6 6 6

10 8 10 10 (10)10 9 9 9 10 10 10

me e e es - po sa

I V IV V - po IV I[♯] I

2

Co. 28
ma a a a a a da

Fu. 6 6 6 6 6 5 6 6 6 6 7 6
ma a a a a a da

Ar. 10 10 10 10 10 11 10 10 10 10 9 10
ma a a a a a da

I^o IV ii I I^o V^o ii^o I^o vii ii I I^o I

A partir del análisis de estas polifonías se puede observar que el canto cardenche en su práctica demuestra la interiorización de algunas de las reglas que pertenecen a las técnicas del falsobordone como praxis improvisatoria, y que guarda una posible relación con algunos rasgos de las polifonías gasconas en el repertorio de las pastorelas. Se identifica además que éstas, en efecto, comparten la idea de Bermudo de «contrapunto libertado», donde el cantor puede combinar libremente tanto notas como valores según considere que se ajustan mejor al *cantus firmus*, e incluso improvisar contrapunto sobre una composición preexistente como sucede con aquellas melodías conocidas por los sapioricenses que ellos mismos «acardenchan», pero también desde las prácticas del cantar «por uso», costumbre muy extendida en la Castilla de mediados del siglo XV y denominada como fabordón (y que Tomás de Santa María atribuía a las polifonías cantadas por «hombres y mugeres que no saben de música»)⁶¹³.

La identificación de los procedimientos polifónicos observados: intervalos de décimas, sextas, consonancias al unísono y a la octava, alternancia de terceras, cuartas y quintas entre las voces, octavas y sextas paralelas, etc.; así como la presencia de un *cantus firmus* a modo de marcador musical, y la segmentación del verso claramente delimitado por pausas cortas o largas al final de las estrofas, permiten definir un posible modelo estructural común presente en otras polifonías de tradición oral, sobre todo de procedencia

⁶¹³ Fiorentino, 2009: 548.

Mediterránea. Estas características, a su vez, indican las formas de composición *alla mente*, es decir, improvisadas.

Identificar en su práctica la aplicación singular y propia de ciertas reglas descritas hace posible adentrarnos en sus «esquemas de memoria» (Agamennone, 1996: 59) y permite observar la validez simbólica de sus expresiones vocales como vínculo de interacción social y de condición expresiva.

Para su transcripción se han tomado distintas polifonías interpretadas tanto por mujeres como por hombres, de repertorios religiosos y profanos y de cortes temporales distintos (finales de los años 70 y 90), por lo que se ha de tener en cuenta que, aunque existen continuidades importantes y persistentes a lo largo de estas décadas, no es la intención de este análisis señalar una tradición única y auténtica de interpretar o concebir la polifonía, sino la de advertir su herencia en la articulación específica y en el momento en que se produjo aquel canto y quedó registrado sonoramente (y ahora a través de las transcripciones estudiadas), que no son sino el reflejo del significado de la vida cultural y del contexto histórico en el que han surgido.

En futuros estudios, sería conveniente profundizar en el empleo de las reglas señaladas por los tratadistas del Renacimiento a partir de diversas versiones y variantes de canto cardenche procedentes de otros registros sonoros, aquí no contemplados.

Ahora bien, se ha observado que la praxis del falsobordone está emparentada con la improvisación: «El fabordón o *faux-bourdon*, antes de llegar a ser un género musical, era un proceso de composición-improvisación» (Fiorentino, 2009: 579). Sin embargo, adscribir al canto cardenche dentro del uso restrictivo de las consonancias de su práctica (ligada a salmos y responsorios), se presenta pobre frente a la libertad de las ejecuciones vocales que establecen las y los cardencheros⁶¹⁴. Ahora bien, el falsobordone se ha emparentado con la cultura oral donde:

... los falsosbordoni pertenecían a la tradición de improvisación en el ámbito religioso; villancicos, *villanelle*, *villota*, *chanson de ville*; aunque se desarrollaron en ámbitos aristocráticos, están etimológicamente relacionados con la cultura campesina (Fiorentino, 2009: 496).

⁶¹⁴ Agradezco a la Dra. Soterraña Aguirre su precisión al respecto.

O bien, en palabras de Cerone, quien identifica a las «chanzonetas, frottolas y estrambotos» con los procedimientos del falsobordone, «todas estás ordenadas con cantares aldeanos y groseros que piden acompañamientos simples y muy toscos» (Cerone, 1613: 693).

Su práctica también se vincula en cercanía con el cardenche, la existencia de intervalos repetitivos [aunque en este caso, no previsibles] con una armonía también sencilla y funcional a partir de un *cantus firmus*» (Trumble, 2000: 607). Sobre este canto preestablecido, se puede improvisar combinando libremente tanto notas como valores («contrapunto libertado» en términos de Bermudo o *contrapunctus* bajo la denominación de Tinctoris, como se ha señalado).

Por lo que, en efecto, se constatan coincidencias con sus usos. Sin embargo, no por ello se puede definir al canto cardenche como falsobordone si solo intentamos encorsetar la ejecución de su praxis en la réplica exacta de las reglas planteadas por los tratadistas del Renacimiento. En los análisis anteriores ha quedado patente un cierto grado de pervivencia de algunos de sus recursos, pero no todos ellos y no en todas sus ocurrencias.

Soterraña Aguirre advierte que «es llamativa la ausencia de sensibles en las cadencias de las polifonías cardenches, comparativamente con lo que sucedía en las prácticas improvisadas de la Europa del XVI y XVII. Señala que, en algunos casos parece como si faltara una voz, como si [antes] se hubiera cantado a cuatro voces y ahora la que llevaría la sensible, la más aguda en la mayoría de los casos, no aparece»⁶¹⁵. Esta apreciación es importante ya que, se ha escrito que estas polifonías se llegaron a cantar a cuatro y hasta cinco voces. Héctor Lozano indica que «la voz más aguda es la quinta que estaba arriba del arrequinte, esta voz fue poco practicada y se ha perdido por lo que no se logró obtener ningún ejemplo»⁶¹⁶. Sin embargo, se observa que aún en la polifonía «Los pajarillos», la única que se conserva a cuatro voces, no presenta sensible en las cadencias, aspecto que también responde a lógica modal de las polifonías.

Con lo que respecta al contrapunto improvisado, se han señalado las evidencias de la instrucción de la polifonía improvisada no únicamente en los espacios catedralicios o en

⁶¹⁵ Agradezco esta consideración a la Dra. Soterraña Aguirre, Asesoría de tesis, 2024.

⁶¹⁶ Cfr. Lozano, 2002:71.

las capillas del México colonial, sino también en sus pueblos y serranías (Salmond, 2015: 44).

Fiorentino señala que, en el Renacimiento, la forma más elaborada del contrapunto consistió en improvisar simultáneamente a tres y cuatro voces.

Se trataba de la forma más compleja de contrapunto improvisado, ya que los cantores tenían que estar pendientes no solo del *cantus firmus* (...), sino también de las improvisaciones simultáneas de sus compañeros (2014: 153).

En efecto, se ha verificado que el canto cardenche se ha venido realizando a tres y cuatro voces. Se indica además que, para que la mejor improvisación ocurriera, «los cantores (...), sobre todo, tenían que conocerse y haber cantado y practicado juntos muchas veces de improviso» (ídem, 159). Aspecto este que sin duda ha ocurrido en Saporíz y en otros territorios donde la praxis de improvisación sucede.

Es evidente que las técnicas empleadas para el contrapunto improvisado también incluían reglas contrapuntísticas tan complejas como las que detentan los falsobordones más elaborados, pero también sus usos respondían a tipologías más sencillas. En cierta manera, los principios estructurales de unos y otros eran muy similares: improvisación sobre un *cantus firmus* preexistente a partir de un tenor, si bien, también podrían ser ejecutadas a partir del altus o el bassus; perfil homofónico, consonancias establecidas mediante reglas precisas; y sobre todo, articularse *sub intellectu* es decir, de oído.

Sin embargo, el término de fabordón se estableció como una práctica propia de los campesinos y aldeanos. Se ha indicado que Cerone asimilaba su ejecución con un proceder sencillo y tosco, de consonancias fáciles y populares. De cualquier forma, sería injusto equiparar el canto cardenche con la denominación de Cerone porque no únicamente discurren «unisonando».

No obstante, en esta tesis se ha decidido emplear el término de falsobordone para hacer evidentes sus semejanzas con el canto cardenche, como ya lo han hecho los etnomusicólogos europeos en sus particulares investigaciones, y como proponía Portillo a finales de los años setenta para referir a las prácticas del canto cardenche, este término mantiene su eficacia en adscripción a las polifonías cardencheras, únicamente si incluye en su definición el aporte histórico a través del contrapunto improvisado, así como la libertad

que sus reglas de consonancia suponen, sumando a ello, la posibilidad de cantar fabordón y «sonar destemple», como advertía Lucena.

Así, por la ejecución de sus «discrepancias participatorias» (Keil), el canto cardenche bien podría ser entendido, en todo caso, como un falsobordone improvisado⁶¹⁷.

De esta manera, debido a la co-presencia de sus componentes, el título de esta tesis hace referencia al contrapunto improvisado como falsobordone, y, aunque ciertamente la forma más antigua del cantar de los cardencheros a la que podemos hacer referencia, es la que ha pervivido a partir del registro del año 1978, desconocemos si el grado de complejidad contrapuntística fue mayor en épocas anteriores y haya advertido cambios significativos a lo largo de este tiempo. En cualquier caso, las polifonías con las que se cuenta bien podrían señalar la práctica de un histórico contrapunto improvisado del que ya advirtiera Salomond y del que, algunos vestigios, todavía en la actualidad, son hallazgos en su proceder «de oído» ante un *cantus firmus*.

Ciertamente, el influjo de los referentes auditivos que en la actualidad se suscitan conducen con celeridad a la pérdida de algunos de sus rasgos polifónicos. Como señala Iuri Lotman (1996: 80), «El texto cumple la función de memoria colectiva. Como tal muestra, por una parte, la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente y, por otra, la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y de olvidar otros temporalmente o por completo». Será el siguiente apartado el que permitirá rastrear los nuevos entornos que han dado una vida distinta a estas polifonías.

4.5. Los nuevos textos de una semiosfera. El canto cardenche del siglo XXI

«A veces sorprende lo lejos que se puede llegar en la reconstrucción de lo que ya no sobrevive».

Redknap, 2002⁶¹⁸

⁶¹⁷ La distinción es pertinente porque a pesar de que las evidencias de Cerone conducen a comprender el falsobordone como propio de la tradición oral, el musicólogo Sergi Zauner Espinosa aclara que el falsobordone, también detentaba principios provenientes de la escritura en términos de fabordón como *res facta* salmódica, obviados por el propio Cerone. (Zauner, 2015:60).

De acuerdo con Iuri Lotman, los símbolos proceden de las profundidades de la memoria de la cultura y reviven en la formación de nuevos textos. «Como un grano que ha caído en un nuevo suelo. La reminiscencia, la referencia, la cita son partes orgánicas del nuevo texto, funcionales solamente en la sincronía de este»⁶¹⁹.

Este planteamiento permite entender las prácticas polifónicas, y la música en general, como algo permeable a las contingencias históricas a partir de una construcción dinámica del significado musical, para a su vez ser «observada como un objeto cultural performativo, esto es, como una actividad creativa que permite la creación de valores nuevos» (L. Madrid, 2003: 67).

Desde esta perspectiva, el canto cardenche sucede como acto y no como objeto, y por esta razón nunca está acabado y siempre permanece en movimiento dentro de la compleja interacción de espacios sociales, diásporas, influencias auditivas procedentes de lugares diversos al entorno propio y susceptible a los usos cambiantes de su práctica a lo largo del tiempo.

Desde esta óptica se exploran las formas en que operan estos nuevos textos como manifestaciones vigentes de canto cardenche. Para su estudio se han agrupado a partir de los ámbitos en que actualmente se desarrollan:

1. Mediante su «reactivación» a través de la creación de talleres.
2. A partir de sus manifestaciones dentro del entorno representativo de los «espectáculos», la música de consumo y la inclusión en la llamada *World music*.

Ambos aspectos se realizan en dos espacios diferenciados y a partir de dos entidades complementarias: los que suceden dentro de Sapioríz, y los que se llevan a cabo fuera de esta comunidad. Los que realizan los «pobladores nativos» y los que efectúan cantores foráneos simpatizantes de las prácticas de los primeros.

En este marco de acción es necesario tener presentes las teorías etnomusicológicas más recientes que han puesto en discusión los conceptos de «pureza» y «autenticidad» de los fenómenos musicales frente al cambio. Entre las corrientes que afirman:

⁶¹⁸ En el original se lee: «It is sometimes surprising how far one can go in reconstructing what no longer survives».(Reedknap, Mark, 2002:24).

⁶¹⁹ Lotman, 1996: 148.

la imposibilidad de “reconstruir” los documentos etnográfico-musicales, que se convierten en a-históricos solo en el momento en que pierden las variantes de función-ocasión; [frente a aquellos que] destacan un mayor horizonte de metamorfosis del documento etnográfico-musical⁶²⁰.

Estas perspectivas permiten una actitud crítica alejada de aquellos prejuicios que detentan el valor de lo genuino en detrimento de las transformaciones o los procesos de recuperación de estas polifonías. Josep Martí también indica frente a la idea «tan propia de los viejos folkloristas», «abandonar aquellas actitudes que, basadas en ideales de pureza y autenticidad, pueden llegar a rechazar ciertas manifestaciones modernas del folklore»⁶²¹. En esta línea de pensamiento se observa como este cambio no es solo una realidad actual, sino que también ha ocurrido en el pasado. En sus pérdidas y hallazgos las «herencias culturales», como señala Martí, engloban tanto aspectos positivos como negativos: «Una persona puede heredar de sus antepasados tanto la casa como las deudas»⁶²². De esta manera, será importante advertir en estos nuevos textos las condiciones que sus ejecutantes han encontrado propicias para ejercer el canto, sin olvidar que ni las propuestas de hoy ni las ocurridas en el siglo XVII han estado exentas de transformaciones formales ni de modificaciones simbólicas.

4.5.1. La creación de talleres. Entre «tradición inventada» y «tradición reactivada»

La tradición es un fenómeno que enfatiza la transmisión de ciertos significados contenidos en el interior de una memoria colectiva que el grupo o la comunidad decide valorar del pasado para legitimar su presente. Pero más allá de toda actitud consciente, las prácticas incardinadas en su *habitus* (Bourdieu) encuentran las condiciones propicias para ejercerlas⁶²³, y es a través de esa relación intersubjetiva y significativa para el grupo que el ejercicio de su praxis consigue arraigarse y transmitirse.

⁶²⁰ Cita de Diego Carpitella en Cámara de Landa, 2004:261.

⁶²¹ Cita de Bausinger «La tradición evocada: folklore y folklorismo», en *Tradicción oral*, Departamento de Musicología, CSIC, Barcelona, p. 82. Cfr. Martí, Josep (1999: 82).

⁶²² Martí, 1999: 87.

⁶²³ Sobre las reflexiones sobre el término *habitus* de Pierre Bourdieu en relación específica con la cultura popular Cfr. García Canclini, Nestor (1984), «Cultura y organización popular Gramsci con Bourdieu», en *Cuadernos Políticos*, número 38, Ediciones Era, México D.F., pp. 72-85.

Gracias al planteamiento de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983) se abrió la posibilidad de pensar las tradiciones como fenómenos creados con propósitos específicos. Estos autores establecen diferencias entre los conceptos de lo «genuino» y lo «inventado», y estudian las tradiciones que surgen después de la revolución industrial, durante la construcción de las naciones europeas en el siglo XIX, que designan bajo el rubro de «tradición inventada» y definen de la siguiente manera:

«Tradición inventada» se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado (Hobsbawm, Ranger, 2002: 1).

Hobsbawm y Ranger señalan que la repetición de prácticas sociales, de convenciones y rutinas no son «tradiciones inventadas», ya que sus funciones, y por lo tanto sus justificaciones, son más técnicas que ideológicas. Por ejemplo, la repetición de los parámetros polifónicos para la incorporación del contrapunto improvisado como *habitus* inscrito en la memoria correspondería a una necesidad práctica del desarrollo del aprendizaje y su continuidad, pero sobre todo a una necesidad creada por los propios cantores. Esta apropiación que trasciende cualquier «dominación ideológica» y es capaz de incorporarse en la vida cotidiana de sus ejecutantes deviene, en términos de Hobsbawm y Ranger, en «tradición genuina»⁶²⁴.

Ya se ha indicado que no se pretende destacar ni lo «puro», ni lo «auténtico» ni, en este caso, lo «genuino» de una manifestación musical. Sin embargo, esta posibilidad de pensar la tradición puede ser oportuna para describir la situación actual del canto cardenche.

Nadia Romero (2009: 22) propone sumar a los términos de Hobsbawm y Ranger el de «tradición reactivada», que define:

Cuando el uso de una práctica del pasado vuelve a entrar en vigencia al interior del mismo grupo que la originó, con un significado similar, no idéntico, pero ahora en un contexto social distinto, hablamos de *re-activación*: independientemente de que sea ocasionado por grupos de la comunidad originarios, externos o mixtos. Si la *reactivación* de un hecho cultural

⁶²⁴ Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence, 2002: 1. Cfr. Palacios, Montserrat, 2012: 98-100.

permanece dentro de la práctica social del mismo grupo, estamos ante una tradición reactivada.

Desde esta propuesta que transita, en movimiento continuo, entre la «invención» y la «reactivación» de la tradición, es que se puede enmarcar la labor tallerística del canto cardenche.

Fueron los Institutos de Cultura de la región quienes en su tarea de incentivar las tradiciones polifónicas propiciaron a su vez el cambio más significativo en sus prácticas. Ahora bien, cardencheras y cardencheros continuaban con sus cantos en el río o en la calle con sus compadres sin ninguna conciencia de que aquello que cantaban era valor patrimonial, y poco a poco se fueron percatando de que cantar juntos no era únicamente un valor simbólico o afectivo que les hermanaba. Como señala Josep Martí: «El folklorismo implica la existencia de una conciencia de tradición así como una selección de diferentes elementos culturales que pasan a ser su objeto según precisamente los criterios de esta conciencia de tradición»⁶²⁵.

De esta forma, la riqueza del *corpus* polifónico se redujo al ámbito de las *Canciones de Amor y de Desprecio* que, bajo el nombre de *canción cardenche*, fue el repertorio en el que las instituciones centraron su interés, y con ello la revitalización de su aprendizaje.

En el año 2000, durante mi trabajo de campo en la región, acompañé al licenciado Francisco Cázares, director de la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna en Torreón (Coahuila), al taller que dirigía en casa de don Antonio Valle. Su estrategia —según se me informó— era «provocar la necesidad del canto»⁶²⁶, y para ello «creaba» —mediante pláticas y sotol— un contexto similar al buscado por los antiguos cardencheros cuando iban a cantar a los basureros. Días más tarde, los cardencheros me comentaron que en algunas ocasiones no les apetecía cantar durante los talleres, pero que les daba «pena [vergüenza] con Paco, que viene desde tan lejos, y por lo menos nos echamos una cardencha para que no se desanime»⁶²⁷.

En este punto, también debe tenerse en cuenta la diferencia entre «reconstruir» una tradición, e «inventarla». Hobsbawm y Ranger señalan que, cuando las sociedades se

⁶²⁵ Martí, 1999: 87.

⁶²⁶ Entrevista personal con el licenciado Francisco Cázares Ugarte, 18 de enero de 2000.

⁶²⁷ Entrevista personal con don Toño Valles, Sapioríz (Durango), 19 de enero de 2000.

enfrentan a transformaciones rápidas que debilitan o destruyen los patrones sociales para los que se diseñaron estas tradiciones, entonces el mecanismo es la invención, no la reconstrucción, puesto que las prácticas ya han dejado de estar atadas a sus usos prácticos (ídem, 12-14).

Lo cierto es que los cardencheros se organizaban entre ellos para cantar aunque no hubiese taller e incluso preferían la «estrategia» de Paco (como ellos llamaban al licenciado Cázares), que cuando menos les permitía «echarse unos tragos», frente a la anterior propuesta llevada a cabo por el licenciado Alfonso Flores Domene, director de Culturas Populares de La Laguna, quien tras el fallecimiento del cardencherero don Juan Sánchez Ponce instauró en 1999 el primer taller de canto cardenche⁶²⁸. Según la información de Francisco Cázares, aquel taller se volvió rutinario y poco a poco la gente se cansaba y dejaba de asistir.

De alguna forma, el sistema ideado por Francisco Cázares, que de manera fortuita estableció en términos de tradición inventada y reactivada, resulta interesante porque en esa invención resultante él veía un marco de recreación de lo supuestamente «auténtico». Su esfuerzo por la «creación de situaciones» propicias para el canto, desde la perspectiva de la performance, no deja de ser relevante.

⁶²⁸ Este taller se realizaba en el emblemático Museo de La Loma, que se enclava en lo que fue la hacienda de la Santísima Trinidad de la Labor de España.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Lic. Rafael Tovar y de Teresa

DIRECCION GENERAL DE CULTURAS POPULARES
Hist. José N. Iturriga de la Fuente

DIRECCION DE ACCION REGIONAL
Antrop. José Antonio Mac Gregor

PROGRAMA NACIONAL DE APOYO A LA MUSICA POPULAR
Antrop. Alfredo Delgado Calderón

DIRECCION DE ASUNTOS CULTURALES, SECyD / DURANGO
Lic. Héctor Palencia Alonso

UNIDAD REGIONAL DE CULTURAS POPULARES / DURANGO
Prof. Alfonso Flores

DIRECCION DE DIFUSION CULTURAL Y FOMENTO DEPORTIVO
PRESIDENCIA MUNICIPAL DE LERDO, DGO.
Prof. José Isabel Villegas Piña

CROQUIS DEL LUGAR



CONACULTA S.F.C.V.U.

DIRECCION GENERAL DE CULTURAS POPULARES

**PROGRAMA NACIONAL DE APOYO
A LA MUSICA POPULAR**

INVITA AL

**Taller de Canción Cardenche
"JUAN SANCHEZ PONCE"**

INFORMES: Unidad Regional de Culturas Populares / Durango
Av. Madero No. 139 Norte (Edificio "San Francisco")
Cd. Lerdo, Dgo. C.P. 35150
Tel. /Fax (01-17) 25-29-95
Correo Electrónico uregdgo@dgoi.telmx.net.mx

INICIO: Abril 10 de 1999

LUGAR: Casco de la Ex-hacienda de la Loma, Dgo.

Ilustración 37. Taller de canción cardenche Juan Sánchez Ponce, 1999, organizado por don Alfonso Flores Domene.

Actualmente, la creación de talleres en Saporíz sigue vigente como forma de aprendizaje de estas polifonías. Higinio Chavarría (1974), sobrino del cardencheiro ya fallecido, don Genero Chavarría, lleva a cabo esta labor desde hace diez años.

A partir de que los cardencheros recibieran el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de Artes y Tradiciones Populares en el año 2008, el interés por aprender las polifonías se acrecentó y surgió una nueva generación de jóvenes cantores, y por primera vez, la presencia de mujeres formó parte de los talleres y las presentaciones en público.

Desde entonces, jóvenes cantores «nacionales y extranjeros» —indican en su convocatoria— son invitados para aprender las polifonías a través de grabaciones, de la red o incluso del viaje a Saporíz para aprender directamente de los cardencheros locales liderados por Higinio Chavarría, Ofelia Elizalde, Fidel Elizalde, Verónica Elizalde, Ángel Valenzuela Elizalde, hijos y nietos de los cardencheros Marianita García y Eduardo Elizalde (quien todavía cantaba desde lo alto del basurero). Esta generación representa el eslabón más cercano con las formas de realizar las polifonías estudiadas en el capítulo anterior; tanto Ofelia como Fidel e Higinio crecieron oyendo a su padre, a su madre, a sus tíos, a las mujeres y a los «señores grandes» cantar polifonías.

El apoyo que a lo largo de estas dos últimas décadas han recibido los cardencheros por iniciativas privadas y gubernamentales ha posibilitado la realización de viajes a prestigiosos festivales de París, Nueva York o al interior de México, así como apoyos para la investigación solicitados bajo iniciativa propia de los cantores. Por ejemplo, en el año 2015 Higinio Chavarría obtuvo la beca FONCA⁶²⁹, uno de los estímulos más significativos en México para apoyar la creación artística. Entre otras iniciativas creadas, está la Asociación Tierra del Cardenche, y de las más significativas para el aprendizaje del canto es la edificación del Recinto del Canto Cardenche que se erige en el año 2017 con la ayuda recibida de la Universidad La Salle, empresas comarcales y de músicos como Juan Pablo Villa, entre otros que han colaborado muy de cerca en este proyecto como agradecimiento a los cardencheros de Sapioríz⁶³⁰.



Fotografía 25. Recinto al canto cardenche. Autor: Lerdo Turístico⁶³¹.

Estas iniciativas que en apoyo a las polifonías han visto también su beneficio, han propiciado una dinámica que en palabras de Higinio Chavarría se resume de la siguiente manera: «El canto cardenche es dinero, y si no hay dinero de por medio los jóvenes ya no quieren cantar»⁶³². Desde el aspecto musical, las polifonías son cada vez más breves, más rápidas, según el tiempo que demanda un escenario, y con una ejecución vocal simple con predominio de intervalos de tercera, octava y unísono, o de voces solistas que interpretan las «tonadas» de las canciones. Este proceder desconcierta a Higinio, quien recuerda la

⁶²⁹ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁶³⁰ «Y quien estuvo trabajando para que este recinto fuera propiedad de la comunidad y no del estado». Conversación personal con Juan Pablo Villa, 3 de septiembre de 2023.

⁶³¹ Lerdo Turístico, <http://palerdo.com.mx/index.html>. Última consulta: 12 de marzo de 2023.

⁶³² Entrevista personal con Higinio Chavarría, 3 de junio de 2023.

forma de cantar de su tío, «que sonaba tan distinto a como suena hoy, pero nos esforzamos». La sociedad receptora ha cambiado y los referentes auditivos no facilitan la incorporación de una polifonía que ya no escuchan. Sin embargo, Higinio dice que cuando él canta con Ofelia, Fidel Elizalde y Guadalupe Salazar sí consiguen «esos tonos que hasta cimbran las paredes, que hasta pareciera que hay más voces cantando y nosotros *pos* sí le sabemos y le hacemos sus subidas y sus bajadas a la canción»⁶³³.

4.5.1.1. Los talleres fuera de Sapioríz

Fuera de la Comarca Lagunera y en el ámbito de la «reactivación» del canto cardenche, etnomusicólogos, antropólogos, compositores y cantantes han creado diversos talleres para el aprendizaje del canto y la realización de conciertos. Estos talleres se han realizado en México de norte a sur: desde Chihuahua, Querétaro, San Luis Potosí, San Miguel de Allende, Ciudad de México, hasta el sur, en Mérida.

Sus principales portadores han sido Ruy Guerrero, Rafael Pi, Sergio Carrillo y Juan Pablo Villa, quienes desde intereses muy distintos enseñan las polifonías con una metodología de aprendizaje y enseñanza que consiste en escuchar las grabaciones editadas por el INAH con Ediciones Pentagrama, etc., y memorizar las canciones ahí registradas. Los «talleristas» completan su adquisición memorística mediante la convivencia directa con los cardencheros de Sapioríz, o bien con otras grabaciones «caseras» conseguidas entre uno y otro investigador, y otras obtenidas con los cantores de los poblados aledaños, sobre todo los que se encuentran en La Flor de Jimulco.

Ruy Guerrero, nieto de Gabriel Guerrero Ibarra, un noble burgués duranguense cuyo apellido se remonta a los primeros Ibarra que ingresaron «tierra adentro» siglos atrás, informa: «Me ha dado por estudiar y recuperar aquello que me contaba mi abuelo con los casetes que me ponía». La práctica de Ruy es interesante porque no se circunscribe a la recuperación del canto cardenche, sino que además realiza una profunda investigación práctica de las polifonías del Real Camino de Tierra Adentro y sus ramales. «Falta mucho por investigar —comenta» e intentamos no defender una apología del género que nos lleve

⁶³³ Entrevista personal con Higinio Chavarría, 3 de junio de 2023.

a la folklorización o comercialización respecto a ciertos estereotipos»⁶³⁴. A partir de sus actividades como creador de talleres, funda en febrero de 2018 el trío Los Martajados del Real con quienes realiza conciertos a lo largo de la República Mexicana.

En Chihuahua, al norte de México, el etnomusicólogo Rafael Pi crea otro taller de canto cardenche donde incita a los asistentes a la creación de cantos nuevos o a la incorporación de elementos del cardenche en otras canciones donde la «tradición reactivada» deviene recreación de su práctica. «En mis talleres yo ofrezco la posibilidad de desarrollar formas personales de interpretar el canto cardenche con base en la adaptación de las prácticas de transmisión tradicionales con la idea de que los participantes formen grupos de cantadores capaces de interpretar canciones cardenches tradicionales, versiones acardenchadas de composiciones existentes o crear nuevas obras en el estilo cardenche, de acuerdo con sus propios intereses»⁶³⁵. De esta perspectiva que transita entre la nueva creación y la conservación/recuperación de los cantos participan también Nacho Cárdenas, Macuixochitl Ponce, Alberto Robledo, Andrés Suárez Palazuelo, etc. Cantando o participando en la creación de talleres se proponen dar al canto cardenche, en palabras de Rafael Pi: «un nuevo aliento».

En el sur de México, en Mérida, Sergio Carrillo, originario de Torreón, también ha realizado talleres de canto cardenche, y durante su estancia en San Miguel de Allende formó un trío con el compositor Andrés Suárez Palazuelos y Alberto Robledo. Sergio Carrillo, afirma:

Este canto tiene sus orígenes hace más de 200 años y se hacía en el noreste de México (Zacatecas, Durango, Chihuahua, Nuevo León, Coahuila (...). Se fue acabando y de todo eso se fue quedando en un rancho donde hay unos señores campesinos, que son los que lo mantienen actualmente vivo (...). Hemos más personas que también tratamos de rescatarlo⁶³⁶.

Por su parte, Juan Pablo Villa, músico, compositor y cantante conoció el canto cardenche gracias a Rafael Pi, que había grabado los cantos en la comunidad de Sapioríz y los compartió con él. De esta manera, Juan Pablo Villa aprende las canciones a través de

⁶³⁴ Conversación personal con Martajados del Real, 2 de septiembre de 2023.

⁶³⁵ Conversación personal con Rafael Pi, 30 de septiembre de 2023.

⁶³⁶ Ver: Carrillo, Sergio, 2016: párr.: 1-3.

aquellos registros y del material editado por los Institutos de Cultura. Con los cantos aprendidos realiza talleres de canto cardenche en la Ciudad de México y a partir de estos crea en el año 2016 el Coro Acardenchado.



Ilustración 42. Taller de Ruy Guerrero, San Luis Potosí, 2019. Autor: Casa Bauen.

Taller de Rafael Pi, Chihuahua, 2012. Autor: Rafael Pi.



Ilustración 43. Taller de Sergio Carrillo, Mérida, Yucatán, 2018. Autor: Sergio Carrillo.

Taller de Juan Pablo Villa, Ciudad de México, 2017. Autor: Juan Pablo Villa.

4.5.2. Los «espectáculos», la música de consumo y la *World music*. Entre apropiación y readaptación del canto cardenche

Desde finales de los años ochenta la canción cardenche es llevada a los ámbitos de la música popular urbana. Los primeros en hacerlo fueron los integrantes del grupo mexicano Los folkloristas, interesados en recopilar la música tradicional de los «pueblos de Latinoamérica». Editaron dos discos en los que se interpretan la canción «Ándele y ora sí» y «Yo ya me voy a morir a los desiertos»⁶³⁷.

Más tarde, en 1996, el grupo de rock mexicano Jaguares incluyó como «fondo» musical de la canción «El equilibrio», la cardencha «Al pie de un árbol». Utilizaron la versión del INAH (Vázquez, Valle, 1978) sin hacer explícita la razón de esta inclusión⁶³⁸. En 2006 la cantante oaxaqueña-norteamericana Lila Downs interpreta la canción «Yo ya me voy a morir a los desiertos» en su disco *La cantina*⁶³⁹. Con la interpretación de una cardencha bajo el sello de una productora de mercado transnacional, Lila Downs introduce este canto en el ámbito de la denominada *World music*. La canción se presenta aquí despojada de sus elementos característicos de emisión vocal desgarrada, se resalta su peculiaridad polifónica a multipistas con la propia voz de la cantante, pero sin ningún tipo de desfaseamientos vocales ni silencios; por el contrario, se realiza de forma totalmente isócrona y homofónica, convincente tal vez, para las convenciones del estándar discográfico.



⁶³⁷ Cfr. Los folkloristas, «Ándale y “ora sí”», México, CDP 1132, ed. Discos Pueblo. Se puede escuchar en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=T-d9m516Y4M>. «Yo ya me voy», México: horizonte musical, CDP 1097, ed. Discos Pueblo, 1988. Se puede escuchar en línea: https://www.youtube.com/watch?v=CjkP4mC_bGs. Última consulta: 28 de septiembre de 2023.

⁶³⁸ Cfr. Jaguares, «El equilibrio», *El equilibrio de los jaguares*, producido por Don Was, Los Ángeles, EE.UU., 1996.

⁶³⁹ Cfr. Downs, Lila, «Yo ya me voy», *La cantina*, Cd. 009463-46460-2-4, Narada Productions, nc., 2006.

Ilustración 44. Los folkloristas, *Horizonte musical*; Jaguares, *El equilibrio de los Jaguares*; Lila Down, *La cantina*.

A partir de estos antecedentes, las dinámicas del canto cardenche actual se ubican en tres líneas distintas. Por un lado están quienes intentan reconstruir las polifonías respetando los registros vocales, la estructura melódico-armónica, los silencios y la presencia del *cantus firmus*, e incluso la conciencia en la realización específica de las formas de emisión vocal frente a quienes optan por la innovación y retoman algunas de las características del canto o solo las letras de las canciones para transformarlas en una creación personal. En un camino intermedio están quienes cantan estas polifonías a partir de los recuerdos aprendidos de sus madres, abuelas y bisabuelos, pero las desarrollan desde una escucha influenciada por los medios de comunicación y por formas de interpretación de épocas más cercanas a la canción romántica de los años cincuenta. El contexto de la performance para cualquiera de estas preferencias interpretativas es el mismo: un escenario que bien puede ser el de un teatro, un café o un bar; o bien, la explanada de alguna calle destinada para la escucha.

En la primera línea que introduce la investigación de las formas polifónicas y del repertorio de tradición oral a capela en México se ubican Los Martajados del Real, con Juan Manuel Cervantes en el arrastre, Ruy Guerrero en la fundamental y Gabriela Freixas en la contralta, y recientemente se ha incorporado al grupo Antonio Ruiz Caballero que canta el arrastre y «transporte»⁶⁴⁰.

Desde una preocupación estilística cercana a la realizada por «los señores mayores» depositarios de la tradición, el objetivo es «lograr nuestro propio cardenche desde la manera más apegada posible a lo que los viejos cardencheros hacían»⁶⁴¹. Al respecto, Ruy Guerrero señala la importancia de la «recuperación de la identidad..., reconocer lo que ya no somos,

⁶⁴⁰ El nombre de voz «Transporte» «es la nomenclatura que emplea el sistema de coros de Malinto Guanajuato. En el caso del cardenche va entre la fundamental y la contralta o bien entre la fundamental y el arrastre. En el caso de las alabanzas de Malinto sus ejecutantes la denominan «transporte» y va entre la primera (o fundamental) y la segunda que es equivalente a la contralta del cardenche. Es una voz “muy planita”. Información personal de Ruy Guerrero, 28 de septiembre de 2023. En este sentido es interesante apuntar que en las reglas de Guillemus: «una voz canta la melodía principal, otra más aguda procede por intervalos paralelos, un bajo ejecuta las notas fundamentales de los acordes, y otra voz realiza una melodía de relleno» (Fiorentino, 2009:583). Esta melodía «de relleno» guarda una relación muy estrecha con las particularidades de ejecución de la voz de transporte a la que refiere Ruy Guerrero y a la efectuada por Antonio Ruiz Caballero en sus interpretaciones de cantos cardenches .

⁶⁴¹ Conversación con Martajados del Real, 2 de septiembre de 2023.

pero que dentro de ese ya no ser, tener memoria..., con todo el respeto a la devoción de los cantores. En mi caso es devoción a la música, a la memoria y al respeto de esta gente que ha tenido esta conservación de sus géneros»⁶⁴².

En la siguiente transcripción se observa este interés en hacer vigente la estructura tradicional del canto:

The image shows a musical score for the song "Al pie de un verde maguey". It is written in 3/4 time with a tempo of 110. The score is divided into three systems, each with three staves: Contralta (Contralto), Fundamental, and Arrastre (Bass). The lyrics are in Spanish and are written below the Fundamental staff. The first system covers measures 1-8, the second system covers measures 10-19, and the third system covers measures 21-29. The lyrics are: "Al pie de un Ver-de ma guey yo me que de e mi-a mor se que- dó dñi- do", "qué in- gra- to fue Yal can-to de los bo-rra chos yo des- per- te té", and "é qué cru- do ven- go quie-ro cu- ar me é noha- yo con qué".

Ejemplo IV.8 «Al pie de un verde maguey». Grabación, Los Martajados del Real. Transcripción de Montserrat Palacios⁶⁴³.

En la línea centrada en la innovación está el cantante y compositor Juan Pablo Villa. Su propuesta es quizá la que ha suscitado mayor controversia en el ámbito etnomusicológico, debido precisamente a la perturbación semántica de los elementos culturales de estas polifonías y los cambios morfológicos propios de los procesos de

⁶⁴² Conversación con Martajados del Real, 2 de septiembre de 2023.

⁶⁴³ Este canto se puede escuchar en Martajados del Real, 2019. Dirección: https://www.youtube.com/watch?v=fjNfyyHv_7k. Última consulta: 28 de septiembre de 2023.

folklorización: «pulimentación» del canto, «retoque estilístico», perfección técnica, embellecimiento de la voz, etc.⁶⁴⁴.

En el año 2016 Juan Pablo Villa junto con Tareke Ortiz (compositor, experimentador vocal, artista *queer*), Leonardo Soqui (pianista, acordeonista, jaranero y músico acompañante de Lila Downs) y Juan Manuel Torreblanca (músico y productor), forman el cuarteto Sonpa'llevar donde realizan un video *happening* en el que acardenchan la canción «Mi abuelo»⁶⁴⁵. Tareke Ortiz me indica que:

... ese fue mi primer esfuerzo, yo ya sabía del cardenche por tí, después Juan Pablo Villa me contó que él ya estaba involucrado con los cardencheros; así, que les sugerí formar este cuarteto. Mi intención fue aunar un impulso revolucionario con una noción de cardenche. A partir de este proyecto realizamos un concierto completo en el *MéxicoNow festival* y montamos un repertorio cardenche aunado con composiciones mías. Así se formó el Coro Acardenchado⁶⁴⁶.

El Coro Acardenchado se funda en 2016. Al cuarteto Sonpa'llevar, unen sus voces más de 33 cantantes, y cumplen su debut en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, uno de los escenarios más prestigiosos de la Ciudad de México⁶⁴⁷. Sus espectáculos reúnen danza, iluminación, improvisación sonora, técnicas vocales extendidas y electrónica. En su primera actuación en público rindieron homenaje a Los cardencheros de Sapioríz, quienes estuvieron presentes y también cantaron. En este coro participan también María Emilia Martínez y Leika Mochan en la codirección con Juan Pablo Villa. Leika forma parte de Muna Zul, un trío a capela que mezcla canto cardenche, rock, jazz, doo wop, bossa nova e improvisación libre.

El impacto artístico de Juan Pablo Villa dentro de los ámbitos del mercado musical ha propiciado una mayor visibilidad del canto cardenche a partir de sus propuestas sonoras y a él como preceptor de sus cantos, por lo que ha sido invitado a ser la voz representativa del cardenche en diferentes documentales filmicos realizados en torno a este.

⁶⁴⁴ Cfr. Martí, 1999: 92.

⁶⁴⁵ La canción acardenchada «Mi abuelo» (arreglos e interpretación de «Sonpa'llevar», 20 de marzo de 2011. Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=92BREiRkUuE>. Última consulta: 20 de septiembre de 2021.

⁶⁴⁶ Entrevista personal con Tareke Ortiz, enero de 2024.

⁶⁴⁷ Este emblemático teatro es considerado Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1987 por la UNESCO.

A través de la convocatoria del INAH en colaboración con el Instituto Mexicano de Cine (Imcine) en la sección sobre Patrimonio Cultural, David Rodríguez, Fausto Estrada y Daniel Montoya de Ciudad de México, obtuvieron el primer lugar en el Primer Concurso Nacional de Documental y Cortometraje para Jóvenes titulado *Miradas sin tiempo* (2012). Su trabajo titulado *Cardenche* hace referencia al canto como «un género de la música popular mexicana cuya característica es que se interpreta únicamente con la voz», no mencionan la polifonía, dicen que «se ha transmitido de generación en generación desde los años treinta», no dicen de qué siglo, e insisten como lo harán otros autores en que «actualmente el canto cardenche está en peligro de extinción». En el documental no se escuchan las voces de los cardencheros de La Laguna y solo se oye la única voz de Juan Pablo Villa. La antropóloga Nadia Romero, quien verifica también estos sucesos, señala al respecto:

Al ser un vídeo ganador formará parte del Catálogo Internacional de Producciones del Instituto Mexicano de Cinematografía “Cinema México” (...). Se introducen en este vídeo elementos nuevos como afirmar que la canción cardenche se interpreta únicamente con la voz (la de Juan Pablo Villa), lo cual hace olvidar las tres o cuatro o hasta cinco voces laguneras (...) la información oficial y discursiva entonces está tergiversada.

Y añade:

Desde mi personal punto de vista y sin intenciones de ofensa alguna, este vídeo podría presentarse como la *nueva lectura* que los públicos ya creados a través del mercado de la *World music* y de las instituciones encargadas de administrar las expresiones populares y tradicionales del país, que le devuelven su fruto a dichas instituciones y al público consumidor de ideologías *revival* (Romero, 2015: 217).

En 2017 la catalana Marta Ferrer, asentada en México desde el año 2006, realizó el documental *A morir a los desiertos*⁶⁴⁸, título homónimo de la famosa canción cardenche. Fue premiado en 2018 en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse. En este

⁶⁴⁸ Ferrer, Marta (2018), *A morir a los Desiertos*, documental, Prod. Pimiental Films, Cuadernos de Cine, FOPROCINE, IMCINE, Gavilán Cine, Bambú Audiovisual, 90 min., México. El tráiler de este film se puede ver en Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film409283.html>. Última consulta: 25 de abril de 2021.

documental también participa Juan Pablo Villa junto con la productora cinematográfica independiente CINEAMANO, y realizan otro vídeo a partir de la canción citada⁶⁴⁹.

En la siguiente transcripción se pueden observar las transformaciones de la canción «Al pie de un árbol». Si se efectúa una comparación con la transcripción de esta misma arriba indicada, será evidente apreciar la presencia de un discurso re-articulado y reinventado a partir de las experiencias que caracterizan la cultura de la globalización. Se observa que los procedimientos polifónicos del contrapunto improvisado se han perdido. En la actualidad, la tradición religiosa de las costumbres sonoras ha sido trastocada por la «religión» del mercado, y este se rige bajo otras reglas de comportamiento vocal. No obstante, este proceso de apropiación y readaptación de un repertorio popular por parte de los músicos de jazz u otras manifestaciones provenientes de la música popular urbana permite observar los flujos culturales que de ella se desprenden en esta «re-escritura» de textos nuevos del canto cardenche.

La canción se puede escuchar en el enlace citado a pie de página⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ Villa, Juan Pablo, «Cineamano», *Yo ya me voy a morir a los desiertos*, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=CwqX9fL_27Y&t=132s. Última consulta: 25 de abril de 2021.

⁶⁵⁰ Coro acardenchado, «Al pie de un árbol», 2017. Dirección: https://www.youtube.com/watch?v=JtLh9s_59PI.

Al pie de un árbol

♩ = 110

1

CORO FEMENINO

VOZ SOLISTA

CORO MASCULINO

E um dom

E um dom dom ...

10

CF

S

CM

dom

Yal pie de un ár-bo- mi

21

CF

S

CM

dom

al-ma se sien-ta-ris-te

Yal lu-mi-na-da por la luz de la ma-a

31

CF

S

CM

sabí y me di-jo o o qué era es-pe-ra-nza

Varia

Ejemplo IV.9 Coro acardenchado. «Al pie de un árbol». Transcripción de Montserrat Palacios.

En Gómez Palacio, Durango, una ciudad ubicada a tan solo 37 minutos de Sapioríz, el virtuoso rapero Idho crea en 1994 el grupo de hip hop Bocah, que más tarde se convertirá en Caballeros del Plan G. En 2014 coincidieron con los Cardencheros de Sapioríz en un

evento organizado por la Unidad Regional de Culturas Populares en la plaza de toros de Lerdo. Los Caballeros del Plan G, en su interés por la fusión de nuevos ritmos, pidieron autorización a los cardencheros para poner las polifonías de estos dentro de su ensamble rapero. Señalan:

Nosotros somos respetuosos de las tradiciones orales y más del canto cardenche que no tiene música. Ponerle música era algo muy atrevido y lo primero que hicimos fue hacer como una obra de teatro donde ellos cantaban, nosotros contestábamos con hip hop y luego ellos contestaban a capela y estuvo muy padre⁶⁵¹.

Fue justamente a partir de esta colaboración y del trabajo vocal de los Caballeros del Plan G que la cineasta catalana Marta Ferrer se interesaría por el canto cardenche para realizar el documental ya mencionado.

Esta re-articulación del canto cardenche mediante procesos de producción, creación, distribución y consumo no solo ha generado diferentes procesos musicales, sino que también ha transformado los usos y los «haceres» sociales y culturales dentro y fuera de la región. Los cardencheros se han convertido en estas dos últimas décadas en «artistas mediáticos», en protagonistas de documentales y series televisivas. El proceso de circulación monetario no ha sido ajeno a la propagación de conflictos. Como señala Juan Pablo Villa:

Mi deber como cantante es devolver a los cardencheros lo que yo he conseguido en términos económicos, hemos cantado juntos y hemos ganado dinero juntos. Yo les he apoyado en todo lo que he podido, somos amigos y a ellos les gusta lo que hacemos con sus canciones, lo menos que podía hacer era retribuirles y así lo he hecho siempre. Sin embargo, yo sigo viendo a Sapioríz igual, las calles de tierra, la pobreza y eso sí, mucha droga, y droga fuerte la que se mueve por ahí⁶⁵².

Los cantos «Al pie de un árbol» y «Yo ya me voy a morir a los desiertos» se han convertido en una especie de estandarte que define en sí mismo que aquello que se canta es canto cardenche. Por lo que es posible que hayan devenido memes en esta era digital. La Real Academia Española define este término como «rasgo cultural o de conducta que se

⁶⁵¹ Milenio, 2018, párr: 5.

⁶⁵² Conversación personal, 3 de septiembre de 2023.

transmite por imitación de persona a persona o de generación en generación»⁶⁵³. El científico Richard Dawkins, creador de este término que va mucho más allá de las bromas difundidas en la red, adapta el concepto de *gene* con el de *meme* e indica que de la misma manera que pasan los genes a su descendencia y solo permanecen aquellos que sean propicios a la naturaleza, las ideas culturales tienden a replicarse o bien a desaparecer. De esta manera, una melodía que se ha transmitido durante siglos y ha ido cambiando su forma para mantenerse vigente en las representaciones culturales que trascienden, incluso, el espacio geográfico en el que fueron creadas, podría entenderse como un meme musical. De hecho, cuando se elabora un film, se canta o se realiza cualquier evento que relacione su ejecución con el canto cardenche, cualquiera de estas dos canciones o incluso un pequeño fragmento de ellas, o bien las dos juntas, siempre aparecen, incluso tan solo como titular. Desde esta perspectiva también la palabra «cardenche» podría considerarse un meme cultural. Así, «Al pie de un árbol», «Yo ya me voy a morir a los desiertos» y la palabra «cardenche» han devenido ideas que se han transmitido y se han incorporado por imitación, a veces sin apenas conocer sus rasgos estructurales o incluso sin haber pisado la región de Saporíz, justamente porque su uso las ha convertido en unidades culturales que se han replicado porque son exitosas⁶⁵⁴.

En el camino intermedio entre el intento de mantener una personalidad como grupo, siendo fiel a la morfología polifónica, y aquella otra de la innovación y transformación de esta se encuentran Las mujeres cardencheras de Durango⁶⁵⁵, una agrupación que desde el año 2017 (cuando hicieron su primera presentación en el museo Palacio de los Gurza, ubicado en el centro histórico de la ciudad de Durango⁶⁵⁶) suben a los escenarios para dar a conocer los cantos que les inculcaron sus abuelas y abuelos y que hasta entonces únicamente habían cantado en la iglesia.

⁶⁵³ Real Academia Española, Diccionario del estudiante: <https://dle.rae.es/meme>. Última consulta: 30 de septiembre de 2023.

⁶⁵⁴ Sobre el concepto de meme, ver: Dawkins, Richard (1976), «Memes: the new replicators», en *The selfish gene*, Oxford University Press, New York, pp. 188-193. https://books.google.es/books?id=WkHO9HI7koEC&pg=PA192&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Última consulta: 30 de septiembre de 2023.

⁶⁵⁵ Las polifonías de «Las mujeres cardencheras» se pueden escuchar entre otras en *Recolección Musical*, <https://www.youtube.com/watch?v=hcwoCxjzq0Y>. Última consulta: 29 de septiembre de 2023.

⁶⁵⁶ La ciudad de Durango se encuentra a 217 kilómetros de Saporíz.

El timbre vocal desgarrado tan característico de estos cantos, con Las mujeres de Durango, responde más bien a la coherencia estilística del mundo sonoro que impone la ciudad y de sus identidades locales. Las cuatro voces con que identifican sus cantos también reciben otros nombres alejados de la nomenclatura referida en esta tesis. Únicamente la voz más grave recibe la misma denominación que hasta ahora se ha expuesto. Así, a la voz más aguda efectuada por Alma Montenegro la denominan como *voz ladina*; Catalina Bañuelos lleva a cabo la *voz media*; María Guadalupe Ríos, la *voz profunda* y Evangelina Núñez, la *voz baja* o *marrana*.



Fotografía 26. Las mujeres de Durango. Autor: Rolando Guevara Batres.

Estas mujeres defienden lo que al inicio de esta investigación también se ha señalado que:

El canto cardenche no solo es originario de Saporíz o de Jimulco, sino también de la sierra de Durango, en el pueblo de Viesca y otras vetas (...), esto lo traemos desde niñas, desde que escuchamos a los últimos cantores y también a las mamás, las abuelitas, la gente mayor, los bisabuelos que cantaban. Este canto lo aprendimos desde niñas⁶⁵⁷.

Sorprende, no obstante, que hayan mantenido el nombre de «cardencheras». Se desconoce si bajo esta denominación ya eran nombrados estos cantos cuando ellas los

⁶⁵⁷ Rodríguez, Saúl, 2022: párr. 4 y 5.

escuchaban siendo niñas o si se ha venido forjando sobre la idea de «cultura tradicional» instituida por agentes externos, o si vía folklorismo este se ha adoptado a partir de una base ideológica que permite un mayor reconocimiento en la escala que el mercado demanda.

Las mujeres cardencheras dominan tanto el repertorio profano como el religioso y también interpretan canciones que han sido compuestas recientemente. Indican que las mujeres siempre han entonado el canto cardenche pero que los alabados era lo único que se les permitía armonizar. «Tenemos las dos disciplinas del canto cardenche, la que es de la calle (la de los borrachines) y la religiosa (...). Son los alabados de la pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo»⁶⁵⁸.

Sobre la incursión de las nuevas generaciones en el aprendizaje de estas polifonías indican que «los jóvenes tienen muchas propuestas, pero lo están sacando de su identidad [...]. Además, este canto realmente es de muy difícil interpretación»⁶⁵⁹.

Al preguntar a Juan Pablo Villa cuál sería para él el canto cardenche del siglo XXI no duda en responder: «Desde mi optimismo, siento yo que el canto cardenche tiene que ser tomado por las mujeres»⁶⁶⁰. Y así lo están haciendo. Ofelia Elizalde ha sido la primera mujer en subir a un escenario para cantar polifonías con esa voz contralta tan inconfundible a través del recuerdo de su madre y su tía Mariana y Otilia García. Alma Montenegro, Catalina Bañuelos, María Guadalupe Ríos, Evangelina Núñez, pero también Gabriela Freixas, Carmen González, Rosario Beltrán, María Emilia Martínez, Leika Mochan y otras mujeres que vendrán, cada una a su modo y desde su experiencia musical personal. Están dando sentido al complejo performativo que supone un canto que se transforma en esos nuevos textos lotmanianos y que en cada «hacer» permiten ser testigos de aquello que ocurre social, cultural y sonoramente cuando sus cantos suceden.

5. Resumen

En el siglo XVI, el contrapunto improvisado correspondía a una práctica habitual tanto en España como en el resto de Europa; su uso y ejecución formó parte de las habilidades ejercidas tanto en los espacios catedralicios, las capillas musicales de las cortes, como

⁶⁵⁸ Ídem, Rodríguez, 2022, párr: 12.

⁶⁵⁹ Ídem, Rodríguez, 2022, párr: 17.

⁶⁶⁰ Conversación con Juan Pablo Villa, 3 de septiembre de 2023.

también en el campo. Su aprendizaje y práctica también se llevó a cabo en el México colonial. El término de falsobordone se utilizó por extensión como sinónimo de contrapunto simple, nota contra nota, *alla mente o supra librum*. El falsobordone constituía la armonización de un *cantus firmus* realizado con triadas, acordes perfectos y cadencias que hacían referencia a las prácticas de improvisación. Existían numerosas reglas para llevarlas a cabo, algunas de ellas complejas y otras más sencillas y permisivas como el cantar «por uso», «el contrapunto libertado» o las reglas de Guilelmus. El término recibió diferentes nomenclaturas según la nacionalidad donde fueron empleadas y las técnicas específicas que se atribuyeron a estas. Sin embargo, su práctica se difundió al ámbito de la cultura de tradición oral por todas las islas del Mediterráneo, los Pirineos, los pueblos de España, según los preceptos de la tradición litúrgica propagados por los misioneros franciscanos, jesuitas y benedictinos en respuesta a su proyecto de evangelización.

El ámbito geográfico de su expansión llegó a la Nueva España y la polifonía irradió el norte a través del Camino Real de Tierra Adentro. A su paso configuró en cada región diferentes formas de elaboración, sin adscribir en todos los casos el uso restrictivo de las consonancias de su práctica, pero admitiendo, sin embargo, la praxis improvisatoria como forma específica y sistemática. Prueba de ello son las grandes coincidencias en los usos y apropiaciones de estas polifonías de uno y otro lado del océano, y demostradas también a través de los procedimientos musicales que conciernen al canto cardenche, tema central de esta tesis. El vasto espacio geográfico, cultural e histórico compartido constituye así un gran sistema polifónico extendido que transita todo el orbe. Su potencialidad es propicia para ser comprendida como una semiosfera cultural irradiada. Esta capacidad posibilita entender la polifonía, desde su compleja trama textual, como una manifestación transhistórica, intercultural y transcultural capaz de articular diálogos entre las prácticas del pasado con las del futuro para advertir la creación de nuevos textos significantes que no se limiten únicamente a sus espacios geográficos, sino que en cada momento en que sucedan aporten nuevas experiencias musicales capaces de relacionarse unas con otras⁶⁶¹.

⁶⁶¹ Las polifonías completas de los ejemplos citados se pueden escuchar en: Polifonías completas de los ejemplos citados. «Canciones de amor y de desprecio». Polifonías cantadas por hombres. Dirección: <https://youtu.be/m7NrlawExcw>[acceso. 25 de noviembre de 2023]. Polifonías de los ejemplos citados. Polifonías cantadas por mujeres. «Canciones de amor y de desprecio» y cantos religiosos (fragmentos). Dirección: <https://youtu.be/2uclVqPNXWE>

Conclusiones generales

Esta tesis doctoral ha sido articulada a partir de una mirada etnomusicológica para dar cuenta del vasto potencial del canto cardenche como parte de una polifonía extendida. Las distintas caras de su forma han permitido diversos procesos analíticos para comprender sus particularidades y sus signos identitarios dentro de un intercambio de significados históricos y transhistóricos. Entendiendo por transhistórico «la idea de que la historia no es solamente lo que nos separa del pasado y, al separármolo, nos lo vuelve ajeno. Es también lo que nosotros atravesamos o, dicho de otra manera, es lo que nos aproxima a eso de lo cual la historia parece alejarnos» (Ricoeur, Paul, 1999: 304).

Los resultados de esta investigación responden a las hipótesis y a los objetivos planteados al inicio de este texto: 1. Estudiar las características vocales del entramado polifónico, así como la configuración espacio-temporal de la polifonía y los usos del silencio. 2. A partir de las características anteriores, se ha pretendido indagar la posible existencia del falsobordone como contrapunto improvisado en el canto cardenche y con ello sentar las bases para un entendimiento de esta polifonía como parte de un sistema semiótico transgeográfico. Las principales conclusiones a las que se ha llegado a lo largo de esta investigación son las siguientes:

Para el primero de los objetivos planteados se concluye que:

1. El término «polifonía» es significativo para los cardencheros quienes, en efecto, precisan ser más de uno para estructurar su canto y han construido una gramática propia en torno a esta a partir de los siguientes términos: «llevar la canción», utilizado para definir el *cantus firmus*; «tener sentido», como factor de competencia para realizar la interválica precisa que requiere una polifonía improvisada y que en sus términos se refiere a «sentir

[acceso. 25 de noviembre de 2023]. Las polifonías registradas durante el trabajo de campo en 1998 se pueden escuchar completas. Dirección: <https://youtu.be/h2k9NNqkxdM> [acceso. 25 de noviembre de 2023].

dónde se va a acomodar [la voz] (...) y si no se acomoda, siente, oye feo»⁶⁶²; saber «empalmar las voces», como acto resultante de tener sentido para llevar a cabo el movimiento de las partes.

2. Aunque estas polifonías han sido definidas por otros investigadores como homofónicas⁶⁶³, sus procedimientos vocales permiten percibir que la homofonía no se efectúa en sentido estricto debido a la elaboración de continuos retardos, anticipaciones, pausas articulatorias, frenados, disonancias transitorias, textos entrecortados, melismas, ornamentaciones laríngeas y «discrepancias texturales» entre las voces, no siempre coincidentes unas con las otras. No obstante, todas las voces se refieren, a lo largo de cada obra, a un pulso regular común dentro de los parámetros que se definen como «ritmo libre», y establecen relaciones de *punctum contra punctum*. En efecto, a la forma de su proceder, en momentos desplazado, siempre subyace en las voces la voluntad de estar recíprocamente ligadas entre sí propias de la homofonía.

3. Las diferentes manifestaciones del canto cardenche en sus dimensiones religiosas y profanas permitieron observar los ámbitos de su performance así como las designaciones de género atribuidas a cada una de estas. Se observaron los espacios simbólicos que permiten cierta transgresión de sus prácticas, como el ámbito del río para realizar las canciones de amor y de desprecio en el caso de las mujeres o el reconocimiento del sentido de «vergüenza» que impide a los hombres cantar los misterios a la Virgen aun disfrutando de su ejecución y conociéndolos.

4. En este sentido, esta investigación ha querido reivindicar el papel de la mujer como portadora de conocimiento no solo de los cantos asignados a su género, sino también de aquellos en donde su voz ha sido invisibilizada.

5. A partir de la distinción de los cuatro mecanismos vibratorios señalados por la musicóloga Michèle Castellengo, se identificaron ocho formas de emisión vocal que permiten concluir que la riqueza de las emisiones vocales y su peculiar ejecución laríngea (junto con la polifonía) son elementos constitutivos e identitarios de este tipo de cantos, y se definen en su capacidad para conformar un estilo entendido como las «correlaciones expresivas» (Hatten) que ha construido su cultura con relación a su voz en términos de

⁶⁶² Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

⁶⁶³ Lozano, Héctor, 2002: 14.

atributos específicos recurrentes y reconocibles por sus usuarios, pero también por un colectivo externo que los identifica como tales. El término «acardenchar» es un indicativo que confirma la existencia de un estilo en la medida en que sus rasgos recurrentes y más o menos estables posibilitan incluso su traslado a cualquier otro tipo de canción. Siguiendo a Robert Hatten, «determinar tales correlaciones puede resultar en una empresa fallida si uno intenta crear un vocabulario de tipos expresivos que tengan significados relativamente fijos y excesivamente precisos»⁶⁶⁴; es decir, todo estilo está sujeto a las contingencias históricas y es susceptible a transformaciones, como también se ha documentado en esta tesis.

6. La confirmación que evidencia un estilo se advierte además en su experiencia auditiva y en la familiaridad con el uso de los elementos que lo conforman. Esto se ha comprobado al observar que sus ejecutantes han desarrollado una gramática específica para describir tanto los atributos de su voz en su estructura polifónica como también para el acto de cantar. Para ello han elaborado designaciones propias mediante marcadores corporales y espaciales a partir de las siguientes imágenes:

a) Para la elaboración polifónica: «hacerle subidas y bajadas a la canción». Saber dónde «meterse» a las voces.

b) Para las propiedades de su voz: contralta que emparentada con el término *contra altus* renacentista señala su herencia; fundamental como canto preferentemente rector, término este que también remite a las prácticas polifónicas del Renacimiento europeo; arrastre o «marrana» como figura-símbolo que define la voz del bajo. Así como cualidades vocales: «tener buen buchote», «tener toda la voz» y «tener el pecho completo».

c) Para el acto de cantar se identificaron: «rasgarle», «raspar el dulce», «arribiatar», «soltar», «meterse», «a todo galillo», «jalar», «pegarle» y «gorjear».

Estos conceptos han sido identificados como metáforas de identidad, como anclajes de experiencia gestual-corporal y como reforzadores de un acto polifónico consciente, basado en reglas y funcionamientos precisos, capaces de conformar, cuando menos, un atisbo de etnoteoría⁶⁶⁵.

⁶⁶⁴ Hatten, Robert (2004), *Musical Meaning in Beethoven, Madkedness, Corerlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana Univeristy Press, p. 49, cit en: Hernández Salgar, Oscar, 2012:52.

⁶⁶⁵ El etnomusicólogo Cámara de Landa refiere que «los recursos para decodificar principios, prácticas y sistemas musicales (...) no sólo se verifica[n] o se evidencia[n] en el ámbito de la transcripción musical y el análisis de la música, sino también [...] en las denominadas etnoteorías» (2010a :78) y, menciona como

7. Se observó que la conceptualización y descripción de sus cantos a partir del uso de metáforas hacen evidente su significado musical a partir de indicadores de emotividad socialmente compartida. Así, el término «cardenche» consigue su sentido de amor-lamento-devoción como resultado de la articulación entre texto, silencio y voz. En efecto, señalan que [el canto cardenche] «es como una espina clavada en el corazón, igual que el amor: aunque se saque queda el dolor»⁶⁶⁶. El sentimiento es llevado a la acción: «Cuando canto me dan tantas ganas de llorar, yo hasta me atraganto en uno o dos cantos», señala don Guadalupe Salazar⁶⁶⁷. Estos indicadores son tomados como experiencias corporales vitales y en cierta forma remiten a su vez a una metáfora crono-espacial. Cuando esta espina se clava, resiste la corriente del tiempo, se inserta en el corazón (como indican) que es también la memoria, la forma del recuerdo y la intermediación con un espacio vital, socialmente compartido. Es ahí donde se clava.

8. Como criterios estéticos con valor social se identificaron: 1) la importancia del alcohol, al que denominan «pastilla», y 2) la cualidad atribuida al efecto de realizar una misma persona cualquiera de las tres voces de la polifonía, a lo que denominan como «tener el pecho completo» y «tener toda la voz» expresiones ya señaladas en el punto 6 inciso b.

9. A diferencia de otras culturas, no se identificó el empleo del agudo como marcador de prestigio social; sin embargo, cuando las voces acometen el intervalo (por lo general a partir de una 4ta justa) sin *portamento* ni *glissando* dirán que el canto «salió alegre». Este fenómeno, por otro lado, no es perseguido como un objetivo preciso.

10. A partir de las Unidades Semióticas Temporales y la transcripción temporalizada se observó tanto el sentido de apropiación temporal de cada cantor como las estrategias para construir una espacio-temporalidad conjunta. A partir de una escucha crítica y analítica se diseccionaron tres fragmentos de tres polifonías distintas y se determinaron 14 UST (de las 19 UST propuestas por el MIM) mediante las descripciones morfológicas y semánticas de estas. Se concluye que para su ejecución estas polifonías se configuran dentro de un ritmo libre, una densidad con aceleración negativa, continuas

ejemplo, los estudios lingüísticos desarrollados por Hugo Zemp para especificar las terminologías de los 'are 'are de las islas Salomón; así, como las categorías *émicas* de los Dan de la Costa de Marfil (2004: 140-142).

⁶⁶⁶ Testimonio del cardenche Francisco Beltrán, *cit* en. Mendoza, 1991: 22.

⁶⁶⁷ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000.

cadencias («caída» en términos de UST) que anteceden a los silencios que se han denominado de fase y frase, una percepción del tiempo en términos de suspenso, suspenso-interrogación, carácter obsesivo, que quiere empezar, y que genera, en todos los casos, una sensación de trayectoria inexorable con base en una concepción de tiempo cíclico, por lo que se ha determinado una nueva UST inscrita para este estudio bajo el nombre de Circularidad.

11. Los continuos frenados y pausas articulatorias que se acometen en el desarrollo versal a través de la estructuración texto-canto-silencio provocan una articulación que subdivide el discurso en segmentos musicalmente pertinentes. Las pausas y silencios, además, devienen unidades temporales organizadas y organizadoras de la estructura polifónica. Este hallazgo ha obligado a abandonar la idea, hasta ahora referida, de que el silencio se explica únicamente como dispositivo social.

12. La estructuración de los silencios es propicia también para la elaboración de desfasamientos vocales en el plano espacial de la «arquitectura sonora». La aparición de los silencios, no es arbitraria, sino que tiene una función específica basada en la articulación del texto y la respiración. De esta forma se identificaron tres tipos de desfasamientos vocales producidos a partir del uso del silencio: por anticipación, por retardo y mediante pausas articulatorias.

13. A lo largo de décadas de estudio, la que escribe ha sido testigo de las modificaciones que en términos espacio-temporales han experimentado las polifonías cardencheras. Estos cambios han conseguido un aumento en la velocidad de su ejecución y una consecuente pérdida de pausas, silencios y melismas que también ha sido documentada a partir de ejemplos musicales y transcripciones que evidencian este fenómeno.

Ahora bien, al identificar los elementos identitarios y las formas afectivas propias en que el canto cardenche encuentra su singularidad, el siguiente objetivo de esta tesis ha planteado observar la constitución de la polifonía como un sistema semiótico expandido, sujeto a disposiciones particulares pero emparentado con estructuras formales y significados compartidos con otras polifonías que, aun habiéndose desarrollado en espacios geográficos distintos, han experimentado procesos de transculturación semejantes. De esta manera, para el segundo de los objetivos planteados, se concluye que:

1. El término lotmaniano de semiosfera ha sido eficaz para entender la polifonía como una manifestación transhistórica, intercultural y transcultural. A partir de este concepto se han podido transitar espacios geográficos distintos y se han encontrado en ellos mecanismos de ejecución vinculados con las prácticas de improvisación polifónica de los siglos XVI y XVII difundidos en la cultura musical europea y desarrollados posteriormente en diversas geografías de América y México.

2. Se estudiaron catorce manifestaciones vocales polifónicas llevadas a cabo en las islas de Cerdeña, Córcega y Sicilia, en los Pirineos catalanes y gascones, en Huehuetango Guatemala, en Sierra Gorda, Santa Cruz Xoxocotlán, y Santa María de Ostula, en México, en los llanos centrales venezolanos y el Arauca colombiana y en Bolivia como un primer acercamiento para establecer un diálogo con el cardenche. Sabiendo que la riqueza polifónica que entraña esta semiosfera es mucho más vasta, no se estudiaron aquí los cantos religiosos y de vigilia de Dominica, las polifonías fidencistas y los coros de Malinto, en Guanajuato, las polifonías de La Paz, Coahuila, las pastorelas de Charcas, en San Luis Potosí, los coros de alabados de Cuernavaca, los cantos polifónicos de la iglesia de la comunidad de Yucatán, los alabanceros de Toluca, los cantos para la ceremonia del Alba de los Yoremes, etc. Todos estos acontecidos en la actualidad en México⁶⁶⁸. Se mencionan aquí para señalar la evidencia de que el *puzzle polyphonique européen* —que señala Jean-Jacques Castéret (2012:10)— no termina en Europa, sino que en su diáspora adquiere características rizomáticas que pueden sentar las bases para ser estudiados como un sistema polifónico extendido.

3. Para sustentar históricamente esta expansión se realizó un acercamiento al Camino Real de Tierra Adentro como ruta principal de difusión de la polifonía a partir de las técnicas del falsobordone y del contrapunto improvisado expandidas a lo largo de sus 2.560 kilómetros de longitud y de sus ramales adyacentes. Los estudios históricos referidos en el *corpus* de esta tesis han señalado que en 1546, tras la fundación de Zacatecas, las caravanas en busca de minas de oro y plata ya habían comenzado su expansión. En 1554 el capitán vasco Francisco de Ibarra emprende su camino «tierra adentro» para convertirse en gobernador de la Nueva Vizcaya; en 1556 las misiones franciscanas encabezadas por fray

⁶⁶⁸ Cabe advertir que actualmente, el grupo *Martajados del Real* ha incorporado en su repertorio algunas de estas polifonías aprendidas directamente de los intérpretes de estas zonas.

Juan de Tapia arriban a la región de estudio; en 1563 se funda Durango, de donde salen expediciones en diversas direcciones y llegan a La Laguna. En su Real Cédula del 6 de abril de 1594, Felipe II dio su permiso a la Compañía de Jesús para iniciar los trabajos de evangelización en la comarca a la que se llamó Provincia de La Laguna. Estos antecedentes marcan el inicio de la evangelización y la enseñanza de la polifonía como soporte clave para lograrla.

3. Atender a las huellas que constituye el Camino Real de Tierra Adentro ha permitido identificar una actividad viva y continuada desde el siglo XVI que, apoyada por la creciente economía de la plata, los viñedos instalados en 1777 en Santa María de las Parras (se recuerda que la Misión de Parras corresponde a los ámbitos locales de la región de estudio), así como el cultivo del algodón que ya se venía realizando desde el siglo XVIII y la labor misional que secundaba toda actividad en movimiento a lo largo de este camino, desmienten la idea propagada que afirma que «los cantos religiosos de manera polifónica llegaron a la región en el siglo XIX y que la constitución del canto cardenche ocurre en este siglo»⁶⁶⁹. Por lo que se concluye que la polifonía como estructura previa a su definición como canto cardenche pero elaborada ya a partir del conocimiento de ésta adquiere su competencia y propagación desde el siglo XVI en todo el tránsito que supone el Camino Real de Tierra Adentro, y desde finales de este siglo en la zona de estudio. La adquisición de este lenguaje se adquiere mediante la labor de los misioneros, pero también a través de la actividad pedagógica de los tlaxcaltecas convertidos que los acompañaban.

3. La tesis elaborada a partir de estos planteamientos sustenta así que la comprensión del «mundo» difundido por los misioneros, sean estos benedictinos, franciscanos o jesuitas, ha estado presente en los repertorios de las polifonías de tradición oral de uno y otro lado del océano, y, en sus términos de canto *supra librum*, se han adquirido los conocimientos necesarios para su ejecución.

4. Uno de los indicios de transferencia de estos cantos en la región de estudio se ha podido trazar en el marco de las pastorelas. Esta conclusión se hizo evidente a partir de las referencias señaladas por Castéret, quien afirma que en el País Vasco, en Bearn y Bigorre, la instalación de ciertas formas polifónicas entre lo oral y lo escrito arraigaron en estas

⁶⁶⁹ Sobre estas afirmaciones ver: Vázquez, 1978; Lozano, 2002 y Villa, 2021.

zonas en escenas codificadas de la Natividad herederas del misterio medieval y del teatro barroco⁶⁷⁰. Seis señales llevan a concluir que la escenificación de las pastorelas también funcionó en esta región como vehículo principal de transmisión de la polifonía en la zona de estudio:

a) La coyuntura histórica del asentamiento de población vasca desde 1563 y el establecimiento de la Misión de Parras en 1605 ya bajo influencia jesuita.

b) La existencia del *Libro de pastores que contiene el Nacimiento de Cristo* que ha sido heredado por generaciones de cantores en la región, libro que atestigua que las pastorelas fueron instauradas en esta zona por los jesuitas para propagar en forma didáctica la evangelización⁶⁷¹.

c) La presencia del único instrumento que acompaña las polifonías de los cardencheros: un bastón percutor con campanitas, cintas y flores de papel, utilizado únicamente para la realización de las pastorelas y que guarda estrechas similitudes con el bastón percutor de las mascaradas y pastorelas de Gascuña, Bearne y de la Baja Navarra, adscritos estos a la tradición charivárica⁶⁷².

d) El hecho de que los cardencheros don Eduardo Elizalde, don Bernabé Fabela y don Guadalupe Salazar indicaron que fue en las pastorelas donde aprendieron a cantar, y por las largas horas de ensayo que requiere el aprendizaje de estas polifonías, es probable que esta transmisión del conocimiento se haya continuado, por lo menos, hasta la generación de don Guadalupe, el cantor más joven de los mencionados. Así como los indicios señalados por otros investigadores que indican la importancia de la pastorela para la región Lagunera (Lozano, Héctor, 2002 y Romero, Nadia, 2015).

5. Uno de los objetivos de esta tesis ha sido comprobar si el canto cardenche compartía las técnicas para improvisar un falsobordone o si sus procesos de improvisación respondían a otras categorías. A partir de la revisión de las características estructurales y terminológicas de esta técnica, de la exploración de polifonías desarrolladas en ámbitos geográficos distintos, así como de los análisis de las transcripciones de canto cardenche

⁶⁷⁰ Véase el Capítulo 2.

⁶⁷¹ Cfr. Flores Domene, 1992.

⁶⁷² Se debe insistir; no obstante, que la utilización de estos bastones también era común durante la representación de las pastorelas en Castilla.

realizados por mujeres y por hombres en ámbitos profanos y religiosos, se puede concluir que, en efecto, sí se encontraron algunos rasgos que hacen evidente su relación con la praxis improvisatoria y con los procesos más sencillos para realizar un falsobordone⁶⁷³.

Se ha precisado que la utilización del término falsobordone mantiene su eficacia en adscripción a las polifonías cardencheras únicamente si incluye en su definición el aporte histórico a través del contrapunto improvisado, así como la libertad que sus reglas de consonancia suponen, sumando a ello la posibilidad de cantar fabordón y «sonar destemple», como advertía Lucena.

Y se propone que por la ejecución de sus «discrepancias participatorias» (Keil), el canto cardenche bien podría ser entendido, en todo caso, como un falsobordone improvisado.

Desde los preceptos indicados por los distintos teóricos que han sido estudiados en el apartado 4.3.1, se indicarán las características más evidentes verificadas en las polifonías cardenches a partir de los siguientes encuentros:

a) La existencia de un *cantus firmus* sobre el que se realiza el contrapunto.

b) En los falsobordones los versos son segmentados en dos secciones: la primera que define el ataque y que es siempre monódico hasta que las entradas sucesivas de las voces definen el acorde; y la segunda, que define la cadencia y está constituida por la secuencia de otros acordes que conducen al acorde conclusivo⁶⁷⁴. Estos rasgos han sido verificados en todos los casos.

c) Macchiarella señala una característica del falsobordone de Montedoro, Sicila, que sorprende por su estrecha relación con las polifonías cardenches: «Cada verso musical es claramente delimitado por una pausa larga»⁶⁷⁵. Indica además que el espacio sonoro de la polifonía está segmentado por dos pausas, una más larga organizada tras la realización de los acordes principales, y otra secundaria breve. Al respecto, añade que «la extensión cronométrica de cada una de estas unidades está limitada por la posibilidad respiratoria y de

⁶⁷³ Véase Capítulo 4, sección 4.3.1.2. Por su parte, Macchiarella indica que: «Il termine falsobordone venne utilizzato per estensione da molti teorici e compositori per un verso quale sinónimo di contrappunto semplice (...)» (Macchiarella, 1995: 133).

⁶⁷⁴ Véase Macchiarella, 1995: 106.

⁶⁷⁵ En el original se lee: «Ciascun verso musicale è chiaramente delimitato da pause lunghe» (Macchiarella, 1995: 98).

norma no dura más de veinte o veinticinco segundos» [traducción propia].⁶⁷⁶ Esta forma de organización también ha sido evidente en los cantos analizados.

d) Con respecto a las polifonías de Montedoro, como en el caso del cardenche, Macchiarella también identifica «en el movimiento de las partes internas, retardos y anticipaciones que caracterizan algunos de sus principales repertorios» [traducción propia]⁶⁷⁷.

e) La necesidad de duplicar con octava o unísono uno de los sonidos finales de las cadencias es típica y caracteriza a las improvisaciones sobre un *cantus firmus factum*. Esta característica se ha confirmado en los análisis realizados.

f) La secuencia de triadas en estado fundamental que terminan en cadencia perfecta, regla establecida por Ernest Trumble⁶⁷⁸, también ha sido observada.

g) Según Cerone, en un contrapunto improvisado el tiple debe entonar décimas por encima del canto llano⁶⁷⁹. Esta característica se puede ver con evidencia en la polifonía «Ojitos negros».

h) En cuanto al «cantar por uso» o «cantar fabordón», José Sigüenza identifica cantos con signos de medición de *tempus imperfectum*, que refiere en términos modernos a cantar un fabordón con ritmo libre⁶⁸⁰.

i) Pablo Nasarre señala que las personas que no conocen de música ejecutan las consonancias «al sentido», es decir, de oído. Este dato es interesante ya que los cardencheros utilizan el término «tener sentido» como criterio indispensable para realizar sus polifonías.

j) Otras características detectadas como propias del falsobordone son el subir y bajar «arreo», es decir, por grado conjunto, y las de «unisonar», recurso indicado para armonizar con notas repetidas. Ambos procedimientos eran aconsejados por Tomás de Santa María

⁶⁷⁶ En el original se lee: «L'estensione cronométrica di ogni unità è limitata dalle possibilità respiratorie e di norma non va al di là dei venti-veinticinque secondi» (Macchiarella, 1995: 111).

⁶⁷⁷ «(...) dal movimento delle parti interne, ritardi e anticipazioni che caratterizzano alcuni dei principali repertori» (*Op. cit.* p. 108).

⁶⁷⁸ Véase Capítulo 4. *Cfr.* Fiorentino, 2015: 25.

⁶⁷⁹ Véase Capítulo 4. *Cfr.* Fiorentino, 2019: 81.

⁶⁸⁰ Véase Capítulo 4. *Cfr.* Fiorentino, 2019: 81.

para enseñar a cantar fabordones⁶⁸¹, y también han sido documentados como estrategias polifónicas usuales en el canto cardenche.

k) Se observó la aplicación de algunos de los preceptos indicados para improvisar un contrapunto *alla mente* a partir de los estudios que proporcionan teóricos como Trumble, Cerone, Tinctorius y Lucena, entre otros. No se verificó el empleo estricto de sus preceptos; sin embargo, sí se advirtieron rasgos estructurales que han permitido atisbar la incorporación de conocimientos que proceden de las antiguas praxis del contrapunto improvisado, de los cuales se han apropiado dentro de los márgenes de libertad en coherencia con sus propias necesidades y la eficacia de sus significantes.

l) Dentro de las relaciones interválicas como recursos propios de las técnicas de improvisación polifónica sobre *cantus firmus* han sido evidentes la realización de quintas y terceras, resultado de acordes en primera inversión.

m) La alternancia de quintas y cuartas paralelas mencionada por Castéret como una de las características de las polifonías de los Pirineos gascones se ha podido observar en los cantos de las pastorelas («Los pajarillos»)⁶⁸².

n) Si bien las reglas del falsobordone excluyen las disonancias, en el canto cardenche se han observado intervalos armónicos de segunda y séptima que pueden considerarse como características singulares de estas polifonías.

o) Seguramente la práctica de un repertorio cada vez más reducido les ha llevado a memorizar algunos de los procedimientos que antaño correspondieron con el bagaje de fórmulas contrapuntísticas, así como a incorporar formas no regladas de articulación polifónica que, de alguna manera, han sustituido el precepto de Trumble sobre el uso de secuencias de intervalos predecibles y repetitivos, prototípicas del Renacimiento⁶⁸³.

p) Uno de los hallazgos más significativos fue observar la presencia de un contorno melódico-armónico en tonalidad menor aunque las polifonías siempre se cantan en tonalidad mayor. Esta característica modal se ha planteado, a modo de hipótesis, como un posible argumento para explicar la razón de que estas sean percibidas como «tristes». La

⁶⁸¹ Véase Capítulo 4, secciones 4.4.1. y 4.4.2.

⁶⁸² Véase Capítulo 4. Transcripción correspondiente a la sección 4.4.5.

⁶⁸³ Cfr. Fiorentino 2023: 67.

oposición binaria (menor en contexto mayor) construida culturalmente podría ser uno de los rasgos identitarios que constituyen el *ethos* de estas polifonías⁶⁸⁴.

6. Las coincidencias con el canto cardenche en la estructura musical, mediante la práctica de tradición oral de la armonización de un *cantus firmus* a través de la concatenación de acordes de tercera, quinta y octava que, como señala Macchiarella, se desarrollaron en la cultura oral antes que en la fuentes escritas⁶⁸⁵, sumada a la evidencia señalada por Fiorentino quien indica que «la improvisación sobre *cantus firmus* era una actividad usual en esta época [siglos XV y XVI]» cuya «difusión se realizó en un amplio territorio que comprende [para su estudio] por lo menos Italia y España»⁶⁸⁶, han permitido concluir en esta tesis que, efectivamente, las praxis de improvisación polifónica europea de los siglos XV-XVII se incorporaron en las polifonías cardencheras en todas las dimensiones de sus prácticas, sean estas religiosas o profanas, y se sincretizaron con sus particulares dispositivos de emisión vocal, su peculiar proceder que acepta el uso de disonancias y el empleo de otras armonías, y sus propios mecanismos de control espacio temporal como se observó a partir de la aplicación de las Unidades Semióticas Temporales.

7. Esta conclusión permite afirmar que el arribo de Misiones franciscanas, y posteriormente jesuitas en el noroeste de México, éstas últimas provenientes de Cerdeña y Sicilia, Italia⁶⁸⁷, así como de misioneros jesuitas y franciscanos procedentes, principalmente de Navarra, aunado al conocimiento de los grupos originarios en migración, consiguieron propagar dentro y fuera de la Misión de Parras la enseñanza del contrapunto improvisado.

8. Esta conclusión permite inscribir al canto cardenche como parte de un sistema polifónico extendido que irradiado, compartido, integrado y transformado, específico, sí, pero no aislado, ha formado parte de ese *continuum* sónico que entraña la memoria de un largo proceso de transculturación, donde el código semiótico común ha sido la praxis polifónica improvisada, y que junto con las polifonías del territorio continental, así como

⁶⁸⁴ Ver Capítulo 4.

⁶⁸⁵ Macchiarella, 1995:284-285.

⁶⁸⁶ Fiorentino, 2009:523.

⁶⁸⁷ Véase Capítulo 4, sección 4.2. Cfr. Olmos Aguilera, Miguel (2001), *La herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste de México*, Departamento de Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, México, pp. 226-237.

las existentes del otro lado del océano, forma parte de este gran sistema que en esta tesis ha sido considerado bajo el término de semiosfera.

9. La polifonía se convierte en un texto cifrado heterogéneamente a la vez que se constituye como símbolo de identidad, ya que cumple la función de memoria pero tiene la capacidad de «olvidar temporalmente o por completo»⁶⁸⁸ algunos de sus rasgos cuando estos dejan de ser significativos.

10. Actualmente, el canto cardenche intenta retomar su sentido yendo desde la reconstrucción de sus formas «originales» a la innovación y reapropiación de sus características. Dentro y fuera de la comunidad, intenta sobrevivir inmerso en las imposiciones que dicta el mercado.

11. Por primera vez, las mujeres toman la voz, suben a los escenarios y tal vez con su acción contribuyan a cumplir el sueño de don Juan: que estas polifonías sean cantadas pero «por puras mujeres»⁶⁸⁹.

Por último, como agenda de continuidad a esta investigación, remito a la urgencia de crear lazos de unión, no solo entre los investigadores de uno y otro lado del océano, sino también entre los cantores de distintas latitudes, a fin de disolver esa barrera, tradicionalmente creada, entre «investigador-informante» para, en su lugar, sustentar entre todos una línea transversal de conocimiento y praxis.

La intención que sostiene esta tesis bajo el título de «Polifonía expandida» pretende servir de punto de partida para crear vínculos. Si dejamos de observar y estudiar los fenómenos sonoros solo como entidades que funcionan dentro de criterios de identidad circunscritos a un territorio es posible que nos perdamos los diálogos posibles que entraña la música cuando se percibe como un sistema musical expandido. Lo que en esta tesis he elaborado es apenas un esbozo o un modelo inicial que deseo que sea superado por nuevas propuestas que inciten a crear distintas conexiones transhistóricas y transculturales en ligamen con las prácticas contemporáneas. Son muchas las polifonías vocales de tradición oral todavía existentes. Cuando menos, en México siguen vigentes y expectantes de continuidad las polifonías fidencistas y los coros de Malinto, en Guanajuato; las polifonías de La Paz, Coahuila; las pastorelas de Charcas, en San Luis Potosí; los coros de alabados de

⁶⁸⁸ Lotman, Iuri, 1996: 80.

⁶⁸⁹ Véase Apéndice, apartado don Juan Sánchez Ponce.

Cuerámaro; los cantos polifónicos de la iglesia de la comunidad de Yucatán; los alabanceros de Toliman; los cantos para la ceremonia del Alba de los Yoremes; etc., a los que ya he hecho referencia; pero que, vistos y escuchados como parte de una semiosfera viva y en movimiento pueden sentar las bases para desarrollar una etnomusicología más inclusiva que no se ciña solo al estudio de sus límites geográficos o a su historia tradicional sino que, sin descuidar sus particularidades, ni el cientificismo teórico de sus procedimientos, tenga presente además que en el mundo en red en que actualmente nos encontramos todos formamos parte de todos. Finalmente, si algo nos enseñan las polifonías es a escuchar(nos) y a estar juntos.

Apéndice

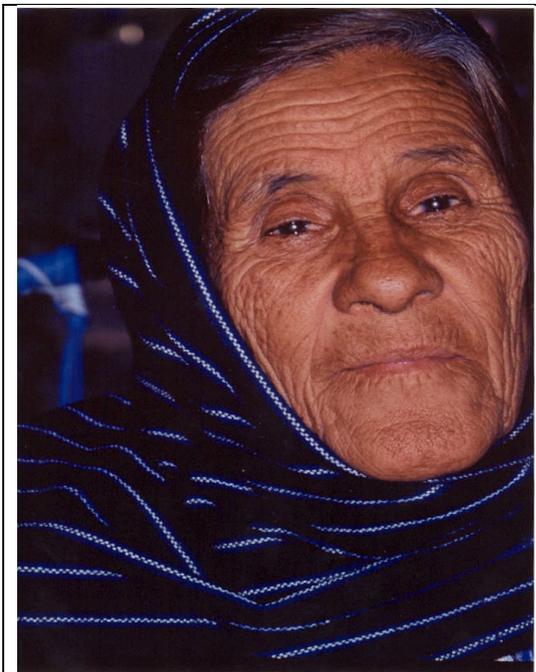
Introducción

Este apéndice presenta las transcripciones de las principales entrevistas documentadas a lo largo de esta tesis doctoral. Los materiales han sido tratados del modo en que acontecieron, es decir, como parte de una narración fruto de la convivencia con la gente de Sapioríz. La razón de incluir estas charlas tiene tres motivos principales: el primero es dar voz y rostro a los protagonistas de esta tesis, y agradecer mediante sus palabras el tiempo dedicado. También pretende observar en los rasgos de sus narraciones esa suerte de microhistoria que desarrollara Carlo Ginzburg (1976)⁶⁹⁰, donde se atiende no a lo escrito, sino a los trazos que dejan los procesos orales en forma de acontecimientos, pensamientos y maneras de ser con el mundo. De esta manera, interesarse por los individuos, los personajes específicos más que por la historia social, en términos generales, coadyuva en la reflexión de aquello que se estudia. Por último, con estas breves historias de vida se persigue revivir las voces de quienes acompañaron a quien escribe en el proceso de investigación, ya que muchos de ellos han muerto en estos últimos años. La intención es devolver en sus palabras los trozos de vida que fueron y reconocer, si cabe, que las nuevas polifonías, ahora reinventadas, siempre irán de la mano de sus pérdidas.

⁶⁹⁰ *Cfr.* Ginzburg, Carlo, 1976

Cantadoras y cantadores. Breves historias de vida

Doña Marianita García



Fotografía 27. Doña Marianita García.

Autor: Montserrat Palacios.

Mariana García nació en 1924 y me cuenta entre risas: «En Saporíz fui nacida y criada y casada y todo, y aquí voy a quedar, en mi tierra natal».

En la época en que a doña Marianita le tocó ser niña, la relación con los adultos era muy difícil, según me cuenta, llena de sometimiento y prohibiciones. Sus papás nunca la dejaron ir a ningún baile, a ninguna fiesta, ni tampoco a la escuela, fue «analfabeta de a tiro». El día en que recibió la primera carta de su primer y único novio, don Eduardo Elizalde, uno de los mejores cardencheros que se hayan podido escuchar, doña Marianita se llenó de lágrimas por no poder entender lo que ahí estaba escrito. Según me cuenta, don

Eduardo dejaba las cartas en manos de sus amigas que sabían leer, ellas tenían una tienda [un comercio] y se las leían.

Cuando Marianita cumplió 17 años se casó con don Eduardo y él le enseñó a leer:

—Lo poquito que yo aprendí de leer, de escribir no sé nada, soy analfabeta de a tiro... Entonces él [don Eduardo Elizalde], por medio de él que cuando ya me casé, él me ponía, él me enseñó, y en la noche, *estábanos acostádanos* y ahí *estábanos* leyendo, y mire me enseñaba «ponga este ponga lo otro y dice aquí, dice acá»⁶⁹¹.

Los padres de doña Mariana fueron muy buenos cantadores, y también los padres de sus padres... Su papá se llamaba Francisco García Antúnez y sus abuelos paternos fueron Martín García y Simonita. Su mamá, que también era una «cantadora de corazón», se llamaba Rosa Cortés, los padres de ella fueron Agapito Cortés y Pala Cortés. «Todos buenos cantadores de cardenchas».

Doña Marianita me cuenta que su madre se murió cuando ella era muy niña, y que su suegra fue quien «casi casi» la terminó de criar. Aun así, de su madre aprendió a cantar:

—Sí, mi mamá era muy buena para cantar, nomás que se me fue, y mi papá también era bueno pa' cantar, de ella aprendí yo lo de las posadas, yo lo aprendí con ella todo (...), yo me acuerdo de mi mamá así: arrullando estaba a un niño en una cuna, ella estaba cantando alabanzas a la Virgen, canciones de esas que cantaron aquí, nada que de otras, eso nomás estaba cantando mi mamá, mece y mece y mece a su niño y cantando para dormirlo, con canciones fijese, con alabancitas así y yo salí igual, yo también me ponía a mecer mi niño y 'ai' tába cánteles y cánteles⁶⁹².

Cuando a doña Rosa Cortés le hacían falta voces para cantar las alabanzas, «se la jalaba a ella y 'onde mi mamá iba ahí iba yo también», era a lo único que la dejaban salir, a cantarle a la Virgen. Pero cuando se casó fue a los bailes, a las fiestas. La acompañaba su suegra. Y también ya casada se iba con los hombres a cantar. Se iba con su tío don Paulo García a pedirle permiso a don Eduardo para llevársela a cantar alabados a algún cuerpo, y ahí se iba a caballo o en algún carrillo. Atravesaban el río. Se iban a los pueblos vecinos de Sapioríz, Juan E. García, El Ranchito, «onde se ofreciera, 'onde hiciera falta». Ella era la única mujer que andaba cantando con los hombres, porque no había otras que

⁶⁹¹ Entrevista personal con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

⁶⁹² Entrevista personal con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998. Ver Vídeo II.2.

se supieran las canciones de los cuerpos [los alabados], las mujeres se sabían los cantos a la Virgen.

—Y como pa' cantar, pa' que el pecho se alisara había que tomar, mi tío Paulo García me daba permiso, será por eso que me hice viciosa.

Doña Marianita sabe muy bien lo buena cantadora que es, se regocija cuando habla de las cardenchas y presume sin ningún reparo, como lo hacen las buenas cantadoras, que ella tenía toda su voz completa, y que la iban a buscar las señoras para que las acompañara a cantar, y venían de otros pueblos nomás por ella, que de Juan E. García, que de la sierrita de Gamona, donde se cantaban alabanzas a la Virgen peregrina de Guadalupe, y ahí duraba días cantando, hasta dos o tres, con todo ese gentío que se arrimaba en cuadrillas nomás a puro cantarle a la Virgen. Y cuando se iba a Cuencamé con su hermana Otilia a la fiesta del Señor de Mapimí⁶⁹³, hasta llegaban roncas de tanto cante y cante.

—¡Yo no me pierdo ni una alabanza de las que cantan allá! Y luego nomás empiezan a cantar y luego, luego le digo [a su hermana Otilia], y nosotros entramos a cantar y mire luego, luego la gente empieza a voltear a vernos, y empiezan a voltear a vernos porque cantamos con todo nuestro galillo, si no crea había mujeres que cantaban con todo su sentido y pos nos sabíamos «empalmar» muy bien, y luego pos en aquella iglesia se oye tan bonito, pos toda la noche cantamos y parte del día, el día que llegamos, yo me voy desde el día 5 en la tarde (...) y ya como a estas horas estoy ahí para ver la procesión de los carros alegóricos, y ando allá el día 5 en la tarde y la noche y el otro día 6 nos venimos en la tarde y es cantar y cantar porque a mí me gusta mucho cantar, yo canto de todo ¡no crea!, también de canciones de otras que me gustan también yo las canto, nomás que mi favorita es la cardenche, lástima que pos a veces no hay quien me acompañe, pero a veces yo sola...⁶⁹⁴.

⁶⁹³ Sobre las alabanzas al Señor de Mapimí existe un interesante libro que recopila todos los cantos relacionados con la celebración que se llevaba a cabo el día 6 de agosto en Cuencamé Durango. En este texto, Héctor Guerrero y Sergio Martínez Macías, señalan en el prólogo que, en sus inicios, estos cantos «fueron utilizados por los frailes Franciscanos para instruir y adoctrinar a los indios en la religión Católica. Consistían en cantos a capella con alternación de uno o dos rezadores con respuesta coral del grupo [...]. Algunos investigadores sospechan que esta hermandad [la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno] llegó ya completamente formada del sur de España, donde hay Cofradías parecidas y del mismo nombre en la región de Sevilla» (Cfr. Guerrero y Martínez, 2010:10).

⁶⁹⁴ Entrevista personal con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

En enero de 2000, cuando fui a visitarla, la encontré enferma, Decía que tenía pocas fuerzas pero hablaba con tal entereza y se reía y cantaba con tanto gusto que se nos olvidaba que hacía pocos días había estado ingresada en el hospital. Entonces me contaba, llena de orgullo, que el 24 de diciembre de 1999 cantó la posada, y la cantó muy bien:

—Gracias a mi padre Dios, y este año todavía pude, porque mi sentido me alcanza pa' saber si voy bien o voy mal, y en este año me considero que todavía pude, los misterios son unos misterios preciosos, hasta se me regocijaba el corazón de cantar, son bonitos y canté muy bien, no me cansé, salimos muy bien⁶⁹⁵.

Don Eduardo Elizalde



Fotografía 28. Don Eduardo Elizalde. Autor: Carlos Ruíz.

—Yo nací en 1910, cuando la revolución de Villa.

—Él anduvo huyendo —dice Marianita, y agrega—: Su papá anduvo huyendo con ellos porque querían *afusilarlos* a su papá y a ellos. Ellos me platicaban que atravesaron la sierra caminando (...), a mí ya no me tocó, gracias a Dios, yo nada más supe porque mi suegra y él me platicaban, porque a veces mi suegro estaba enfermo, y le decía a él «¡ay, Leónides!», «cállese..., no me digas eso, yo todo lo que hice lo hice por mandato, para que

⁶⁹⁵ Entrevista personal con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

no mataran a mis hijos», decía y él lloraba y le pedía perdón a Dios, la mamá se llamaba Otilia y le decía a su mujer que se tenían que ir porque si no lo iban a acabar con toda su familia. Dice la pobrecita que llenó un guaje con lentejas, llenó una cantarita de agua, una cobijita y llegó de la sierra en la noche y vaaamonos, por esa sierra, esa sierra grandooota, que le dicen del Rosario. Dice que su hijo el mayor lo traía cargando a él [a don Eduardo], en ratos mi suegro, en ratos el otro hermano, entre lo más profundo de los cañones de la sierra se refundían a hacerles lumbre para cocer las puras lentejitas nomás pa' venirles dando por el camino a sus hijos y aquí dice que duraron como siete días para bajar, bajaron por ahí, ¿cómo se llama esta parte? Total que por ahí cercas 'onde había labores, y se bajó él y los dejó a ellos en el monte, ¡pos venían huyendo!, tenía miedo que los fueran a alcanzar, y luego a un señor que tenía una huerta le daba a él su rifle por unas sandías pa' llevarles que comer porque ya no tenían nada, y le dio el señor las sandías y dice que ya llegó con ellas, las partieron y la pusieron a comer, hambriaos, el chiquito como de....

Mira pa'rriba tratando de recordar y le pregunta a don Eduardo:

—¿De cuántos años taba usted..., de cuando se vinieron juídos?

—Ocho años... tenía —responde a doña Marianita y don Eduardo continúa la historia—: Y como el municipio ese del rodeo, eran puros villistas, entonces cuando venían los carrancistas hacían atrocidades, porque en aquel entonces todos los que anduvieron en la Revolución, andaban a caballo no andaban como 'ora..., puro caballo, entonces hacían muchas atrocidades los carrancistas, porque como era el pueblo de villistas, y como los carrancistas eran los del Gobierno, y Villa andaba en contra del Gobierno. Se vino mucha gente de por allá, de Juan E. García, en ese tiempo se vinieron todos, sí. No crea sufrimos mucho con la Revolución, hubo una necesidad que se comía la gente la carne de los burros, sí, no tenían ni que comer, ánde, ya no quiere uno ni acordarse... Mire mi amá, pa' echar tortillas tenía que echarlas en la noche porque la gente venía corriendo a pedirle, nomás que nosotros sufrimos menos, porque mi abuelita, la mamá de mi mamá era enfermera, que curaba con puras yerbas, curaba los heridos revolucionarios, entonces como quera que sea nos buscábamos la vida y sufrimos menos, pero de todas maneras, como mi apá andaba en la Revolución tuvimos que sufrir también, pero resulta de que mataron a un general, se llamaba Canuto Reyes, y los querían mucho en la Revolución y le hicieron un escrito falso de que se iba a cambiar con los carrancistas y lo *afusilaron*, y fue un descon..., se

desconformó este..., los soldados tomaron mucho sentimiento en eso y se desertaron muchos, y llegó a las horas de la noche, él y otros tres y a esas horas nos levantaron con lo que fuimos, ¡ánde no!, en dos burritos. ¡Ay! señor, fue cuando venimos a dar a La Laguna.

—¿Dónde andaba usted antes, de dónde se vinieron?

—De Linares del Río, antes Huichiapa..., ora se llama Linares, es del municipio ese alrededor, en Durango. Yo nací allá..., de 9 años vine a dar aquí, porque aquí tenemos unos familiares y hasta el día.

Don Eduardo Elizalde aprendió a cantar con «los señores grandes» cuando él todavía era un niño. En una navidad lo metieron de pastor, tenía nueve años y ahí aprendió los cantos, con Marcos Moreno, Gabriel Valles, Antonio Quiñónez, Cruz Morales, Andrés Valle, Leopoldo Ponce, «puros buenos cantadores», con ellos aprendió muchos pastores, después la cardencha, se sabía todas las voces y aunque casi siempre cantaba «la fundamental, la primera», dice que llegó a cantar todas las voces, todas las conocía, y sabía tantas, que «los de la cultura» le apuntaron en un libro más de ochenta que él les dictó y, según me dice:

—Todavía tengo más que apuntar en ese libro que no alcancé a dictar, como esa que dice: «Esos ojos llorar no sabían porque llorar para mí fue locura, ¡ay!, de mí, si no sabes criatura lo que sufro y padezco por ti...». No, si ya no puedo —concluye triste.

Don Eduardo ya no puede cantar. No oye bien. Hay que hablarle muy fuerte, casi a gritos, para que pueda responder. Su voz ya solo puede decir palabras porque al cantar la entonación se le pierde. Sabe Dios entre qué vericuetos de buena memoria y mala cóclea tiene perdida la voz. Es una pena, porque en su mente corren ágiles los cantos y las voces, los recuerda todos, pero su oído es ya un traductor apagado que hace a su voz recitar sin canto.

—Esa es muy buena canción, nomás que él ya no la canta bien, porque le falla la tonada. Está muy sordo —dice Marianita—. Él se ha esforzado por enseñar a «los cardencheros nuevos», los eternos muchachos, hijos de sus compadres. Tal es el caso de Antonio Valle, hijo de Gabriel Valle, quien fuera su gran amigo de juventudes y borracheras. Fue don Eduardo quien enseñó a cantar a don Antonio: «Aquí hágale aquí, aquí hágale la bajadita allá», «mire esta canción tienen esta forma»..., pero dice que ya ni lo invitan, será que les corregía mucho y se sentían avergonzados —comenta. Esto me lo

certifica días después Francisco Cázares, jefe de la Unidad Regional de Culturas Populares en Torreón:

—Don Eduardo era muy estricto para eso de la cardenchada. Don Eduardo, donde estuviéramos, foro, teatro o lo que sea, si arrancaban [los cardencheros] y algo no le parecía, ahí paraba, «vas mal..., disculpen, señores, pero está mal, estos muchachos están aprendiendo». Ya cuando no pudo cantar don Eduardo los continuaba acompañado a las presentaciones con público y si algo no le parecía adecuado, don Eduardo se subía al escenario, o se metía y pa' dentro. «A ver, a ver, ustedes me han de disculpar pero estos señores empezaron mal»⁶⁹⁶.

Por su gran experiencia, don Eduardo es considerado uno de los cantadores más importantes y representa casi el último eslabón del canto cardenche, tal como pudo haber sonado en épocas anteriores. Él cantó en los basureros, con los pastores, en los teatros, en las radiodifusoras, en el rancho y fuera de él. Don Eduardo ha escuchado el canto cardenche en todas sus dimensiones, sean profanas o religiosas, en todo su esplendor, en sus mejores épocas y también lo ha visto desaparecer poco a poco. En nuestras charlas, él insistía reiteradamente después de cada anécdota: «(...) pero últimamente ya todo se va acabando».

Las muertes son todavía más tristes cuando se llevan tanta información de golpe, además del cariño y todas esas cosas que nos conmueven y nos hacen llorar. Don Eduardo murió en febrero de 2004. «Yo ya me voy a morir a los desiertos», solía cantar, junto con Pablo García y con don Juan Sánchez, y cantaban «como tenía que ser», según me decía él mismo lleno de orgullo.

—Ellos sabían las canciones así como yo, sabían igual que lo que yo podía saber [...]. Cuando cantamos fuimos los primeros que nos presentamos en México [...]. Ora no cantan igual, van muy rápido, cómo decirle, o sea que ya no se reposa.

Doña Marianita agrega:

—Es que no cantan igual, aunque más queran, porque más antes, luego si estaban hechas de un traguito, ¡áaaaande!, hasta parecía que se quedaban dormidos...

⁶⁹⁶ Entrevista personal con el licenciado Francisco Cázares, jefe de la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna, Torreón, Coahuila, 13 de enero de 2000.

Será que ahora don Pablo, don Eduardo y don Juan, dormidos o muertos, qué más da, siguen haciéndose de cardenchas, *los tres calavera* ahí con su botella de sotol, así como en esas imágenes del pintor mexicano José Guadalupe Posadas, pinturas que arrancan la risa a nuestros ojos llorosos, y así también los tres, y junto con ellos, los muchos.

Los hijos



Fotografía 29. Don Fidel Elizalde. Autor: Montserrat Palacios.



Ofelia y Beatriz Elizalde. Autor: Montserrat Palacios

Doña Marianita y don Eduardo tuvieron ocho hijos: Fidel, Juan, Raúl, Ángel, Trinidad, Alicia, Ofelia y Beatriz, todas y todos buenos cantadores y buenas cantadoras. Fidel Elizalde es muy bueno para la cardencha, él cantó mucho con su papá. Indican que su hermano Juan también sabe pero no es tan cantador como Fidel. Don Fidel Elizalde junto con Antonio Valles, Guadalupe Salazar y Genaro Chavarría recibieron el Premio Nacional de Ciencias en 2008 por su dedicación al canto cardenche, Don Fidel ha sido promotor de estas polifonías y un gran activista y cantor. Raúl y Ángel murieron muy pronto y Trinidad, Alicia, Ofelia y Beatriz son las grandes cantadoras de las pastorelas y las posadas; también

saben cardenchas, «nomás que les da vergüenza cantar». Ofelia ha cantado durante muchos años el papel de La Gila en las pastorelas. Su tía Cuca García también fue Gila hace muchos años, cuando todavía vivía y cuando doña Marianita era niña. Ahora, en el año 2000, Verónica Elizalde Morales, hija de Fidel, iba a cantar La Gila, pero «la tos» y la fiebre no la dejaron, así que Ofelia, una vez más, fue «a cubrir el lugar». Sin embargo, Ludi, sobrina de doña Marianita, fue con sus hijas cantando en dos puestos. Ludi también ha sido Gila en años pasados, y cuando hacen falta voces, como suele suceder cada vez más a menudo, son ellas las que tienen que llenar las ausencias, aunque les dé vergüenza que las oigan cantar.

—¡Ay!, hijas, pos qué les cuesta, cuando es una cosa de devoción no deben avergonzarse de cantar, yo cuando se trata de cantar hasta me pongo ronca... —les discute doña Marianita⁶⁹⁷.

Sin embargo, a pesar de las vergüenzas, todas saben que tienen buenas voces, y entre ellas se lo recuerdan. Doña Marianita me dice mirando a su hija:

—Esta [Ofelia] tiene muy buena voz, muy alcanzadora.

Y a su vez Ofelia, mirando a su hermana Alicia, comenta:

—Alicia también canta, tiene una voz de Rocío Dúrcal.

Y después Alicia me cuenta que a Beatriz no le gustaba cantar y que por esta razón pensaban que no se sabía ninguna canción. Las hermanas cantaban y Beatriz se reía de lo que cantaban. Pero de pronto este año (diciembre de 1999) les dio la sorpresa y «se metió a cantar la posada y la cantó muy bien», no se imaginaban que cantara tan bonito.

—Yo la oía a veces que andaba entonando —me dice Marianita— y le dije «hija, ayúdanos, métete pa' dentro», porque cantamos tres afuera y tres adentro para pedir la posada, «y si te da vergüenza, ai' nomás las arremedas», y oiga, que empezamos y que les toca su turno a ellas, dije no, ¡pos ya la hicimos, pos ya pa' qué andamos batallando, si esta canta re bien! [...], y luego vinieron a verla los pastores pa' que les fuera a ayudar y también le entró a los pastores.

—Ni siquiera sabía yo que podía cantar así —dice Beatriz.

Don Fidel Elizalde murió en junio de 2022.

⁶⁹⁷ Entrevista personal con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

Doña Otilia García



Fotografía 30. Doña Otilia García.

Autor: Montserrat Palacios.

Doña Otilia García tiene una voz «pastosa» y grave. Don Toño Valles me dijo: «Esa mujer tiene una voz como la de ese hombre», señalando a don Juan, la voz más grave de Sapioríz.

Cuando Otilia canta cardenchas hace la voz de arrastre, y cuando canta el repertorio religioso de la región hace la primera, la voz más grave de la polifonía y la que empieza la canción: «Ella tiene una primera muy especial y también le hace sus cambios bonitos a la canción», señala Marianita.

Doña Otilia disfruta de cantar tanto como doña Marianita, su hermana. Basta mirarla llena de entusiasmo mientras la grabo para darse cuenta de que a estas mujeres se les conmueve el corazón cuando abren la garganta:

—Oye, el misterio ese que a mí me gusta, qué bonito, ¿verdá? ¿Cómo va? —Y con una voz llena de pasión agrega—: de amooooor infiniiiiiiito... A mí me gusta mucho en esa bajadita.

—Ella es mucho rete chistosa —me dice doña Marianita—, cuando estamos en el río, tamos cantando y pega el grito.

—¡Y hasta retumba el arroyo! —añade doña Otilia con mucho fervor.

Don Juan Sánchez Ponce



Fotografía 31. Don Juan Sánchez.

Autor: Montserrat Palacios.

—Yo soy de la primera marchadera que hubo, nací en 1924.

Don Juan empezó a cantar en los basureros con los «señores grandes», con don Andrés y don Gabriel Valle, ellos le dijeron que cantara la fundamental, la primera y entonces cuando lo oyeron cantar, dijeron:

—«Oiga, a mí se me hace que usted..., a ver, dele de arrastre», y pos también le dí. «Hombre, qué güeno», pos ya comenzó y que me echara unos traguitos y pos así empecé. Pero no se crea, había muchos grupos, todos estábamos en el mismo lugar, pero nomás cantaban de tres en tres, decían ora nosotros vamos a cantar esta, ándele descansen y luego otro, y era rebonito, bueno, desde La Loma se *oyían* hasta acá..., de madrugada y viera qué bonito, viera, pero no había especies de ninguna música por eso hay canciones de amor y de desprecio.

Don Juan hacía trío con don Eduardo en la fundamental y con su medio hermano, don Rutilio Ponce, quien teniendo la voz grave con ellos cantaba la contralta. Entonces era la época en que don Arturo Orona, líder campesino, buscaba representantes laguneros para crear una identidad regional que le valiera a sus fines políticos, y así «los descubrió» y se los llevó a cantar a Cancún invitados por la entonces primera dama, doña Esther Echeverría.

Años más tarde don Juan Sánchez se convirtió en el principal promotor de la canción cardenche, y fue él quien también enseñó a cantar a los «muchachos» (don Antonio Valles y don Guadalupe Salazar). Don Juan enseñaba a todos los se acercaran con él a cantar. Él les ponía las voces y los hacía ensayar todos los sábados mientras conseguía presentaciones en escuelas y en teatros. Se entregó de lleno a difundir la canción, «no tenía otra cosa que le gustara tanto como la cardencha», me contaba Yolanda García, su nuera.

Don Juan no conoció a su padre; su madre, doña Cruz Ponce, ya lo traía en brazos cuando se quedó viuda y se casó con Téofilo Andrade, también cardenche. Con él tuvo a Casildo, Severiano, Eusebio, Patrocinia, Félix y luego a Gilberto. Todos los Ponce eran buenos cantadores, me refirió Yolanda, y actualmente los hermanos de Juan trabajan en la música:

—Severiano es músico, Félix y Gilberto también, ellos tocan el acordeón, la guitarra, la tarola y cantan, tienen un grupillo... Los hijos de Félix también andan en conjuntos, y todos son músicos, tocan el saxofón, el bajo y ‘todo eso —comenta Yolanda.

Don Juan nunca se casó ni tuvo hijos a quien heredar sus cantos. Sin embargo, cuando nació Esteban, él lo adoptó como su hijo, le dio su apellido y lo crió, le enseñó tantas cardenchas como pudo y al morir le permitió heredar su tierra, una parcela que le había dejado don Téofilo a su madre y que a su vez esta donó a don Juan cuando ella murió.

Esteban y Yolanda me contaban lo felices que eran de vivir con don Juan, «siempre tan entusiasta», comenta Yolanda.

—No le interesaba otra cosa que conseguir presentaciones, y andaba de aquí para allá. A él lo que le gustaba era cantar, no le importaba que no le pagaran y a él le molestaba mucho que los demás no quisieran ir si no les pagaban... Conocía a cantidad de maestros y de gentes de Culturas Populares. También a mí me enseñaba a cantar, decía que yo tenía muy buena contralta porque era nieta de Aurelio García y que como mi abuelito era bueno pa' cantar pos yo también. Mire, el papá de mi abuelito se llamaba don Apolonio García, era gachupín, o sea era gachupín de los gachupines de los ojos verdes, azules, de pelos güeros, o sea que era gachupín, por eso yo también soy güera de ojos azules, mi abuelita era morena, vivían en la hacienda del Refugio, ella era indiada y tuvo 23 hijos. A mí me encantan las canciones de los pastores. Cuando don Juan estaba enfermo, ya postrado en la cama, me pedía que le cantara y que le cantara y no me dejaba callar y así se me murió..., en los brazos, cantándole.

Llorosa y con la cara roja, peinándose el cabello güero en una coleta, me dice con nostalgia:

—Su ilusión era que hiciéramos una pastorela pero de puras mujeres...

Don Lupe y don Toño me comentan que cuando fueron a cantar a la Ciudad de México los llevaron en avión, hasta ese momento nunca antes habían subido a un avión y estaban muy nerviosos, así que entre bromas don Lupe le susurró a don Juan:

—Juan, se me hace que nosotros ya semos espíritus, ya vamos flotando en las nubes, mire, a lo mejor semos muertos, y me dice: «cállese no se vaya a caer el avión».

Ahora que don Juan ya murió, sus compañeros de cardenchas se llenan de recuerdos y me las narran todas como en retahíla y don Toño interrumpe para decirme algo que considera muy importante:

—Mire, Montserrat, es que Juan aprendió a cantar desde niño, siempre andaba con los señores que cantaban, y por eso nos contaba cosas de los señores de antes, y como nunca fue casado pos se desvelaba ahí con ellos. Y pos precisamente por eso, nosotros decimos que él fue nuestro maestro, él nos enseñó muchas cosas⁶⁹⁸.

⁶⁹⁸ Entrevista personal con don Antonio Valles y don Lupe Salazar. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

Don Regino Ponce



Fotografía 32. Don Regino Ponce. Autor: Montserrat Palacios.

—¿Cómo está, don Regino?... Fui con don Eduardo y me platicó que usted cantaba muy bonito.

—Sí, cantaba en el basurero y en onde quiera. Amanecía en el basurero cantando, en los pastores, también andaba allá con Arturo Orona⁶⁹⁹ cantando también, yo fui el primero que fui a cantar con Orona, yo, Cheto y otro, los tres nomás, ya después entró Antonio Antúnez, pero ya más adelante, empecé a ver esa, esa que está por allí, la biblia, y dice, ¿sabes?, que Dios es el único, el que murió en la cruz. ‘Orita tengo más de veinte años que acepté a mi Cristo, y se fue el borracho, el chupador, el cantador y se fue todo..., todavía me gusta bailar, los corridos, las cardenchas, pero mi Dios me alcanzó y hasta el presente yo con mi Cristo.

—¿Y en qué año nació usted, don Regino?

—Yo soy del 12 de 1912.

—¿Y su papá le enseñó a cantar?

⁶⁹⁹ Arturo Orona fue hermano de Francisco Orona, uno de los cardencheros más destacados de la región de La Flor de Jimulco. Don Arturo Orona se convirtió en el líder político de los campesinos, «era el líder de La Laguna....., ese fue el que inició los ejidos, era una persona muy apreciada del pueblo, él fue el que levantó la libertad de los campesinos», me indicó don Eduardo Elizalde.

—Mi padre me engendró pero no lo conocí, se llamaba Eugenio Ponce, a mi madre sí la conocí y yo fui el primero y el último, se murió de 28 años mi madre, nuevecita y quedé solo en este mundo, con mis tíos, sin hermanos.

—¿Y sus tíos cómo se llamaban?

—El papá de ese (señala a Toño, quien está también conmigo)... Gabriel Valle. Él es medio hermano mío. Gabriel y Andrés Valles, esos eran mis tíos, de mi mamá, mi mamá se llamaba Feliz Valles, y mi papá era Ponce, hermano de Miguel Ponce y de Leopoldo Ponce... Ella se murió, quedé huérfano, me recogió el papá de él y sufría mucho yo aquí, y como quedé solo decía yo pos solo navegando, era muy duro mi tío, primero me puso unas vacas a cuidar, todo el santo día desde que almorzaba hasta las seis de la tarde, luego me dio una vaquita y un pesebre..., me enseñó a trabajar, pero fue duro.

—Pos todos sus tíos fueron muy buenos cantadores don Regino, Gabriel, Leopoldo... ¿Ellos lo enseñaron a cantar?

—No pos yo, yo solito, ya me venía de lo alto que yo era cantador, yo cantaba toda la nochi en el basurero, ya después me agarró Orona, y después canté en los pastores, todo eso, pero ya cuando acepté mi Cristo ya no quise cantar, porque dice el señor que cuando uno acepta a mi Cristo ahí se acaba todo...

—¿Y los pastores ya no los canta tampoco?

—Sí los canté, pero ya no los canto tampoco.

—¿Y cómo era antes la canción cardenche, cuando usted era más joven?

—Esa yo ya cuando estuve, los hombres, aquellos de más antes ya cantaban esas canciones, Andrés Valle, mi tío Cruz, todos ellos ya la cantaban, yo me acuerdo de las canciones de los viejillos de más antes, también me acuerdo de cuando mi madre murió, había muchos rosarios aquí, ahora ya no hay nada. Más antes cantaba mí tío Cruz una canción que decía [la recita] «ya te he dicho que no vayas al agua a la presa larga, el amor es por [/] que man [/] pobre se le carga», esas eran canciones de..., eran los que hacían más de antes pero estas ya no las conocieron estos [se refiere a don Antonio], hay unas canciones que yo todavía las tengo, había una: «Quiéreme Juliana hermosa no seas así, no me mires con desprecio que para tu amor nació, dale un abrazo a tu cama, has de cuenta que yo fui, que vine en la madrugada pa' despedirme de ti», esas eran otras, como también la de

«Al pie de un verde maguey», esas eran de nosotros y ahora no, ahora son de otras, ya no son del basurero.

—¿Cuántos años tenía usted cuando andaba en los basureros?

—Cuando todavía no moría mi madre, que andaba en los basureros tenía como nueve años.

—¿Los niños iban a los basureros?

—Sí pos para oírlos, ellos cantaban en el basurero y uno ahí, oyendo y empezando a cantar también. Luego me agarró Arturo Orona y anduve mucho tiempo. Mire, me sentía yo un hombre que era de mucha categoría, ¡no!, no era de mucha categoría. Una vez nos vino a llevar a Cheto y a mí, me decían: «Los esperamos a los tres para ir a Torreón», y eso sí, me pagaba, comía rebuena, don Eduardo comió ahí también, había muchos cantadores de distintos, taba la calle con gente pa'cá y gente pa'llá y empezamos a cantar ahí, como hombre de mucha esencia nosotros, como que queríamos ser unos hombres de mucha..., me sentía orgulloso, ¡ah, qué payaso!, y luego que dijeron: «Ahora faltan los del trío de Saporíz», y nos subieron así como a una escalera y la gente nos miraba, «¡los cantadores de Saporíz!», yo miraba y desde arriba y empezamos a cantar ese canto que dice..., hasta ni me acuerdo de la primera que cantamos..., y nos retrataban para todos los rubros... Y luego llegamos a una cantina y dijo [Orona] aquí me les sirven a esos cantadores lo que ellos quieran, un cabrito, ¡cerveza!, y luego me dijo: «Chaparro, esta cantina es tuya y bebe lo que quieras y no me le digan que no».

—¿Y qué quería don Arturo Orona?

—Él quería puras canciones de basurero, puras de basurero, y las grabó todas, esas canciones yo creo que van a salir..., tres canciones por 70 pesos, 80 o 90, y nos daban bien de comer y nos *traiban* hasta acá, hasta ahogarnos, y yo pos cuando me empezaron a hablar de mi Cristo, empecé a leer y...

—¿O sea que usted fue a la escuela?

—No había escuela, el que me enseñó fue Juan Ponce, pero oculto porque el patrón no quería que nadie supiera leer. Yo conocí a José Garde, aquí el mero rey de esta hacienda, gachupín ese, ciego, *taba* ciego de un ojo, ese era el mero bueno. A los muchachos no quería que se les enseñara el deber, puro trabajo, y ¿porqué no querían que se les enseñara

el deber?, porque querían que fueran diputados y senadores los hijos de ellos, los puros hijos de ellos.

—Porque si estudiaban ya no iban a querer trabajar —añade don Toño.

—Oiga, y esos gachupines, ¿no cantaban con ustedes, no les enseñaban sus canciones o sus modos de cantar de ellos?

—No, esos nomás mandaban, no se juntaban con uno, el cura... era un ladrón. El cura más antes era sinvergüenza, a las monjitas más bonitas las apreciaba... y yo empecé a ver la sagrada escritura y no hay amigo más que el de arriba, aquí no hay amigos.

—¿No te sabes esa cardencha de «El más amigo es traidor»? —le pregunta Toño.

—Sí, sí, hasta la misma canción lo dice. Yo era de los mismos, yo también me emborrachaba, pos si yo ya vengo de allá, «El amigo es traidor», yo también busqué la oportunidad..., no hay amigo fiel como el de arriba.

—Usted entonces era de los Ponce. ¿Usted era pariente de don Juan Sánchez Ponce?

—Pos sí, *asegún* dicen que son una pura rama, yo tengo aquí Ponces y tengo unos nietos en Estados Unidos, y ya están casados y se llaman Ponces, porque son hijos de mi hija, son Ponce por la mamá y Uribes por el papá, y son de los mismos, y mis tíos eran Leopoldo, Miguel, Eugenio, Felipe Ponce. Leopoldo era muy bueno pa' cantar.

—¿Y usted cantó con Bernabé Fabela?

—Sí, también. ¿Todavía no se muere?... Con ese Bernabé canté en La Loma, en San Jacinto, en El Refugio, todo eso canté yo con todos los cantadores. Mire, le voy a cantar un canto de mi señor (...).

—¿La cardencha era siempre a tres voces?

—Sí, en los basureros *cantábanos* tres, en los pastores eran seis.

—¿Y mientras, los que no cantaban en los basureros qué andaban haciendo?

—Pos oyendo, si había gente que se desvelaba nomás por estar oyendo las canciones... [recita:] «Dicen que por esta calle, por 'ai vive mi rival, dicen que de la cintura no se le cai el puñal, pero yo les digo a mis amigos que al cabo lo he de encontrar, yo soy hombre y no me rajo con mi corazón cabal». Esas son otras.

—Y ¿cómo van las tonadas?

—No, eso ya no, yo todas las canciones las sabía, en mi mente hay muchas, nomás que no... Dios. También a las que me abandonaban les echaba sus cancioncillas pa' que les picara el maguey.

—¿Y las voces tenían nombre, antes?

—¡Hey!, yo cantaba primera, segunda, arrastre, arrequinte no.

—¿Contralta?

—Sí, contralta... Primera, contralta y arrastre. Por eso me sentía yo muy bueno, y me decían: «¿Cómo te acomodas con ese arrastre tan bonito que haces?».

—¿Y cómo es el arrastre?

—Pos es el más bajo.

—A ver, cánteme una con arrastre.

—No, pus ya no....

—Cánteme una de las de Cristo, pero con arrastre.

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

Como no consigo hacer cantar a don Regino, entonces le pregunto:

—Oiga, a ver, enséñeme una canción, una de las de Cristo pa' que usted me haga el arrastre a mí y yo le canto la contralta y Toño la fundamental.

Nomás se ríe...

—Don Regino, ¿y su mujer también canta?

—No, mi mujer no sabe cantar.

—¿Y sus hijos, don Regino, alguno le salió cantador?

—Sí..., ese que hizo esa casa —señala—, Hipólito, ese aceptó a mi Cristo, se echaba 300 pesos por semana en las cantinas con sus amigos, pero aceptó a mi Cristo y mire...

—¿Y usted, sabe por qué le pusieron cardenche a la canción?

—Pos quién sabe, así les dicen que las canciones cardenches, que las cardenches... ¿Por qué sería? No pos yo cuando caí a este mundo todavía no había trocas, no había música, puro carro de mulas, no había nada y ya les nombraban así.

—¿Y usted trabajaba en la labor?

—En el desyerbe con el patrón, sacando hierba, a nosotros los chiquillos nos traían quitando hierba en el algodón, no querían que el hombre se enseñara a leer, de ellos salían los aviadores, los diputados...

—Y su mamá, ¿a qué se dedicaba, don Regino?

—Ella hacía para los pastores muchas flores, cortinas de papel, los «ganchos», que le llaman, y todo para los pastores, los ganchos y tenía todo su ajuar, hacían cosas bonitas, preciosas, ora ya vienen listas, pero antes era a pura mano, y hacían papelitos con palomitas, pa' adornar bien bonitas, servilletas, patitos, venados..., pero se fue muy pronto, de 28 años se murió, pero entonces no había ni doctores, a pura yerba del campo.

—¿Y los patrones también se curaban con hierba?

—Pos a güevo..., si eran los meros buenos..., pero el curita, el curita era un ladrón, lo tenían por adivino, pero qué le va a decir ese viejo loco de sus pecados... El curita era ladino, le iba a decir la confesión al patrón.

—¿Y cuando se murió el gachupín, Garde, qué pasó con la hacienda?

—Pos venían más gentes, vino don Pascual Orozco, Eusebio, y qué chirrionero, luego don Tomás Villareal y ahora están los hijos de Tomás Villareal, son los que tienen las albahacas y todo aquello, tienen su pedazo..., yo soy ejidatario, yo tengo mi tierra, ya mía.

—¿Y qué hizo para ganársela, se la regalaron o cómo?

—Cuando vino Lázaro Cárdenas, él fue el presidente y empezó a decir que íbamos a tener la tierra pero que íbamos a sufrir, primero fue a Villa Juárez, y los patrones, los gachupines, nos dieron trabajo, tardaron seis años en darnos las tierras, seis años sin trabajar, puro carbón, leña, pita, andábamos todos destantiados, hasta que vinieron a repartir la tierra.

—¿Y cuántos años tenía usted?

—Pos yo ya tenía como 13 años o 14 años, yo me casé de 20 años y mi esposa de 12 años, era una bebita pero me casé y fue toda mi vida...

—¿Todavía trabaja usted en la labor?

—No, ya desde que hice mis vacas yo tuve nueve yeguas, ocho vacas de ordeñas y chivas..., yo me las fui comprando, eran mías, no eran de nadie, yo era..., tengo mi tierra... Hipólito me la trabaja..., ahora es otro, mi hijo, él sabía de vacas, sabía de todo.

—¿Y su mujer en qué trabajaba?

—Ella trabajaba con su padre, era de los llanos, sembraban mucho frijol, mucho *máis*.

—¿Dónde son los llanos, don Regino, por aquí cerca?

—Allá donde levantan mucho frijol, mucho *máis*, allá en Zacatecas, esos son temporaleros, ella era sembradora..., ella nació aquí, y se fue un poco más pa' cá de Zacatecas pero luego se vino pa' cá porque les quemaron las cosechas, y aquí se casó conmigo.

—¿Y usted le cantaba cardenches a doña Eduviges?

—Pos seguro, «Chaparrita de mi vida» —se ríe—, era bonita mi mujer, me ayudaba a tumbar *máis*, me ayudaba a levantar el temporal, yo levantaba mucha cosecha, sembraba caña, sandía, unas calabazotas que levantaba.

—¿Y dónde les cantaban a las mujeres, nomás en los puros basureros o...?

—Pos en los basureros, para que oyeran... ¿A poco si a usted le está cantando un hombre, a poco usted se duerme?

—¿Ellas no iban a los basureros?

—No, nunca, si no las dejaban salir de sus casas, antes era muy estricto.

—¿Y cómo sabían quién le cantaba, reconocían la voz?

—Seguro, si usted tenía un novio que era cantador decía: «Qué bonito canta mi novio, mi esposo».

—Y platíqueme cómo era estar ahí, cómo se cantaba.

—*Asegún*, nos pasábamos cantando toda la santa noche, ora cada quien agarra su rumbo..., antes la gente se escondía del hombre mayor, ora 'onde quiera se están besando, antes no...

—¿Y la canción era rápida o era lenta?

—A buen remo, a buen remito pa' que vaya sabiendo lo que dice la canción.

—¿Y los patrones sí los dejaban cantar?

—Pos yo a los patrones nunca los *vía* cantar, esos cantaban nomás ahí en la..., mire, todavía me acuerdo del cura ahí en La Loma [la hacienda de La Loma], dice un canto, lo cantaba el cura en la misa y dice [canta]: «El demonio a la oreja te está diciendo, deja misa y sermones, sigue durmiendo», esos cantos los decían más antes... Yo hice sufrir mucho a mi esposa, cuando andaba con la cantada

—¿Sí, doña Eduviges? ¿La trataba mal don Regino?

—No, él se iba y se emborrachaba y ya nomás venía, lo arrastraban hasta aquí bien borracho, y luego se iban a cantar por allá, venían los hijos de Arturo Orona y luego ya se los llevaban, les ponían mucho que cenar y vino y ya nomás los dejaban acostados en la troca —me aclara Eduviges.

—¿Y cuánto tiempo estuvo aquí Arturo Orona? ¿Qué fue de él?

—Es que Arturo Orona fue un hombre político, iba a ser presidente de la República, tenía mucho partido, ya hasta los trenes paraban, pero yo creo que los gachupines le dijeron: «Deja la candidatura», y le ofrecieron billetes, pero él iba a ser presidente, era mexicano, ya en Torreón lo obedecían ‘onde quiera. Él prometía que si él se sentaba de presidente iba a ayudar, tocante a las tierras, al agua, que comiéramos, y ‘onde quiera q’él iba se hacía un mitin grande y aí le gritaban a los curas. A los curas les gritaba mucho feo.

—¿Y luego se fue?

—Pos yo creo que se fue como de miedo, porque si él hubiera seguido hubiera sido como un rey, él hacía por toda la gente, y se portó muy bien, pero después yo creo que le dio miedo ser presidente y se fue —dice Eduviges—. Yo creo que ya se moriría, un hijo también andaba en la política pero no... solamente don Eduardo, sabe..., agarró la amistad con Eduardo, ahí cantaban las canciones. Ya cuando los unió a todos, ya nomás mandaba al hijo: «Dígales que se preparen pa’ tal día», y ellos venían y los llevaban a cantar por allá y él mismo les daba de comer, de tomar, les daba pantalones, les daba paños y les daba dinero y los traían aquí a la casa, sí, hasta eso se portó muy bien el señor.

—Pero desde que acepté a mi Cristo, todo eso ya no— —insiste don Regino.

—¿Y en qué año nació usted, doña Eduviges?

—Pos no sé, porque antes de que mi mamá muriera hubo una quemazón en la casa y se quemó todos los registros, sé que nací en 1925 pero no sé la fecha, no sé el mes, hasta ‘ai

nomás..., nací aquí y mi madre y mi padre nos llevaron al estado de Durango y allá me crie.

—Doña Eduviges, ¿y usted se acuerda de cuando los hombres cantaban en los basureros? ¿Se llegaban a juntar a cantar los papás con los hijos?

—Sí, ahí, es que en ese entonces no había otro divertimento, sino ellos que cantaban en el basudero y se llenaba de gente, de mucha gente alrededor y muchos muchachos y uno se divertía acostado oyendo en un basuderote que estaba del altor de la casa, es que como era poquito el ranchito, todos ocurríamos ahí a tirar las basuras ahí, tierra, botes, botellas, olotes, y iba uno al basudero y se subía uno, y devisaba todo, y luego pa'ca todo era monte, hasta la orilla del borde todo era monte, entonces eran unas cuantas viviendas las que había 'ai, y le hablaban y se juntaban él y Paulo García, mi compadre Benjamín Salazar, ese era un compadre de él y ¡cómo cantaba!

—Mire ese era de los pequeñitos y mire cómo está ya de viejo, ¿cuántos años tiene?
—pregunta don Regino señalando a don Toño.

—Tengo 65 años.

—Pos ya estamos viejos, aunque no queramos, ya estamos viejos. La otra vez me dijo Chinto, que si comía sangre de vampiro..., ya tengo 84 años —dice don Regino y añade—: Yo ya hasta estaba hinchado del sotol. Una vez me morí de la cruda y yo recuerdo a todos llorando y un señor llegó, Lauro, y me echó algo con la cuchara y reviví. (...), yo conocí de todo, que alcohol blanco, que con azúcar, que con canela, que con gusano, que cuervo, ¡pos sí, todo ataranta!

—¡No!, pero si cantaban canciones rebonitas, al papá de él [de don Antonio, se refiere a don Gabriel Valle] le gustaba tomar mucho con un tío arriba de una mula, amarrados a un zarape, y ahí tome y tome y llueve y llueve, por las calles, al paso de la mula 'ai cantando, con los zarapes arrastrando, cuando no llovía menos mal, pero si no 'ay andaban cantando ansina que ellos cantando y tomando.

—Pero 'ora ya cantan de otro modo, que la cumbia y eso —comenta don Regino al tiempo que entre burla mueve la cadera—. A mí me gustaban los corridos, *traiba* mi pistola. Antes todos traían su pistola, él desde chiquitillo que yo lo conocí, él nunca le falló su pistola, él andaba tirando que a las garzas, que a los patos, allá en el río.

—No, ahora Dios nos libre de que ande uno con pistola, o que lo vean con una cerveza en la calle, se los llevan, no, antes no... A nosotros nos han querido mucho —comenta doña Eduvigés—, onde quiera que me ven me abrazan, me aprietan.

—¿Y cómo era don Eduardo de joven, de niño?

—No, pos todo un caballero, él nunca anduvo peleando, no.

—¿Y recuerda los nombres de otros señores que cantaran la cardencha, don Regino?

—Ya murieron, eran Amparo García, Milio, Nicolás Luna, mi compadre Benjamín Salazar, don Artemio Antúnez, Leopoldo Ponce, el papá de José Ponce, Nicolás Luna, ese era el tío de Toño.

—Era el papá de Rutilio Ponce —señala don Toño—, ese era muy bueno para cantar.

—¿Don Leopoldo era pariente de don Juan Sánchez Ponce?

—No, no era nada, don Leopoldo era tío de Regino, hermano del papá de Toño, era hermano de mi mamá, Regino y yo, somos primos hermanos —agrega doña Eduvigés.

—¿Y usted conoció a Cruz Morales, don Regino?

—¡Ah, sí, cómo no! Era de Villa Juárez, ese se casó con una hermana de mi mamá, Herminda Valles, era buen cantador también.

—Y antes de ellos, ¿quiénes cantarían? ¿Quiénes enseñarían a Cruz, a Leopoldo?

—Pos sabrá Dios.

—Yo en veces toy sentada, toy acostada y toy recordando las personas cuando vine a dar aquí al rancho eran contadas, me pongo a contar desde donde vivía doña Nicha pa' cá, las cuadrillas le decían... —señala doña Eduvigés.

—Y no había miedo, ahora ya no se puede estar de noche y antes se amanecían.

—Yo tenía un hijo que era muy mariguano, matón, golpeaba a la familia, pero se cambió a mi Cristo y ya cambió.

—¡No!, ese muchacho era viejero, mariguano, tomador, sacaba 42 litros de leche y se iba y no lo veía y no me daba ni cinco, dice doña Eduvigés.

—Este muchacho todo el día, y yo no les decía a mis hijos: «¿Cuántos litros vendiste?, ¿cuánto ganaste?», y un día esta [doña Eduvigés] me dijo: «No tengo que comer», yo decía, la pastura es mía, las vacas son mías y ellos no nos daban nada, hasta que saqué un cheque y me di cuenta que ganaba 300 pesos y a ella solo le daba 60. Pero ahora

ya reconoce. Y dejaban al hijo ahí tiradote, borrachotes, pero era diferente, al menos nosotros cantábanos, éramos gente buena, gente decente.

Don Bernabé Fabela



Fotografía 33. Don Bernabé Fabela.

Autor: Montserrat Palacios.

Don Toño y doña Manuela me acompañan al Museo de La Loma. Aunque solo está a cinco kilómetros de Saporíz, don Toño decide llevar su coche y lo lleva cargado de niños, sus nietos. Aprovechamos para que paseen y corran en lo que antes fue La Hacienda del patrón don José Gardé, ese «gachupín» de Navarra, al que todos los cardencheros (incluso los que no lo conocieron) ven con cola y cuernos, como si se tratara del mismísimo demonio.

Me llevan a La Loma porque dicen que ahí vive uno de los cantadores «que todavía es de los señores grandes», que ya no oye, y que, como don Eduardo, tampoco puede cantar, pero que tiene tantos recuerdos como espinas el cardenche. Nos metemos al río con todo y coche, los niños juegan a que se ahogan, y entre trote y trote, por fin llegamos a lo que fuera la hacienda de la Santísima Trinidad de la Labor de España. Abre la puerta don Alberto Antúnez Sillas, el responsable del ahora Museo de La Loma. Nos saluda amable,

me presento y le digo que estoy buscando a los cantores de cardenchas, y sin pensárselo mucho, se dirige a una salita del museo y con una voz a todo pulmón, grita: «Don Berna, don Bernabé Fabela, presentarse en el museo que “una niña” lo busca».

El megáfono colocado en lo alto junto a las campanas de la iglesia amplifica todavía más esa voz que, en realidad, ya no necesita más volumen.

A los pocos minutos se acerca un sombrero, que conforme asciende por La Loma se va haciendo bastón y hombre.

—Don Bernabé Fabela, pa’ servirle.

—Cuénteme, don Berna, ¿y usted cuando niño, era muy cantador?

—¿De muchacho? Pos sí, de esas canciones antiguas, cuando yo nací que comencé a andar en la calle, esas canciones ya estaban, eran de cuando las señoritas tenían sus novios por puras cartas y eso a escondidas, y luego si su novio sabía cantar, se ponían los tres jilgueros a cantar ahí en la noche, pos pa’ que los oyera la novia..., era lo único que había, puras canciones de los basureros..., sabrá Dios desde cuándo sean esas canciones.

—¿Cuántos años tenía usted cuando empezó a cantar?

—Pos a los 10, porque antes no dejaban andar a uno en la calle, de a tiro los tenían sus padres sin salir.

—¿Y le hacían muchos silencios a la canción?

—Sí, pos ahí platicábamos, echábamos traguito, así en la lumbre, pos mire señorita, yo todavía alcancé mucha cosa de los gachupines, yo les trabajé todavía mucho a los patrones, y no había otra cosa que pura trabajada, uno andaba la labor a las cinco de la mañana, en guarachi, con calzoncito de manta y una chaquetita de mezclilla y unos friazos, pero friazos señorita..., antes ni escuela había, porque nomás crecía uno y vámonos a trabajar, a pizcar algodón, en aquel tiempo se sufría mucho, por eso esta iglesia la protegen aquí las señoras antiguas, yo les dije: «Esa iglesia, esa hacienda hay que protegerla lo más que se pueda, porque esa es la herencia que nos dejó los patrones, les trabajamos pero nos dejó la iglesia, así como está así la dejó, con esas imágenes, las trajeron sabe Dios de dónde las traerían, son muy viejas...».

—¿Usted nació aquí en La Loma?

—Aquí nací, aquí soy bautizado.

—¿Y cómo se llamaba su patrón?

—El mero patrón, el dueño de la hacienda se llamaba José Garde, un hermano se llamaba Anselmo Garde y otro se llamaba Pascual Garde, y una pura hermana tenían, Rosario Garde. Los padres de él se llamaban Graciano Garde y doña Apolonia Garde de Guicochea..., todos vivían aquí, luego la mujer se fue pa' Torreón.

—¿Y cómo se aprendió tanta canción, don Berna?

—Pos oyéndola, porque fijese, yo les canté mucho a los cuerpos en aquel tiempo, y de aquí salía cantándole uno hasta al panteón, porque decía que estando uno cantando se retiraba la cosa mala a los cuerpos, por eso se le cantaba. Yo también canté muchas alabanzas y no aprendí ni una, las puras entradas, los puros versos, las tonadas no..., los pastores también los canté yo muchos años, pero no los aprendí, solo los puros comiencillos, ¿y las cardenchas? ¡No! esas las aprendí de punta a punta, no sé por qué sería, se me pegaron... Comencé a cantar con Trini Antúnez, con Tino Mora, con Juan Roca que era el abuelito de Beto (don Alberto Antúnez, director del museo), y ya después los nuevos agarramos la cardencha y andamos todavía navegando con lo que podemos hacer...

—Debió haber sido duro cantarle a los cuerpos, ¿verdad, don Berna?

—Pos sí, yo canté mucho con mi padre en los cuerpos, yo le hacía segunda a él, luego llegaban los familiares con una botella de vino, y tomaba, nomás que con medida, me decía mi padre «échate un traguito pa' la desvelada, de a poquito», y sí, de a poquito nos amanecíamos. Y una vez fuimos con mi compadre Luis Rodríguez y mi papá, este Edmundo Peralta que también cantaba y duramos toda la noche y luego todo el día, luego se fueron a traer la caja a Torreón y no, ¡pos se metió el sol y todavía no venían, venían todos borrachos!, y que yo bajo y que suelta el mecate, ¡y cayó la caja boca abajo!, y nos seguimos cantando todavía toda la noche...

—Don Berna, y las tonadas que se daban aquí en La Loma, ¿eran diferentes de cómo las cantaban en Sapioríz?

—Son las mismas pero las tonadas cambian, cambian las subiditas y a lo mejor ese señor no la da cuando yo las doy o yo no la doy, pero sí podemos cantar algunas ahí juntos, sí jalamos.

—¿Y de qué año es usted, Bernita?

—Soy de junio del 11 [1911].

—Entonces a usted le tocó la mera época de la Revolución.

—Pos sí, fuimos muy pobres los mexicanos, se va el dinero pa' otro lado y aquí en la ruina..., ojalá que de aquí en adelante cambie más la vida, antes se sufrió mucho... Aquí las pretinitas de los calzones se le miraban, parecía bolitas de oro, pus puras liendres amarillas, lo que es cierto, se lo digo, piojos güeros, hasta los patrones, José Garde andaba con animales, y qué le digo no mucho, en el gobierno de Carranza y los soldados andaban con calzones blancos. Pos indios, como quien dice, brutos que no sabíamos nada. Benito Juárez a mi concencia y lo que no sé, se le quiso olvidar un poquito Cárdenas a Benito Juárez, en cuestión de la nación, porque Benito Juárez también peleó, pero Cárdenas decía que la tierra era de los mexicanos, de los indios de aquí de México, no de los extranjeros, y así es.

Don Bernabé Fabela, con toda la vehemencia y la indignación arraigada, resume la historia de México⁷⁰⁰ con energía para terminar blasfemando contra el PRI, contra el PAN y contra todo político. Solo le guarda respeto a «don tata Lázaro» [el expresidente Lázaro Cárdenas del Río], a Cuahutémoc [hijo de Lázaro Cárdenas y candidato a la presidencia en 1988, 1994 y 2000] le escribió una carta, que él mismo redactó, exigiéndole lealtad a la memoria de su padre...

—¿Y como cuántos años tenía usted cuando se acabaron los basureros?

—Pos como unos 20.

—¿Y dejaron de cantar?

—Pos ahí sí, pos pusieron casas..., pero seguíamos cantando 'onde quiera, pos ya más contentos con el pedacito de tierra.

—¿Y cuál canción le gustaba más, don Berna?

—Uy, pos hay tanta, todas me gustaban, una que dice:

«Y acaríciame María,

y en tus brazos vida mía.

No vengo a que te levantes

ni que abandones tu sueño.

Nomás te vengo a decir,

que oigas cantar a tu dueño.

⁷⁰⁰ El comentario de su historia se cita en el Capítulo 1.

No vengo a que te levantes,

ni que abandones tu cama.

Nomás te vengo a decir,

que oigas cantar al que te ama.

No te levantes descalza y te vayas a resfriar.

Ponte mi alma tus zapatos, yo te los iré a abrochar.

—Pos sí que está rebonita, don Berna. ¿Y cuándo cantaban, siempre cantaban a tres voces o a veces cantaba uno solo?

—Sí, todas las canciones son de tres voces, y cuando son de dos versos nomás, pos se repiten pa' hacerla más larguita, pero todas son de tres voces. Yo tenía unos muchachos aquí, ya nuevos, yo era mayor ya. Se habían reunido pa' cantar este Tino Rodríguez, nomás que está enfermo, y Tino Mora, él tenía un arrastre muy bueno, Tino era bueno, eso es lo bueno, tener un arrastre bueno levanta la canción. Es la primera de arrastre. Todos se murieron ya, el güero Evarista, Olvera, nomás yo quedo, Blas Antúnez, pero ya no sale, nomás yo ando dando lata pa' no tullirme.

—Y cuando cantaban, ¿de qué platicaban?

—Pos de las novias.

Don Genaro Chavarría, «el Rey»



Fotografía 34. Don Genaro Chavarría.
Autor: Montserrat Palacios.

A don Genaro le nació una voz de esas que salen desde el alma, que se deshebra en lamento, como si fuera el corazón quien se rasgara y no las cuerdas ni la respiración. Ya lo hemos oído: don Genaro tiene un cantar que se levanta al grito después de cada pausa. Casi se podría afirmar que hasta las cardenchas no serían tan cardenchas sin el estremecimiento que produce la voz de «el Rey».

—Desde chamaquillo me llaman así porque a mis padres [don Lucio y Juanita Ponce] solo les nacían niñas: Senaida, Cástula y Juana hasta que nació yo de rey, después mi hermano Aniceto llegó a «destronarme», pero el título se me quedó. —Señala que como en todos lados le llaman «el Rey», mucha gente piensa que se apellida Reyes, pero en realidad no se apellida Reyes ni tampoco Chavarría—: Ya ni me acuerdo cómo [...], solo sé que el Chavarría me viene de quien me crío.

Don Genaro nació en 1935 en Sapioríz, la tierra de su madre. Su papá era de Aguascalientes y era muy bueno para las cardenchas, pero don Genaro no las aprendió de él y, a diferencia de otros muchachos, nunca fue a cantar a los basureros:

—No, yo no, nada más los oía pero yo nunca anduve como Juan que iba ahí 'onde estaba la bola. Se acababa el baile y seguía la cantadera (...). Los de La Loma venían a cantar aquí al rancho y los de Sapioríz se iban a La Loma y así andaban, o arrancaban al Refugio, o al 21 y así se la pasaban de pueblo en pueblo. Mi papá nos platicaba todo eso, que a veces no venían aquellos y que ellos se iban allá a cantar.

Don Genaro empezó a cantar en la pastorela cuando tenía veinte años:

—Empecé con la pastorela de muchacho, con 20 años, tengo ya 40 años de cantar pastorelas y no he fallado ningún año. Pero entonces sí cantaba, ahora ya no, casi cantábamos las 24 horas, por ejemplo, empezábamos a las nueve de la noche y terminábamos como a las cuatro de la tarde y yo no me hacía ronco..., y es que eran muchos nacimientos a los que había que ir a cantar y en ese tiempo no se usaba el Rosario, y no, ora ya no, ora nomás está oscureciendo y ya nos vamos.

Por esa misma época cantaba también a los cuerpos; la primera vez que cantó alabados fue porque don Pablo García se lo llevó. Asistió al funeral y después ya no cesaron las invitaciones: iban casi tres veces por semana a donde hicieran falta, ahí en el rancho, en La Loma, en San Jacinto, La Goma, el 21, Santa Anita, o de donde los llamaran.

—Me gustaba tanto cantarle a los cuerpos que a veces hasta se me atravesaban ideas ingratas..., yo decía: «Esta señora que se está muriendo, ¡ay!, ojalá se muera, pa' estarle cantando todo el día y toda la noche».

Don Genaro tenía 40 años cuando murió su madre. A partir de ese momento «se me secó la voz para cantar alabados». Cantarle a la madre es muy duro, su hermano Cheto también se quedó sin voz desde entonces. Después de aquella muerte, el Güero Carrión, Eduardo Elizalde, Alejandro Valle y don Paulo García agarraron camino solos. «Aniceto y yo ya no cantábamos d'eso».

Alejandro Valle era primo hermano de Toño, y junto con don Juan cantaban la pastorela. Cheto, el hermano de Genaro, también hacía la contralta, pero no tenía la voz «tan delgadilla» como Genaro, así que cuando estaban juntos y cantaban cardenchas, Cheto

hacía la primera fundamental. En la pastorela, Genaro cantaba el arrequinte y Cheto la contralta. Don Toño ya también cantaba ahí con ellos en las pastorelas.

—Y también, algunas veces nos encontrábamos en la calle a Fidel, Toño, y otro señor que se llamaba Eleuterio, pero que ya no me acuerdo cómo le decían de apellido, y cantábamos cardenchas: «Quiubole» y nos agarrábamos a cantar y «vente vamos» y hasta la madrugada. A veces estaba haciendo un friazo pero no nos importaba.

—Don Genaro, ¿y usted anduvo con don Arturo Orona?

—Sí, pos don Arturo Orona fue el primero que nos empezó a sacar con la canción cardenche, de los comunistas, de cuando andaba el comunismo aquí muy desatado con la canción cardenche. Todavía no había vídeo, puro radio, y después vino de México Juan Montoya y Pepe Hernández y anduvieron preguntando por él, y ahí andábamos cantando cardenchas.

—¿Y con quiénes cantaban cuando llegaba Orona?

—Pos don Eduardo y don Juan se preocuparon por andarnos llevando a ensayar, ahí ensayábamos en casa de don Eduardo y ellos nos enseñaban, yo ahí le aprendí a ellos, y ya cuando aprendí pos nos dijo: «Pos ya ustedes ya lo hacen solos», pero yo nunca fui a México, hasta ahora [1999] en que ya faltó don Juan y Lupe tuvo que hacer el arrastre, y pos yo fui de contralta, pos si no quién, si Fidel no estaba.

—Don Genaro, ¿y usted puede hacer el arrastre?

—No, si yo con la primera, con la que hace Toño, ya me siento que voy muy arrastrado, no voy igual.

En el camino que traza la entrada al rancho se encuentra un gran invernadero, extensos sembradíos y una enlatadora de tomate. Ahí trabaja don Genaro de velador, junto con Altagracia, su esposa. Trabaja, como él me dice, «con los dueños de la tierra, los meros meros de ora», los Villegas, ellos son dueños de cien hectáreas con cultivos de tomate, chile, avena, jalapeño y repollo. Santiago y Jesús Villegas son los «patrones» de don Genaro y me indican que empezaron con las 25 hectáreas que heredaron de su padre cuando el reparto ejidatario, y más tarde un señor les vendió 75 más. Actualmente [año 2000], junto con su padre y hermanos han construido una empresa empacadora. Don Jesús Villegas indica:

—Tenemos tráileres, camiones, yo trabajé en la oficina pero no me gusta estar encerrado, a mí lo que me gusta es trabajar en la tierra.

—¿Y dónde aprendiste?

—O sea yo estoy aquí desde el 80, y mi hermano desde el 93, que viene a ayudar, pero don Eduardo fue el que me enseñó a trabajar. Don Eduardo fue mayordomo con nosotros como en el 77, por ‘ai, pero como ahora ya es señor grande pos nos dejó de ayudar, él me enseñó todo lo que es del campo, desde niño, a sembrar todo, todo lo que sé se lo debo a él⁷⁰¹.

Más tarde pregunto a don Genaro:

—¿Y cómo se lleva usted con los patrones?

—Muy bien, son muy buenas personas con mi mujer y conmigo.

Hace algunos años don Genaro comenzó a sentir la enfermedad cada vez más de cerca y cada vez más incontrolable, una diabetes que lo ha tenido débil. Me comenta que estuvo seis meses en Ciudad Juárez con uno de sus hijos, pero este lo vio tan mal que ya no lo dejó trabajar y le pidió que volviera al pueblo. Y entonces consiguió algo que nunca se imaginó que pudiera lograr, así que me narra muy feliz:

—Mire, Montse, ¡¡ya no fumo!!, aborrecí el cigarro, antes, puro Raleigh y Delicado fumaba, me gustaba el cigarro fuerte, y antes cuando estaba entonando necesitaba mi cigarro, pero ahora hasta asco me da, y ahora la tomada la estoy dejando también, pos por la enfermedad..., ya hace como más de cinco meses que no tomo.

—¿Y aunque no tome, canta?

—Sí, eso sí, yo sigo cantando...⁷⁰².

Don Genaro Chavarría murió en agosto de 2018.

Don Antonio Valle Luna

⁷⁰¹ Entrevista personal con Don Jesús Villegas. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

⁷⁰² Entrevista personal con don Genaro Chavarría. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.



Fotografía 35. Don Antonio Valle. Autor:
Montserrat Palacios.

Don Antonio Valle nació en Saporíz en 1934, y aunque también ha cantado con los «señores grandes», junto con Fidel, Genaro y Lupe, pertenece a la «nueva cuadrilla de cardencheros», el único trío que tiene Saporíz actualmente [año 2000]. Ellos son «los muchachos», así se refieren a ellos don Eduardo y Marianita.

—Oiga, don Toño, ¿y usted se acuerda de cuando eran niños, iban a la escuela?

—No, pos era puro sufrimiento, Montserrat, cuando yo era niño pos un sufrimiento, el que usaba era un pantaloncillo de pecherita, yo usé guaraches de tres agujeros, de llanta de hule. Y se estudiaba muy poco, bueno, yo sí hice algo de cuenta, pero no llegué ni a quinto, ni a cuarto ni nada, yo nomás hasta tercer año, pero sé leer, sé hacer cuentas y no cualquiera me hace tarugo.

Desde muy pequeño trabajó en el campo, «en la labor»; sembraba algodón, frijol, maíz, trigo y hasta la fecha trabaja la tierra. Su padre, el cardenchero Gabriel Valles, le dejó su parcela, un trozo de tierra que consiguió en tiempos del reparto agrario. Con las cosechas

de esta y sus animalitos de corral se mantienen él y su familia. Don Toño trabaja además la tierra de otro señor todas las mañanas, y su esposa, Manuela Medrano Guerrero, es la presidenta de una cooperativa que recibe apoyo de SEDESOL⁷⁰³, trabaja junto con otras mujeres preparando quesos y embutidos.

Don Antonio me indica que su padre era muy estricto y que se lo llevaba en mula desde la madrugada para trabajar largas horas, pero gracias a eso, me señala, «aprendí lo que es la vida y lo que es el trabajo, al pasito se anda lejos y ni guaraches quedan», agrega don Toño con una sonrisa en los labios.

Dice doña Marianita que don Toño algo de gachupín debe tener, porque su padre hablaba muy chistoso, «como muy agachupinado: “No cabe duda, Eduardo, que *lash* cancionesh son pláticash”, muy chistoso, mi compadre», comenta doña Mariana⁷⁰⁴.

También me dice doña Manuela que don Gabriel vivió con ellos en su casa y:

—Como ya era un señor grande de edad, pos a veces se acostaba y ahí estaba cante y cante, y yo lo oía nomás y a veces la mamá que era esposa de mi suegro me platicaba que allá se vivía en los basuderos cantando, que hasta eso era de muy buen ver, muy guapo y muy enamoradito, porque a él le amanecía y le anochecía en los basuderos..., cantando⁷⁰⁵.

—Yo creo que a Toño —comenta Manuela—, ya le viene la voz desde su abuelo, porque Blas Valles, el abuelo de Toño, fue quien enseñó a don Gabriel.

Si bien don Antonio fue hijo de uno de los mejores cardencheros, no aprendió a cantar con él a pesar de que lo escuchó toda su vida. Con la siguiente metáfora, don Toño recuerda las largas horas que pasaba su padre cantando en los basureros:

—Aquí les amanecía y aquí les anochecía, aquí dejaban las mulas, ahí estaba el corral, iban con estrella y volvían con estrella.

Sin embargo, no fue sino hasta finales de los años 80 que don Toño aprendió a cantar cardenchas, gracias a las enseñanzas de don Juan.

—Hemos andado en toda la frontera: en Chihuahua, Piedras Negras, Ciudad Victoria, Monterrey, Saltillo, Parral, San Juan de Río, Durango, por la hacienda de

⁷⁰³ SEDESOL es un proyecto político de desarrollo social.

⁷⁰⁴ Entrevista personal con doña Marianita. Sapioríz, Durango, 18 de enero de 2000.

⁷⁰⁵ Entrevista personal con doña Manuela Medrano. Sapioríz, Durango, 16 de enero de 2000.

Canutillo..., todo eso hemos andado, nosotros fuimos a México en avión, es mucho andar por el viento⁷⁰⁶.

Don Toño, como todos los cantadores sapioricenses, canta también los misterios de los pastores durante las fiestas navideñas, y también cantó a los cuerpos. Esas canciones las aprendió de don Eduardo, quien hacía su misma voz, la primera fundamental. Le pregunto si me quiere cantar alguna, pero solo de pensarlo se echa pa' delante el sombrero para que no le mire las lágrimas y me dice:

—Ay, tú, Montserrat, es que esas son duras..., ahí 'onde andaba el cuerpito tendido..., nomás que son tristes, son duros... pa' cantarle a un cuerpo se necesita tener cerebro, sí, porque son duras..., es como la canción cardenche, le pone atención y casi llora⁷⁰⁷.

Cuando murió don Juan Sánchez, Genaro, Toño y Lupe le fueron a cantar al panteón, Esa fue la última vez que han cantado a un cuerpo, pero no le cantaron alabados: le cantaron cardenchas porque es lo que de él aprendieron, lo que él se empeñó en enseñarles.

Una mañana, charlando con doña Manuela mientras limpiaba y daba de comer a sus gallinas, escuchamos que de la ducha salía una vocecita de niña cantando cardenchas «a grito pelado»; era su nieta, Keila Valles Martínez (1990).

—¡Ah!, ya comenzó con sus gritos esa muchacha —dijo doña Manuela—, y entonces pensé que el legado genético ya estaba tomando forma...

Don Antonio Valles murió en febrero de 2023.

⁷⁰⁶ Entrevista personal con don Toño Valle. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.

⁷⁰⁷ Entrevista personal con don Toño Valle. Sapioríz, Durango, 24 de mayo de 1998.



Fotografía 36. Los nietos de doña Manuela Medrano y don Antonio Valle⁷⁰⁸. Autor: Montserrat Palacios.

Don Guadalupe Salazar



⁷⁰⁸ Doña Manuela Medrano, Edwin Valles Martínez y Toño Valles; atrás de izquierda a derecha: Cristal y Gabriel Valles Martínez, Sergio y Luis Valles Sifuentes, Keila Valles Martínez y Brenda Valles Sifuentes.

Fotografía 37. Don Guadalupe Salazar.

Autor: Montserrat Palacios.

Don Guadalupe nació en 1943 y además de cantor es poeta: tiene un cuaderno de poemas que quiere transformar en canciones. Sus padres don Alfonso Salazar y doña Paula Vázquez nacieron en El Refugio y don Lupe nació en «un lugar por ‘ai cerca del Nazas, por el mismo río, nomás que más pa’riba». Tenía 13 años cuando su papá se enfermó, sus tíos vivían en Sapioríz y su padre consideró que era mejor vivir sus últimos días entre sus hermanos, con su familia, y «por eso nos venimos a vivir a Sapioríz». Todo lo que tenían lo vendieron: vacas, «labor» [tierras], todo para poder curar a don Alfonso, «pero la muerte tiró del cuerpo cuando apenas tenía 50 años». No se llevó sus cantos porque el padre de don Lupe no fue cardencho, ni fue cantador, ni se juntó nunca en los basureros, y aunque su familia materna cantaba cardenchas, a su madre nunca la oyó cantar, como indica:

—Yo aprendí sin ser heredero.

Don Lupe comenzó a cantar alrededor del año 80, en una pastorela pero en El Ranchito, un poblado vecino a Sapioríz, donde también se cantaban los misterios de los pastores:

—Don Eduardo, don Pablo, don Andrés me dijeron: «Véngase pa’cá, pa’ los pastores de aquí», entonces pos yo enseguida: «Pos es que siento feo dejar a aquellas gentes», «no, qué feo, véngase pa’cá», y me vine y me metieron de ranchero, me aprendí mi papel y luego me dijo don Andrés: «Usté que es menos borracho se va a encargar de cuando les den una botella, usté la guarde y le dé un traguito allá de vez en cuando a los pastores pa’ que no se emborrachen», y ai’ ando toda la noche con mi morral con botellas, “un traguito” y ya me agarró don Pablo y don Eduardo y dicen: «Oiga, Lupe, de ‘ora en adelante se va a agarrar a cantar al que falte, o que se canse un pastor usté mero va a entrar», pos’ ta bien, yo le entro.

En 1987, don Eduardo organizó un taller para formar a nuevos cardenchos bajo iniciativa del Instituto de Culturas Populares de La laguna de Torreón, para «revivir, difundir y fortalecer la tradición». Señala don Guadalupe que Eduardo no solo lo invitó a cantar, sino que le ordenó enérgico: «Usté de aquí no se sale», y «ánde pa’ que se enseñe

a cantar cardencha [...], y así aprendí». La idea de don Eduardo, que más tarde retomaría don Juan Sánchez, era formar varios grupos de cantadores para hacer diversas presentaciones en distintos sitios:

—Ya cuando se ofrecía venían don Eduardo y Fidel y me invitaban a mí y ya nos íbamos nosotros, porque mientras, en otro lado, andaban mi compadre Toño, Genaro y don Juan [...], cuando don Eduardo ya no pudo cantar [a principios de la década de los 90 aproximadamente], ya me puse a cantar yo con Toño y con don Juan.

Como en el caso de don Toño Valles, don Lupe también aprendió mucha cardencha con don Juan:

—La primera vez que fui yo, me dijo don Juan: «¿Sí se aprenderá 10 canciones en una semana?», y yo «fácil», y me las puso de tarea y antes de la semana yo ya las sabía y él se quedaba de a seis, pero a Genaro no se le graban, nomás unas cuantillas...

A partir de la idea de formar distintas agrupaciones, don Lupe cantaba la contralto con don Eduardo en la fundamental y Fidel en el arrastre. Mientras, don Juan cantaba con Toño y Genaro. La enfermedad de don Eduardo y posteriormente la muerte de don Juan obligaron a don Lupe a dar el arrastre:

—Pos es que yo no le puedo echar fuerte, si no es mi voz, si ni yo me oigo [...], y ya después empecé a hacer la contralta, en el lugar de Genaro, pero ya últimamente, cuando iba a morir don Juan, yo creo que ya presentía y me decía: «Váyase enseñando mi voz, porque a lo mejor un día se necesita», y cuando estaba malo, me llamaba y me decía que aprendiéramos canciones..., pero ya era tarde, las que queríamos ya no las alcanzamos a aprender, ya cuando fuimos al Paso ya no pudo cantar él, ya en el micrófono nomás se oía el puro aire (...), todavía batalló, nada más que pienso cuando lo llevaba él cómo le hacía y más o menos le busco (...)⁷⁰⁹.

—Oiga, don Lupe, ¿y usted fue a la escuela?

—Yo nomás estudié un año porque mi jefe se enfermó y ya no pude ir, mi papá tenía unas vaquillas y tuve que ir a cuidarlas, pero en ese año, yo no sé por qué llegué hasta tercero, ¡pero en un año!, yo entré al párvulo, como le decían antes, y en una semana me dijeron: «Tú te pasas a primer año porque ya te sabes todo esto», luego me pasaron con otra

⁷⁰⁹ Ver Capítulo 2.

maestra y como a los tres o cuatro meses me hicieron una prueba y luego la maestra: «Voy a ir a hablar con tu papá», que era el maestro más arriba, que tenían de segundo hasta sexto, y me cambiaron para allá y al final del curso en las pruebas finales me pasaron pa' tercero, pero ahí fue 'onde me quedé y ya no pude ir a la escuela nunca, mi papá nos dejó y éramos un chorro de familia, éramos diez y unas niñas chicas y mi amá solita⁷¹⁰.

Cuando estuve en Sapioríz, don Lupe estaba construyendo un estanque de hormigón, de una hectárea de longitud, para recolectar agua de riego. Don Lupe me hizo notar su experiencia en los trabajos de albañilería; en 1968 construyó, junto con don Toño, una presa en Santa Rita. Antes de la construcción de esa presa —indican don Toño y Lupe— el agua del río se desbordaba tanto que inundó el pueblo, las gentes se quedaron sin casas y el gobierno les puso otras en lo que ahora se conoce como Pueblo Nuevo.

—Oiga, don Lupe, y usted también sabe cómo se hace el sotol, ¿verdad?

—Sí, pos yo trabajé 'onde lo hacen. En los cerros hay una planta que parece maguey, echan una cabeza grande, echa puyas en forma de maguey nomás que más delgaditas y muchas, muchas y una bola que es el mezcal, ¿sí conoce el mezcal, no?, pos esa es la cabeza (...), la echan en mucha leña, hacen un cocedor grandote de puras cabezas de esas, de puras bolas, lo tapan con tierra y con leña lo prenden, ahí se *cocce* la cabeza y de ahí es el mezcal (...), sin agua, arriba pura leña y la tapan con piedra, le echan un montón grandísimo de tierra, luego que se *cocce* se hace picadillo con una hacha, lo hacen unos cuadrillos y lo echan en unas pilas de madera y echan agua ahí, y lo dejan unos nueve o doce días (...) y luego ya se saca, se echa en un cazo grande y se le prende abajo, tienen un cocedor y a hervir, hervir pero bien tapado, le ponen un barrilote encima pa' que no resuelle nada y de ahí sale una serpentina, unos tubos de cobre que pasan por entre una pila de agua, van y vienen, le dicen serpentina, y luego al último va a salir afuera de la pila, pero es puro vapor y se forma agua y empieza un chorrillo, pero del puro vapor de donde está hirviendo, a ese le dicen «agua de vino» y ese lo guardan quince días, o no sé cuántos, en unos barriles de madera, entonces lo vuelven a hervir de nuevo y el vapor se vuelve a formar agua y entonces es cuando sale ya el sotol, que el primero que sale le dicen «de punta» porque sale cargado de alcohol y ese lo venden más caro.

⁷¹⁰ Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2000.

—Don Lupe, ¿y vender sotol es buen negocio, deja buen dinero, así como sembrar maíz o frijol, uno puede poner sotoleras en su parcela?

—Sí, sí lo hacen algunos, y sí deja, nomás que ahora el sotol ya no gusta tanto, ya con los vinos otros, con «El Presidente», pos ya no quieren sotol, que porque es muy corriente... Mi mamá vendía a veces a escondidas, o quién sabe si le dieran permiso los ejidatarios, y con eso nos mantenía. Yo tenía una tinaja en mi jacalito, y cuando podía me robaba una «de punta» y les daba a mis amigos, y el patrón pensaba que era agua y ahí lo tenía yo pa' regalarlo [...], además del sotol, también se da aquí uno que echa unos quiotes, creo que le dicen el maguey manso y le sacan mezcal también, el quiote es un estilo garrote que crece, lo cortan verde y lo meten al cocedor y sale muy blandito pa' mascarse. Hay otro más delgadito que aquí también mascamos, se da en marzo y también es muy dulce (...), el sotol se da todo el tiempo, las personas que lo hacen van y compran 'onde hay cabezas de sotol, los mochan de abajo y la pelan y luego la *cocen* y donde hay, son ejidos o pequeños propietarios de terrenos y esos los venden a los de la vinata, él manda unos piones y las cortan y van con un camión cada tercer día y luego ya no trabajan...

—Oiga, y si llegara algún momento en que ya no hubiera más presentaciones en público, ¿usted seguiría con la cardencha?

—Sí, a mí lo que me gusta es cantar, si cuando estamos en la cantina y están Toño y Fidel, nomás nos volteamos a ver y nos ponemos a cantar, pos porque nos gustan..., y pos ya sabemos caminar los tres juntos así que con más ganas, pero pos yo tengo eso, que ando trabajando y ando cantando pos pa' que no se me olviden, porque tienen cosas bien bonitas las cardenchas, tienen sus versos bien arregladitos..., pos es que a mí me gusta cantar..., hay una canción que dice: «Me gusta cantarle al viento».

In memoriam

«Todos los que cantaban, ya se acabaron».

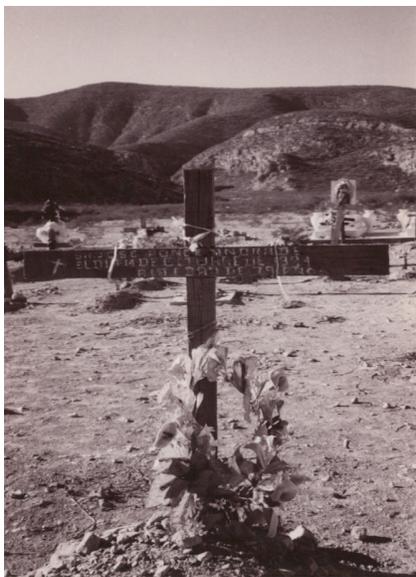
Don Juan Sánchez Ponce

Desde estas líneas se desplaza nuestra más grande admiración y nuestros más sonoros recuerdos...



Fotografía. 38. Don Paulo García

Murió con 91 años el 5 de agosto de 1999,
su voz aparece en la primera grabación de canto cardenche
realizada por la licenciada Irene Vázquez y editada por el INAH en 1978.



Fotografía 39. José Ponce Andrade (hijo de Leopoldo Ponce).

Murió el 14 de octubre de 1994.



Fotografía 40. Don Juan Sánchez Ponce.

Murió el 4 de febrero de 1999,
su voz aparece en la primera grabación de canciones cardenches
realizada por la licenciada Irene Vázquez y editada por el INAH en 1978 (entre otras).



Fotografía 41. Gabriel Valles.

Murió con 75 años.

Y a los que estén aquí...



Habremos perdido hasta la memoria de nuestro encuentro... y sin embargo nos reuniremos, para separarnos y reunirnos de nuevo, allí donde se reúnen los hombres muertos: en los labios de los vivos.

Samuel Buttler, cit. en Bachelard, G., *La intuición del instante*.

Lista de fuentes y colaboradores

1. CREACIÓN DE FUENTES PRIMARIAS

1.1. Entrevistas personales

1998

- Elizalde Don Eduardo. Saporíz, Durango, 24 de mayo.
- García Doña Marianita. Saporíz, Durango, 24 de mayo.
- García Doña Otilia. Saporíz, Durango, 24 de mayo.
- García Elizalde Ofelia. Saporíz, Durango, 24 de mayo.
- Sánchez Ponce Don Juan. Saporíz Durango, 24 de mayo.
- Valle Luna Don Antonio. Saporíz Durango, 24 de mayo.

2000

- Cázares Ugarte, Juan Francisco. Jefe de la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna en Torreón, Coahuila, 13 de enero.
- Salazar Don Guadalupe. Saporíz, Durango, 14 de enero.
- Valle Don Antonio. Saporíz, Durango, 14 de enero.
- Medrano Valles Gabriel. Saporíz, Durango, 14 de enero.
- Ramos Martínez María Elena (Gloria). Saporíz, Durango, 14 de enero.
- Martínez Ponce Doña María Elena. El ranchito, Durango, 15 de enero.
- Zavala Paredes Doña María. El ranchito, Durango, 15 de enero.
- Martínez Ponce Doña María Elena. El ranchito, Durango, 15 de enero.
- Villegas Don José Rivas. El ranchito, Durango, 15 de enero.
- Escobar Méndez Doña Petra. El ranchito, Durango, 15 de enero.
- García Yolanda. Saporíz, Durango, 15, 19 de enero.
- Sánchez Ponce Esteban, Saporíz, Durango, 15 de enero.
- Valles Martínez Keila. Saporíz, Durango, 16 de enero.
- Valles Sifuentes Brenda. Saporíz, Durango, 16 de enero.
- Antúnez Sillas Don Alberto. La Loma, Durango, 16 de enero.
- Fabela Don Bernabé Fabela, La Loma, Durango, 16 de enero.
- Chavarría Don Genaro. Saporíz, Durango, 18 de enero.
- Chavarría Doña Altagracia. Saporíz, Durango, 18 de enero.
- Elizalde Don Eduardo. Saporíz. Durango, 18 de enero.
- García Doña Marianita. Saporíz. Durango, 18 de enero.
- Salazar Don Guadalupe Salazar. Saporíz, Durango, 18 de enero.
- Ponce Don Regino. Saporíz, Durango, 19 de enero.
- Martínez Castañeda Doña Eduvigés. Saporíz, Durango, 19 de enero.

2014, 2017

-Guerrero, Alonso Ruy. Conversaciones Ciudad de México, diciembre de 2014. Querétaro, 12 de agosto.

2012, 2015, 2019

-Romero García, Nadia Cristina. Conversación vía Messenger (Valencia-México), 17-19 junio

2023

-Chavarría, Romero Higinio. Conversación vía zoom (Valencia-Sapioríz, Durango, 3 de junio.

-Martajados del Real: Freixas, Gabriela; Guerrero Alonso, Ruy; Cervantes Juan Manuel; Ruíz Caballero, Antonio, 2 de septiembre.

-Lozano Chavarría, Héctor. Conversación vía zoom (Valencia-CDMX), 21 de septiembre

-Villa, Juan Pablo. Conversación vía zoom (Valencia-CDMX), 2 de septiembre

-Pi, Rafael. Conversación vía zoom (Valencia-Chihuahua), 1 de octubre.

2024

-Ortíz, Tareke. Conversación vía WhatsApp (Valencia-CDMX), 22 de enero.

1.2. Documentos sonoros

Palacios, 1998

Don Eduardo Elizalde, don Juan Sánchez Ponce (Arrastre), don Antonio Valle (Fundamental), y don Guadalupe Salazar (Contralta). *Canción cardencha y cantos recitados*. Clasificación personal M1(DAT), Sapioríz, Durango, 24 de mayo.

Don Eduardo Elizalde (Fundamental), don Juan Sánchez Ponce (Arrastre), don Antonio Valle (Fundamental), don Guadalupe Salazar (Contralta), doña Marianita García (Fundamental) doña Otilia García (Arrastre), doña Ofelia Elizalde (Contralta). Canción Cardencha, cantos de pastorela, cantos a los cuerpos (alabados), clasificación personal M2 (DAT), Sapioríz, Durango, 24 de mayo.

Palacios, 2000

Interpetan:

Don Fidel Elizalde (Contralta), don Antonio Valle (Fundamental), don Guadalupe Salazar (Arrastre). *Canción cardenche I*, clasificación personal MD1, Sapioríz, Durango, 13 de enero.

Don Fidel Elizalde (Contralta), don Antonio Valle (Fundamental), don Guadalupe Salazar (Arrastre). *Canción cardenche II*, clasificación personal MD2, Saporíz, Durango, 13 de enero.

Don Fidel Elizalde (Contralta), don Antonio Valle (Fundamental), don Guadalupe Salazar (Arrastre). *Canción cardenche III*, clasificación personal MD3, Saporíz, Durango, 13 y 14 de enero.

Don Fidel Elizalde (Contralta), Don Toño Valles (Fundamental), Don Guadalupe Salazar (Arrastre) *Canción cardenche y canciones de la pastorela*. clasificación personal MD4, Saporíz, Durango. 13y 14 de enero.

Don Fidel Elizalde (Contralta), Don Toño Valles (Fundamental), Don Guadalupe Salazar (Arrastre). *Canción cardenche IV*, clasificación personal MD5, Saporíz, Durango, 13y14 de enero.

Don Fidel Elizalde (contralta), Don Toño Valles (primera o fundamental), Don Guadalupe Salazar (arrastre), *Canción cardenche V*, clasificación personal MD6, Saporíz, Durango, 13-14 de enero.

Don Bernabé Fabela. *Canción cardenche VI*, clasificación personal MD6, La Loma, Durango, 16 de enero.

Don Bernabé Fabela. *Canción cardenche VII*, clasificación personal MD7 (CM11-En), La Loma, Durango, 16 de enero.

Don Bernabé Fabela, *Canción cardenche VIII*, clasificación personal MD8-9 (CM12-En), La Loma, Durango, 16 de enero.

Don Bernabé Fabela y Don Antonio Valle. *Canción cardenche IX*, clasificación personal MD10 (CM13-En), Saporíz, Durango, 16 de enero.

1.3. Documentos audiovisuales

Palacios, 1998

Don Eduardo Elizalde, Don Juan Sánchez, Don Toño Valles, Don Guadalupe Salazar. *Cantos y conversaciones con cardencheros y etnografía de la región*. clasificación personal [M1-vidVHS] (Palacios, 1998). Saporíz, Durango, mayo.

Don Eduardo Elizalde, Don Juan Sánchez, Don Toño Valles, Don Guadalupe Salazar, Doña Marianita García, Doña Otilia García, Doña Ofelia Elizalde. *Cantos conversaciones con cardencheras y cardencheros, etnografía de la región*. clasificación personal [M2-vidVHS] (Palacios, 1998) Saporíz, Durango, mayo de 2000.

Palacios, 2000

Don Eduardo Elizalde y Doña Marianita García clasificación personal [M2-vidVHS]
(Palacios, 2000). Sapioríz, Durango, enero de 2000.

2. DOCUMENTOS SONOROS EDITADOS Y FUENTES SECUNDARIAS

-Cázares, Ugarte, Juan Francisco (2004), *Canción Cardenche* ed. y prod. Instituto Coahuilense, Dirección General de Culturas Populares, ediciones Pentagrama, México, compact disc.

-Cenzontle (eds). (1990), *Música de La Laguna. La Canción Cardenche*, (con notas anexas al material fonográficos por Irene Vázquez), eds., Cenzontle (INAH, CNCA, INI, SEP, CP)., 3ª edición, México, D.F., caset.

-Flores Domene, Alfonso (coord.) (1995), Unidad Regional La Laguna, *La canción cardenche*, (notas anexas al material fonográfico por Alfonso Flores Domene), Torreón, Coahuila, México, ed. Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular, Gefeb, caset.

-Kuri Aldana, Mario (coord.) (1986), *Entrevistas y canciones* de las grabaciones de campo realizadas por los investigadores, Kuri Aldana, Mario; Pous, Hilda; Mendoza, Vicente. Sapioríz, Durango, Comarca Lagunera, México, 11 de diciembre de 1986]. En copia matriz del acervo de la fonoteca del museo de culturas populares en formato caset analógico con clasificaciones: B-393/B-394-B-411, s/ed. Material de archivo de la Fonoteca del Museo de Culturas Populares, México, D.F., cinta carrete de 5 pulgadas, 33/4 PLG/SEG.
[Una selección de este material se editó en: *La canción Cardenche*, colección música popular No.6, (1992) [ver Mendoza M. Vicente], caset.

-Mendoza M. Vicente (1992), *La Canción Cardenche*, colección “Música popular”, No.6, CP 206, [notas anexas al material fonográfico por Vicente Mendoza Martínez], Dirección General de Culturas Populares, discos Pentagrama, Cenzontle, INAH, CNCA, INI, CP. México, D.F., caset.

--(1992a), *Cuerdas de la Comarca Lagunera*, Colección “Música popular”, No.2, CP 202, [notas anexas al material fonográfico por Vicente Mendoza Martínez], Dirección General de Culturas Populares, discos Pentagrama, Cenzontle, INAH, CNCA, INI, CP, México, D.F., caset.

-Lozano, Chavarría Héctor (s/f) *El canto cardenche, cardenchas y tragedias* de la Flor de Jimulco. *Homenaje a los cardencheros*, (con notas anexas al material fonográfico por Héctor Lozano), Proyecto de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), Estudio Alternativa, clave: LOZANO, compact disc.

-Ramírez García, Pascual (coord.) (1995), *Música Popular de Cuerdas*, [notas anexas al material fonográfico por Pascual Ramírez García], Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional La Laguna, Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular, Torreón, Coahuila, México. clave:001, caset.

-Vázquez Valle, Irene (coord.) (1978), *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción Cardenche* [notas anexas al material fonográfico por Lic. Irene Vázquez Valle. Transcripción y comentarios musicales por Portillo Roberto colección "INAH, no. 22", 1ª ed., Lp MC -1071, 33 rpm.

--*Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche*, 1981, INAH, colección "INAH, no. 22; 3ª ed., *Música de La Laguna. La canción Cardenche*, ed. Cenzontle con la colaboración de SEP, CNCA, INI, México. D.F., caset.

--*Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche*, 2002, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 4ª ed., México, clave: 22INAH, compact disc.

3. ENTIDADES DE DOCUMENTACIÓN

3.1 Bibliotecas y Fonotecas

En México D.F.

- Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM
- Biblioteca Central UNAM
- Biblioteca Nacional
- Biblioteca del CENIDIM del Centro Nacional de las Artes (CNA)
- Biblioteca del Colegio de México
- Biblioteca y fonoteca del Museo de Culturas Populares
- Biblioteca y fonoteca del Museo Nacional de Antropología

En Torreón, Coahuila

- Biblioteca y Hemeroteca de la Alameda Central

En Cd. Lerdo, Durango

- Biblioteca de la Presidencia Municipal

4. COLABORADORES

4.1. Investigadores

En México

- Dr. Rolando Antonio Pérez Fernández. Musicólogo y violoncellista.
- Dr. Mario Kuri Aldana. Director del Museo Nacional de Culturas Populares, México, D.F.
- Dr. Camacho Díaz Gonzalo. Coordinador del área de Etnomusicología de la FaM, UNAM y co-coordinador del Seminario de Semiología musical de la FaM, UNAM.

- Miembros del equipo de investigación del Seminario de Trabajo de campo de la FaM, UNAM: Carlos Ruiz Rodríguez, Carina Serrano Viveros, Patricia García López.
- Dra. Nadia Romero García. Antropóloga.
- Mtro. Héctor Lozano Chavarría. Etnomusicólogo.
- Dr. Antonio Ruíz Caballero. Historiador del arte y musicólogo.
- Ruy Guerrero Alonso. Cantor, investigador independiente, promotor de las polifonías del Real Camino de Tierra Adentro.

En Torreón, Coahuila

- Licenciado Sociólogo Juan Francisco Cázares Ugarte. Jefe de la Unidad Regional Torreón, Coahuila de la Dirección General de Culturas Populares.
- Juan Carlos Castro Guerrero. Director del Instituto de Arte Integral de la Laguna.
- Licenciada Guillermina Fermat Castro. Promotora cultural de la Unidad regional de la Laguna.

En Lerdo, Durango

- Mtra. Martha Venegas. Directora de la Casa de la Cultura del DIF.
- Sr. Don Fernando Torres. Bibliotecario de la Camerata de Coahuila.
- Prof. Alfonso Flores Domene. Jefe de la Unidad Regional Cd. Lerdo Durango, de la - Dirección General de Culturas Populares.

En Madrid

- Xabier Erquizia (1975, Lesaka, Navarra). Investigador independiente y artista sonoro.
- Beñat Achary (1947, Saint Palais, Baja Navarra). Investigador, pastor e improvisador de polifonías del país vasco francés.

4.2. Colaboradores no cantores

La Loma, Lerdo Durango

Don Alberto Antúnez Sillas. Director del Museo de La Loma

El ranchito, Lerdo Durango

- Doña María Zavala Paredes (1921). Ama de casa
- Don. José Villegas Rivas (1921). Campesino
- Doña Petra Escobar (1921). Ama de casa
- Doña María Elena Martínez Ponce (1945). Ama de casa

Sapioríz, Durango.

- Esteban Andrade (1951). Sobrino del cardenhero don Juan Sánchez Ponce. Conductor de autobuses foráneos

- Yolanda García (1954). (Esposa de Esteban Andrade). Ama de casa, curandera y comerciante.
- Manuela Medrano Guerrero (1936). (Esposa de don. Antonio Valles. Cardenhero) Ama de casa.
- Ma. Elena (Gloria) Ramos Martínez (1974). (Nuera de don Antonio Valles. Cardenhero). Ama de casa
- Gabriel Valles Medrano (1970). (Hijo de Don Antonio Valles. cardenhero). Conductor de autobuses
- Pedro Valles (1968). (Hijo de Don Antonio Valles. cardenhero). Comerciante.
- Doña. Eduviges Martínez (1917). (Esposa del excardenhero don Regino Ponce).
- Hipólito Ponce (1954). (Hijo del excardenhero Regino Ponce). Obrero.

4.3. Colaboradores cantores

- Don Eduardo Elizalde Fernández (1910). (Cardenhero). Campesino
- Doña. Marianita García (1924). (Cardenhero. Esposa de don Eduardo Elizalde). Campesina y ama de casa
- Doña. Otilia García (1926). (Cardenhero. Hermana de doña Marianita García) Campesina y ama de casa
- Doña Ofelia Elizalde García (1955). (Cardenhero. Hija de don Eduardo y Marianita). Ama de casa y comerciante.
- Beatriz Elizalde García (1956). (Cardenhero. Hija de don Eduardo y Marianita). Peluquera
- Fidel Elizalde García (1950-2022). (Cardenhero. Hijo de don Eduardo y Marianita). Campesino y albañil.
- Don Juan Sánchez Ponce. (1924-1999). (Cardenhero. Promotor y maestro de las polifonías cardenches). Campesino.
- Don Genaro Chavarría (1936-2018). (Cardenhero). Velador.
- Don Guadalupe Salazar (1946). (Cardenhero). Albañil.
- Don Antonio Valle Luna (1935-2023). (Cardenhero). Campesino.
- Keila Valles Ramos (1991). (Nieta de Don Antonio Valles). Estudiante de primaria.
- Higinio Chavarría Romero (1974). (Cardenhero. sobrino del cardenhero don Genaro Chavarría). Promotor y maestro de las polifonías cardenches. Licenciado en agronomía.

Lista de tablas, mapas, ilustraciones, fotografías y ejemplos musicales

1. MAPAS

Mapa 1. Mapa del primer registro fonográfico realizado por el INAH (1978). Fuente: SEP/INAH (1978, 2. ^a ed. 1981) <i>Tradiciones musicales de La laguna. La canción cardenche</i> . [Notas anexas al disco LP.]	24
	25
Mapa 2. Distribución geográfica de cantos referidos en el trabajo de campo. Fuente: Guía de carreteras Ciudad de Torreón y Gómez Palacio, <i>Guia Roji</i> , México, 2007.	27
Mapa 3. El camino Real de Tierra Adentro. Fuente: Centro de Estudios Mexicanos UNAM-Boston. En línea http://www.boston.unam.mx/camino-real-de-tierra-adentro . Última consulta: 17 de noviembre de 2019.	
Mapa 4. Localización de Saporíz, Durango. Fuente: Google Maps.	104
Mapa 5. Saporíz y poblados aledaños. Fuente: Instituto Nacional de Geografía e Informática (INEGI).	106
Mapa 6. Parras y La Laguna hacia finales del siglo XVI. Mapa tomado de Gildardo Contreras, 2023	119
Mapa 7. Movilización tlaxcalteca, 1591-1592. Mapa tomado de Martínez Saldaña, Tomás	126
Mapa 8. Vista satélite de Saporíz y sus poblados aledaños. Fuente: Google Maps.	147
Mapa 9. El Camino Real de Tierra Adentro. Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Centro INAH Chihuahua, http://inahchihuahua.gob.mx/sections.pl?id=86 . Última consulta: 19 de agosto de 2023.	412
Mapa 10. Rutas prehispánicas del Camino Real de Tierra Adentro. Mapa obtenido de Carroll L. Rilley (1994: 14).	413

2. FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. Montserrat Palacios con don Antonio Valles, don Juan Sánchez y don Guadalupe Salazar, Saporíz, 1998. Autor: Carlos Ruíz.	19
	20
Fotografía 2. Montserrat Palacios cantando con las cardencheras doña Marianita Elizalde y doña Ofelia Elizalde, Saporíz, 1998. Autor: Carlos Ruíz.	

Fotografía 3. Don Eduardo Elizalde con Montserrat Palacios, Saporíz, 1998. Autor: Carlos Ruíz.	21
Fotografía 4. <i>Los Cardencheros de Saporíz</i> . De izquierda a derecha: don Guadalupe Salazar, don Antonio Valles, don Fidel Elizalde y don Genaro Chavarría. Fuente: <i>El siglo de Torreón</i> , sábado 08 de octubre de 2011. https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/666964.cardencheros-llevaran-voz-al-festival-de-paris.html	76
Fotografía 5. Beñat Achiary y Montserrat Palacios. Autor: Llorenç Barber MediaLab Prado, Madrid, 20 de febrero de 2021	89
Fotografía 6. Cardenche al centro rodeado por la vegetación de la región lagunera. Autor: <i>Vice en español</i> : tomada de <i>Vice en español</i> . «El canto cardenche es una tradición mexicana de Saporis [sic] Durango», https://www.youtube.com/watch?v=keRvUiFVGtY . (Última consulta: 13 de mayo de 2018).	110
Fotografía 7. Lápida de Gracian Garde. Iglesia de la Santísima Trinidad. La Loma, Durango. Autor: Montserrat Palacios.	128
Fotografía 8. Cerro de La Ballena y río Nazas. Autor: Hugi Toarellano.	148
Fotografía 9. Una calle de Saporíz, Durango (2000). Autor: Montserrat Palacios.	150
Fotografía 10. Vivienda de tipo urbano. Autor: Montserrat Palacios.	150
Fotografía 11. Vivienda de tipo rural. Autor: Montserrat Palacios.	150
Fotografía 12. Templo católico. Autor: Montserrat Palacios.	152
Fotografía 13. Templo evangélico. Autor: Montserrat Palacios.	152
Fotografía 14. Niña con carro tirado por burro. Autor: Montserrat Palacios.	156
Fotografía 15. Don Fidel Elizalde prepara una discada. Autor: <i>Vice en español</i>	160
Fotografía 16. El cardenche. Autor: Francisco Valdes.	165
Fotografía 17. Pastores con gancho. Autor: Montserrat Palacios	185
Fotografía 18. Antiguo basurero, hoy monumento a don Benito Juárez. Autor: Montserrat Palacios.	200
Fotografía 19. El río Nazas de Saporíz, Durango. Autor: <i>Vice en español</i>	213
Fotografía 20. Don Bernabé Fabela llorando mientras canta una cardencha. Autor: Montserrat Palacios	234
Fotografía 21. Tràn Quang Hai. Autor: Quang Hai Nguyen.	237
Fotografía 22. Montserrat Caballé. Autor: The Art Desk.	237
Fotografía 23. Camarón de la Isla. Autor: Reyes Myriam y Sandra.	237
Fotografía 24. Cardencheros. Autor: Montserrat Palacios.	237
Fotografía 25. Recinto al canto cardenche. Autor: Lerdo Turístico.	488
Fotografía 26. Las mujeres de Durango. Autor: Rolando Guevara Batres.	501
Fotografía 27. Doña Marianita García. Autor: Montserrat Palacios.	519
Fotografía 28. Don Eduardo Elizalde. Autor: Carlos Ruíz	522
Fotografía 29. Don Fidel Elizalde, Ofelia y Beatriz Elizalde. Autor: Montserrat Palacios	526
Fotografía 30. Doña Otilia García. Autor: Montserrat Palacios.	528
Fotografía 31. Don Juan Sánchez. Autor: Montserrat Palacios.	529
Fotografía 32. Don Regino Ponce. Autor: Montserrat Palacios.	532
Fotografía 33. Don Bernabé Fabela. Autor: Montserrat Palacios.	542

Fotografía 34. Don Genaro Chavarría. Autor: Montserrat Palacios.	547
Fotografía 35. Don Antonio Valle. Autor: Montserrat Palacios.	550
Fotografía 36. Los nietos de doña Manuela Medrano y don Antonio Valle ⁷¹¹ . Autor: Montserrat Palacios.	554
Fotografía 37. Don Guadalupe Salazar. Autor: Montserrat Palacios.	554
Fotografía. 38. Don Paulo García. Autor: Montserrat Palacios	559
Fotografía 39. José Ponce Andrade (hijo de Leopoldo Ponce). Autor: Montserrat Palacios	559
Fotografía 40. Don Juan Sánchez Ponce. Autor: Montserrat Palacios	560
Fotografía 41. Gabriel Valles. Autor: Montserrat Palacios	561

3. ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Andrés Pérez de Ribas, <i>Historia de los triumphos de nuestra santa fe entre gentes las mas barbaras y fieras del nuevo orbe</i> . Año 1645.	44
Ilustración 2. Primera grabación o registro pionero. Vázquez Valle, Irene (coord.) (1978), <i>Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche</i> , colección INAH, n.º 22, 1.ª ed., México D.F. [Fuente: colección personal de Montserrat Palacios.]	59
Ilustración 3. Reediciones 3.ª y 4.ª de la primera grabación INAH 1978. <i>Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche</i> (1981), INAH, colección INAH, n.º 22, 3.ª ed. (1990), <i>Música de La Laguna. La canción Cardenche</i> , México D.F. 4.ª ed. (formato CD) (2002), <i>Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche</i> , Ed. Pentagrama CONACULTA, INAH, México D.F.	60
Ilustración 4. Segundo registro sonoro obtenido en campo por los investigadores Hilda Pous, Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza (Ed. Cenzontle, 1992).	62
Ilustración 5. Cancionero Popular Mexicano. Fuente: Aldana, Kuri; Mendoza, Vicente (1992), <i>Cancionero Popular Mexicano</i> , coed. Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F.	63
Ilustración 6. <i>Cancionero. La canción cardenche</i> . Fuente: Mendoza, M. Vicente, «Introducción», en <i>La canción cardenche. Tradición musical de La laguna, canciones de amor y de desprecio y corridos acardenchados (cancionero)</i> , Torreón, Coahuila, México D.F.	64
Ilustración 7. Cancionero biográfico. Fuente: Urdaibay, José Luis (1994), <i>Cardenhero. Las voces requemadas</i> , Ed. Fondo editorial Coahuilense, Dirección General de	66

	Comunicación Social/Dirección de Crónica y Memoria, Gobierno del Estado de Coahuila, Saltillo, Coahuila.	
Ilustración 8.	Proyecto PACMYC 93/94. Ramírez, García Pascual; Flores Domene, Alfonso; Cázares Ugarte, Francisco (comp.) (1994), <i>La Canción Cardenche, tradiciones musicales de La Laguna</i> , Gobierno del Estado de Durango, Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Norte/La Laguna, Durango.	67
Ilustración 9.	Proyecto PACMYC 1995 (apoyo otorgado a don Juan Sánchez Ponce). Flores Domene, Alfonso (coord.) (1995), <i>La canción cardenche</i> , Ed. Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular, Torreón, Coahuila, México.	68
Ilustración 10.	El canto cardenche. Cardenchas y tragedias de La Flor de Jimulco. Lozano, Chavarría Héctor, <i>El canto cardenche, cardenchas y tragedias. La flor de Jimulco. Homenaje a los cardencheros</i> , Ed. PACMYC, 1.ª ed., México D.F.	69
Ilustración 11.	La canción cardenche. Registro del taller para preservar la canción. Cázares Ugarte, Juan Francisco (2004), <i>Canción Cardenche</i> , ed. y prod. Instituto Coahuilense de Cultura, Dirección General de Culturas Populares e indígenas, Ediciones Pentagrama, México D.F.	70
Ilustración 12.	Ejemplo de concierto de carácter regional, municipal. Programa de mano. «Encuentro regional de las culturas» de 1992, auditorio municipal de Lerdo, Durango, del 10 al 13 de diciembre de 1992.	72
Ilustración 13.	El arte enlaza regiones, 1995. Programa de mano del evento «Circuito artístico regional del noroeste. El arte enlaza regiones». Patrocinadores: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobiernos de los Estados de Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas, del 29 de octubre al 8 de noviembre de 1995.	72
Ilustración 14.	PACMYC. A fin de siglo. Programa de mano. «PACMYC 1989-1999. A fin de siglo: una década de cultura popular», del 1 de julio al 12 de septiembre de 1999.	73
Ilustración 15.	Panorama Internacional (primer ejemplo), 1998. Programa de mano 25 aniversario del Border Folk Festival, Nuevo México.	74
Ilustración 16.	Análisis sonográfico de un glissando y las discontinuidades que marcan los cambios de mecanismo (tomado de Castellengo, 1991: 157)	257
Ilustración 17.	Compases 309-314 de <i>Metástasis</i> de Iannis Xenakis basada en los diseños del Pabellón Philips de Bruselas. Xenakis, 1990	289
Ilustración 18.	<i>Jesu</i> . Ejemplo de <i>falza</i> . Transcripción de Bernard Lortat-Jacob (1996: 214).	373
Ilustración 19.	<i>Rispiru e calata</i> frente a silencio de fase y de frase.	374

Ilustración 20. <i>Miserere del Lunissanti</i> (fragmento). Transcripción de Lortat-Jacob (1996: 214).	375
Ilustración 21. Santu Lussurgiu, <i>Miserere</i> . «Registrazione e trascrizione di Pietro Sassu», Macchiarella, 1995: 84.	380
Ilustración 22. Montedoro (Caltanissetta), <i>Vexilla regis</i> , registrazione e trascrizione di Ignazio Macchiarella (Macchiarella, 1995: 101).	385
Ilustración 23. Polifonía de Bearn frente a cadencia típica corsa.	388
Ilustración 24. Pirineos atlánticos correspondientes a las polifonías de los Pirineos gascones occidentales y centrales del País Vasco, Bearn y Bigorre. Mapa tomado de Castéret, 2012-21.	392
Ilustración 25. Paralelismo por terceras en la parte aguda para Bearn, Bigorre y País Vasco. Castéret, 2004: 39.	395
Ilustración 26. Paralelismo por terceras en la parte grave para Bearn, Bigorre y País Vasco. Castéret, 2004: 39.	396
Ilustración 27. Bordón agudo sobre el quinto grado para Bearn. Castéret, 2004: 39.	396
Ilustración 28. Paralelismo por terceras. «Al pie de un árbol» (frag.). Grabación Vázquez, Valle, 1979. Transcripción de Montserrat Palacios.	397
Ilustración 29. Paralelismo por terceras en alternancia por cuartas justas. «Al pie de un árbol» (frag.). Grabación Vázquez, Valle, 1979. Transcripción de Montserrat Palacios.	398
Ilustración 30. <i>Santa María ora pro nobis</i> . Transcripción de Mauricio Montufar (2020: 8).	401
Ilustración 31. <i>Santa María ora pro nobis</i> . Transcripción de Mauricio Montufar (2020: 8).	402
Ilustración 32. Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María. Transcripción de Leopoldo Flores Valenzuela (2016: 64).	403
Ilustración 33. Tono de <i>Miserere</i> para el inicio de la Cuaresma. Transcripción de Antonio Ruiz Caballero (2021: 234).	406
Ilustración 34. Tono de Velorio, transcripción de José Peñín (1993: 24).	408
Ilustración 35. «Los coflades de la estleya», Juan de Araujo. Sucre Bolivia (Daponte, 2019: 161).	410
Ilustración 36. Trumble, Ernest (1959) <i>Fauxbourdon. An historical Survey</i> . Vol 1	426
Ilustración No. 37. Trumble, Ernest (1959) <i>Fauxbourdon. An historical Survey</i> . Vol 1.	427
Ilustración 38. Lucena, Juan de (1463) <i>Diálogo de vita beata</i> . Inventario general de manuscritos, Biblioteca digital hispánica.	440
Ilustración 39. Cerone, Pietro (1613) <i>El Melopeo y Maestro. Tractado de música theorica y pratica</i>	444
Ilustración 40. Cerone, Pietro (1613) <i>El Melopeo y Maestro. Tractado de música theorica y pratica</i>	445
Ilustración 41. Taller de canción cardenche Juan Sánchez Ponce, 1999, organizado por don Alfonso Flores Domene.	487
Ilustración 42. Taller de Ruy Guerrero, San Luis Potosí, 2019. Autor: Casa Bauen. Taller de Rafael Pi, Chihuahua, 2012. Autor: Rafael Pi.	491
Ilustración 43. Taller de Sergio Carrillo, Mérida, Yucatán, 2018. Autor: Sergio	491

Carrillo. Taller de Juan Pablo Villa, Ciudad de México, 2017. Autor: Juan Pablo Villa.	
Ilustración 44. Los folkloristas, <i>Horizonte musical</i> ; Jaguares, <i>El equilibrio de los Jaguares</i> ; Lila Down, <i>La cantina</i> .	492

4. VÍDEOS

Vídeo II.1. El nombre. (Entrevista personal con don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 18 de mayo de 1998. Autor: Carlos Ruíz).	164
Vídeo II.2. Tener la voz completa, las Alabanzas a la Virgen, La Revolución, Las pausas en el canto cardenche. (Entrevista personal con doña Marianita García y don Eduardo Elizalde. Sapioríz, Durango, 16 de enero de 2000. Autor: Montserrat Palacios)	183
Vídeo II.3. Misterio para las posadas. « <i>No sé qué siente mi alma</i> » Interpretan: Ofelia Elizalde (contralta), doña Mariana García (fundamental) doña Otilia García (arrastre).	193
Vídeo II. 4. Canto cardenche « <i>Esos ojos llorar no sabían</i> ». Interpreta. Don Eduardo Elizalde. « <i>Adiós adiós, al ángel de mis ensueños</i> » (frag.) Intrepretan. Don Eduardo Elizalde y don Antonio Valles. (Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, mayo 1998).	216
Vídeo III.1. Transcripción temporalizada 1. « <i>Al pie de un árbol</i> » (Vázquez, Valle, 1978[2002]). (Transcripción Montserrat Palacios).	306
Vídeo III.2 Transcripción temporalizada 2. « <i>Yo ya me voy a morir a los desiertos</i> » (Vázquez, Valle, 1978[2002]). (Transcripción Montserrat Palacios).	312
Vídeo III.3. Transcripción temporalizada 3. « <i>No sé por qué</i> » (Vázquez, Valle, 1978[2002]). (Transcripción Montserrat Palacios).	319
Vídeo IV.1. Alabanzas a la Virgen. « <i>Peregrina agraciada</i> », Entrevista personal de Montserrat Palacios con doña Otilia García (arrastre); doña Marianita Elizalde (fundamental); doña Ofelia Elizalde (contralta). Sapioríz, Durango, 19 de mayo de 1998. Autor del vídeo: Carlos Ruiz.	470

5. TABLAS

Tabla 1. Las diferentes denominaciones del nombre.	166
Tabla 2. Ámbitos vocales en cada registro.	169
Tabla 3. Ámbitos vocales comunes entre las voces que integran la polifonía.	170
Tabla 4. Repertorio y ocasión.	197
Tabla 5. Gesto espontáneo/Gesto intencionado	238
Tabla 6. Gestualidad, intencionalidad y técnica.	238
Tabla 7. Concepto y metáforas de cantar.	243
Tabla 8. Mecanismos o modos vibratorios (creado a partir de Castellengo, 1991: 157).	259

Tabla 9. Características de las UST.	300
Tabla 10. Criterios morfológicos y semánticos.	302
Tabla 11. Estructura de la forma musical. Esquema formal de fases y silencios en la polifonía «Al pie de un árbol».	308
Tabla 12. Estructura de la forma musical. Esquema formal de fases y silencios en la polifonía «Yo ya me voy a morir a los desiertos».	315
Tabla 13. Estructura de la forma musical. Esquema formal de fases y silencios en la canción «No sé por qué».	321
Tabla 14. Unidades Semióticas Temporales localizadas en cada polifonía.	325
Tabla 15. Recurrencia de una misma unidad semiótica temporal en cada polifonía.	327
Tabla 16. Unidades Semióticas Temporales coincidentes.	328
Tabla 17. Unidades Semióticas Temporales no coincidentes.	328
Tabla 18. Porcentaje de ocurrencias.	329
Tabla 19. Definición de la Unidad Semiótica Temporal «circularidad».	333
Tabla 20. Resumen de desfasamientos.	342
Tabla 21. Silencio del <i>cantus firmus</i> .	345
Tabla 22. Silencio por pausas articulatorias.	346
Tabla 23. Silencio de fase tipo 1.	348
Tabla 24. Silencio de fase tipo 2	349
Tabla 25. Silencio de fase tipo 3.	351
Tabla 26. Silencio de frase.	352
Tabla 27. Resumen de silencios.	359

6. ENTREVISTAS

Entrevista II.1 Experimento de organización de las voces. Entrevista personal con don Antonio Valle. Saporíz, Durango, 14 de enero de 2000.	174
Entrevista II.2 Sobre la pérdida de las tradiciones. Entrevista personal con doña Ofelia y don Fidel Elizalde, 19 de enero de 2000	184
Entrevista II.3. Las pastorelas. Entrevista personal con don Fidel Elizalde, 18 de enero de 2000	189
Entrevista II.4. Tener sentido. Entrevista personal con don Guadalupe Salazar. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000.	176
Entrevista II.5. La pastilla. Entrevista personal con doña Marianita García. Saporíz, Durango, 24 de mayo de 1998	248
Entrevista III.1 Las canciones son pláticas. Entrevista personal con doña Marianita Elizalde. Saporíz, Durango, 18 de enero de 2000	358
Entrevista III.2. Sobre los silencios y las modificaciones temporales. Entrevista personal con don Eduardo Elizalde. Saporíz, Durango, 24 de mayo de 1998	360

7. EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo II.1 Alabado. Cantan por don Antonio Valles y don Eduardo Elizalde. (Palacios, 1998). Saporíz, Durango, 24 de mayo de 1998.	179
---	-----

Ejemplo II.2. Las posadas. «Son nueve posadas las que hemos de andar».	193
Intérpretes: Otilia García, arrastre; Mariana García, fundamental; Ofelia Elizalde, contralta. (Palacios, 1998).	
Ejemplo II.3. Ataque vocal mediante glissando en voz de contralta. «Chaparrita por tu culpa».	251
Intérprete: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II.4. Ataque vocal directo en voz de contralta. «Chaparrita por tu culpa».	252
Intérprete: Don Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II. 5. Ruptura vocal (mecanismo vibratorio 1) en emisión por «golpe de glotis».	261
«Chaparrita por tu culpa». en voz de fundamental. Interprete: Antonio Valles. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II.6. Ruptura vocal (mecanismo vibratorio 1) en emisión por «golpe de glotis» en voz de contralta. «Jesusita me dio un pañuelo».	262
Interprete: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II.7. Emisión por «constricción laríngea» en ataque directo a una nota aguda en voz de contralta. «Yo ya me voy amigos míos».	263
Interprete: Fidel Elizalde. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II.8. Emisión por constricción laríngea (desgañite) en transición de modos vibratorios en voz de contralta. «Al pie de un árbol».	264
Intérprete: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II.9. Emisión por «constricción laríngea» en voz de contralta por olvido de letra. «Jesusita me dio un pañuelo».	265
Interprete: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II.10. Vibrato en voz de fundamental. «Yo ya me voy amigos míos».	266
Intérprete: Antonio Valles. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II. 11. Trémolo en voz de contralta. «Al pie de un árbol».	266
Intérprete: Pablo García. (Vázquez, Valle, 1978[2002]). Transcripción Montserrat Palacios.	
Ejemplo II.12. Trémolo en voz de contralta. «Yo ya me voy a morir a los desiertos».	267
Intérprete: Fidel Elizalde. (Kuri, 1986). Transcripción Montserrat Palacios.	
Ejemplo II.13. Glissando ascendente en voz de contralta y fundamental, y glissando descendente en las tres voces. «Jesusita me dio un pañuelo».	268
Intérpretes: Antonio Valles y Guadalupe Salazar. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II. 14. Ataque vocal mediante glissando en voz de contralta. «Chaparrita	269

	por tu culpa». Interpreta: Genaro Chavarría. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, enero 2000.	
Ejemplo II.15.	Transición de modos vibratorios en voz de contralta. «Yo ya me voy amigos míos». Interpreta: Fidel Elizalde. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, enero 2000.	270
Ejemplo II.16.	Transición de modos vibratorios en voz de arrastre. «Yo ya me voy amigos míos». Interpreta: Guadalupe Salazar. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, enero 2000.	271
Ejemplo II.17.	Nasalización y sonido raspado. «Yo ya me voy a morir a los desiertos». Interpreta: Fidel Elizalde. (Kuri, 1986). Transcripción Montserrat Palacios.	273
Ejemplo II.18.	Ornamentación en el mecanismo vibratorio 1 en voz de contralta. «Yo ya me voy amigos míos». Interpreta: Fidel Elizalde. (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, enero 2000.	274
Ejemplo II.19.	Impostación vocal. «Sale la luna y se mete el sol». Interpretes: Carlos González Domene (arrequite); Alberto Gonzáles Domene (contralta); Jaime de Lara Tamayo (fundamental); Ernesto González Domene (arrastre). (Vázquez, 1978, [2002].	276
Ejemplo II.20.	Entrada en simultaneidad. «Ojitos negros». Interpreta: Paulo García (contralta), Eduardo Elizalde. (Vázquez, Valle, 1978). Transcripción Montserrat Palacios.	278
Ejemplo II. 21.	Entrada en sucesión. «Ojitos negros». Interpreta: Fidel Elizalde (contralta), Eduardo Elizalde (fundamental), Juan Sánchez (arrastre). (Kuri, 1986). Transcripción Montserrat Palacios.	278
Ejemplo II.22.	Melisma en voz de arrastre con acorde en voces superiores. «Ojitos Negros» (<i>Ídem</i> , 1978). Transcripción Montserrat Palacios.	279
Ejemplo II.23.	Paralelismo melismático en las tres voces. «Al pie de un árbol» (<i>Ídem</i> , 1978). Transcripción Montserrat Palacios.	279
Ejemplo II.24.	Perfil melódico. «Al pie de un árbol» Interpretan: Genaro Chavarría (contralta), Antonio Valle (fundamental) Guadalupe Salazar (arrastre). (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Saporíz, Durango, enero 2000.	280
Ejemplo II.25.	Movimiento descendente con dirección al primer grado «Ojitos negros». Interpreta: Fidel Elizalde (contralta), Eduardo Elizalde (fundamental), Juan Sánchez (arrastre) (Kuri, 1986). Transcripción Montserrat Palacios.	282
Ejemplo III.1.	Transcripción temporalizada 1. « <i>Al pie de un árbol</i> ». Transcripción Montserrat Palacios.	306
Ejemplo III.2.	Transcripción temporalizada 2. « <i>Yo ya me voy a morir a los desiertos</i> ». Transcripción Montserrat Palacios.	312
Ejemplo III.3.	Transcripción temporalizada 3. « <i>No sé por qué</i> ».	319

Transcripción Montserrat Palacios.	
Ejemplo III.4. Tiempo cíclico. Circularidad. «Ojitos negros» (Vázquez, Valle, 1978 [2002]). (Transcripción Montserrat Palacios).	331
Ejemplo III.5. Aceleración negativa. «Ojitos Negros» (Kuri, 1986).	335
Ejemplo III.6 Desfasamiento por anticipación. «Por estas calles» (Vázquez, Valle, 1978). Cantan: don Paulo García, don Eduardo Elizalde, don Juan Sánchez. Transcripción Montserrat Palacios.	338
Ejemplo III.7. Procedimiento polifónico por «engranaje» completando el texto. ¹ «Yo ya me voy a morir a los desiertos». La transcripción la he realizado a partir del registro sonoro editado por el PACMYC (Flores (coord.), 1995). Transcripción Montserrat Palacios.	338
Ejemplo III.8. Procedimiento polifónico por «engranaje» completando las notas del acorde y el texto. «Ojitos Negros». (Kuri, 1986). Transcripción Montserrat Palacios.	339
Ejemplo III.9. Desfasamiento por retardo. «Ojitos Negros» (Kuri, 1986). Transcripción Montserrat Palacios.	340
Ejemplo III.10. Desfasamiento mediante pausa articuladora. «Al pie de un árbol» (fragmento del último verso de la cuarteta) (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	341
Ejemplo III.11. Silencio del <i>cantus firmus</i> . Primera estrofa de la polifonía «Salí de México» (Palacios, 1998). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, mayo 1998.	345
Ejemplo III.12. Silencio de pausas articuladoras. Corresponde al último verso de la cuarta estrofa (B') y al último verso de la sexta estrofa (B'') de la polifonía «Al pie de un árbol» (Palacios, 2000). Grabación y transcripción Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	347
Ejemplo III.13. Silencio de fase tipo 1. Corresponde al primer verso de la canción «Ojitos Negros» (Vázquez, Valle, 1978).	349
Ejemplo III.14. Silencio de fase tipo 2. Corresponde a la primera estrofa de la polifonía «Una mañana muy transparente» (Kuri, 1986).	350
Ejemplo III.15. Silencio de fase tipo 3. Corresponde a las dos primeras estrofas de la polifonía «No sé por qué» (Vázquez, Valle, 1978).	351
Ejemplo III.16. Silencio de frase. Corresponde al último verso de la segunda estrofa de la polifonía «Al pie de un árbol» (Vázquez, Valle, 1978).	352
Ejemplo III.17. Pausa por respiración ocasional. Corresponde a la primera cuarteta de la polifonía «Chaparrita por tu culpa» (Palacios, 2000). Grabación Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	354
Ejemplo III.18. Pausa anterior a la UST «Impulso» Corresponde al segundo verso de la segunda estrofa de la polifonía «Chaparrita por tu culpa» (Palacios, 2000). Grabación Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	355
Ejemplo III.19. Pausa anterior a un melisma. Corresponde al último verso de la segunda estrofa de la polifonía «No sé por qué» (Vázquez, Valle, 1978).	355
Ejemplo III.20. Silencio tipo 1. Corregir la tonalidad. Corresponde al primer verso	356

	de la primera estrofa de la polifonía «Una mañana muy transparente» (Kuri, 1986).	
Ejemplo III.21	Silencio tipo 2. Por imposibilidad de «alcanzar» el agudo. Corresponde al segundo verso de la última estrofa de la canción «Chaparrita por tu culpa» (Palacios, 2000). Grabación Montserrat Palacios. Sapioríz, Durango, enero 2000.	356
Ejemplo III.22.	Silencio-plática. Corresponde al último verso de la tercera estrofa y primer verso de la última de la polifonía «Ojitos Negros» (Kuri,1986).	358
Ejemplo. III.23	Modificación espacio-temporal en la polifonía I. «Ojitos negros», versión grabada en 1977 (Vázquez, Valle, [1978] (2002). Transcripción Montserrat Palacios.	362
Ejemplo III. 24.	Modificación espacio-temporal en la polifonía II. «Ojitos negros», versión grabada en 1986. (Kuri,1986). Transcripción Montserrat Palacios.	363
Ejemplo III.25.	Modificación espacio-temporal en la polifonía «Ojitos negros», versión grabada en 2000. (Palacios, 2000). Transcripción Montserrat Palacios.	364
Ejemplo IV.1.	«Ojitos negros ¿a dónde están?». Grabación de Irene Vázquez Valle,1978. Transcripción Montserrat Palacios.	449
Ejemplo IV.2	«No sé por qué» Grabación de Irene Vázquez Valle, 1978. Transcripción de Montserrat Palacios.	454
Ejemplo IV.3	«Al pie de un árbol». Grabación de Irene Vázquez Valle, 1978. Transcripción de Montserrat Palacios.	459
Ejemplo IV.4.	«Yo ya me voy a morir a los desiertos». Grabación de Irene Vázquez Valle,1978. Transcripción de Montserrat Palacios.	463
Ejemplo IV.5	«Los pajarillos» (Verso de pastores). Grabación de Irene Vázquez Valle, 1978. Transcripción de Montserrat Palacios.	465
Ejemplo IV.6	«Peregrina agraciada». Grabación y transcripción de Montserrat Palacios, 1998). Interpretan: Doña Otilia García (arrastre); doña Marianita Elizalde (fundamental); doña Ofelia Elizalde (contralta). Sapioríz, Durango, 19 de mayo de 1998.	470
Ejemplo IV.7	«Canto para pedir posada». Grabación y transcripción de Montserrat Palacios. Interpretan: Doña Otilia García (arrastre); doña Marianita Elizalde (fundamental); doña Ofelia Elizalde (contralta). Sapioríz, Durango, 19 de mayo de 1998.	473
Ejemplo IV.8	«Al pie de un verde maguey». Grabación, Los Martajados del Real. Transcripción de Montserrat Palacios).	494
Ejemplo IV.9	Coro acardenchado. «Al pie de un árbol». Transcripción de Montserrat Palacios.	497
	Polifonías completas de los ejemplos citados. «Canciones de amor y de desprecio». Polifonías cantadas por hombres. (Vázquez, Valle, 1978; Kuri, 1986, Palacios, 1998; 2000)	503
	Polifonías de los ejemplos citados. Polifonías cantadas por mujeres «Canciones de	503

amor y de desprecio» y cantos religiosos (fragmentos) Grabación de Montserrat Palacios. Interpretan: Doña Otilia García (arrastre); doña Marianita Elizalde (fundamental); doña Ofelia Elizalde (contralta). Saporíz, Durango, 19 de mayo de 1998.

Bibliografía

- Agamennone, Maurizio (coord.) (1996) *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione “a più voci”*, Il Cardo Editore, Venecia.
- Agamennone, Maurizio y Facci, Serena (1982) «La transcripción de las duradas en la polivocalidad popular a dos partes en Italia»; *Culture Musicali*, I. En Cámara Landa (director); Guaza, Merino, Fernando (diseño de presentación); Díaz-Emparanza, Almoguera, Miguel (revisión auxiliar), *Manual Multimedia de transcripción y análisis de la Música de Tradición Oral*. Historia y Ciencias de la Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.
- Aguirre Rincón, Soterraña (2012) «La formación musical de Tomás Luis de Victoria en Ávila: Currículo, biblioteca y maestros», en *Pro-Victoria*, Ed. CNMU, Valladolid (en prensa).
- Alonso Bolaño, Marina (2008) *La etnomusicología aplicada. Una historia crítica de los estudios de la música indígena de México*, Instituto Nacional de Antropología, México, D.F.
- Altamirano, Graziella et. al. (1997) *Durango. Una historia compartida*, Tomo II, Ed. Instituto de Investigaciones, Dr. José María Luis Mora, México, D.F.
- Álvarez Aguayo, José Luis, (2002) *Artistas y canciones de la laguna*, Magazine de El Heraldo de Chihuahua, 8 de septiembre de 2002. Chihuahua, México.
- Arom, Simha (1985) *Polyphonies et Polyrythmies Instrumentales d’Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Vol. I, Centre National de la Recherche Scientifique, Ed. Paris SELAF (Société d’études linguistiques anthropologiques de France), París.
- (1993) «Une voix multiple», en *Entretien avec Simha Arom, Cahiers de musiques traditionnelles No.6 Polyphonies*, Ed. Ateliers d’ethnomusicologie, Genève.
- (2001) «Modelización y modelos en las músicas de tradición oral», en Francisco Cruces (editor), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, España, Ed. Trotta.
- Ayats, Jaume, (2010) «The lyrical rhythm that orders the world. How the rhythmic built the ritual space models in the religious chants of the Pyrenees», en Macchiarella, Ignazio

(ed.) (2010), *Multipart Music. A specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, Papers from the First Meeting of the ICTM Study Group on Multipart Music, 15-20 de septiembre, Cagliari.

--(2020) «Los cantos orales a distintas partes en el Mediterráneo: características comunes», conferencia *on line*, *Primer Coloquio Polifonías y canto a capella de tradición oral en México*, Seminario ENAHrmonicos y Grupo Martajados del Real, viernes 27 de noviembre, México. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=KJT0DW9DESs>. Última consulta: 15 de agosto de 2023.

—Bachelard, Gaston (2000) *La poética del espacio*, Breviarios, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

—Barthes, Roland (1986) «El grano de la voz» [1972], en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós, 1.ª edición, Barcelona.

—Bartra, Roger (1987) *Estructura agraria y clases sociales en México*, ed. Era. México, D.F.

—Beristáin, Helena ([1985]1997) *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, octava edición, México.

—Besser, Scott Ann (1971) «The Beginnings of Fauxbourdon: A New Interpretation», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, No. 3. Disponible en:
<https://www.jstor.org/stable/830274>. Última consulta 31 de enero de 2024.

—Bithell, Caroline (2006) «Musical Archeologists: The Revival and Reconstruction of Polyphonic Masses in Corsica», en *The Past in Music*, ed. Caroline Bithell, special issue of *Ethnomusicology Forum*, Vol. 15/1.

—Cage, John (2002) *Silencio*, traducción de Pilar Pedraza, epílogo de Juan Hidalgo, Ed. Ardora, Madrid..

—Cámara de Landa, Enrique ([2003] 2004) *Etnomusicología*, Colección Música Hispana textos. Manuales, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.

--(2010) «Multipart music making between Spain and Latin America: some considerations related to the theoretical proposals of Ignazio Machiarella», en Machiarella Ignazio (ed.), *Multipart Music. A specific Mode of Musical Thinking*,

- Expressive Behaviour and Sound*, International Council for Traditional Music, Università degli Studi dei Calgliari, Sardinia.
- (2010a) «El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural» *Haol*, N.º 23, (otoño, 2010). Disponible en: [file:///Users/user/Downloads/DialnetElPapelDeLaEtnomusicologiaEnElAnalisisDeLaMusicaCo-3671056%20\(1\).pdf](file:///Users/user/Downloads/DialnetElPapelDeLaEtnomusicologiaEnElAnalisisDeLaMusicaCo-3671056%20(1).pdf), (Última consulta: 15 de enero de 2024).
- Carrillo, Sergio (2016) «Un concierto para adorar a la Muerte al estilo Cardenche con un gran trío», en *News San Miguel*. Disponible en: <https://newssanmiguel.com.mx/local/un-concierto-para-adorar-a-la-muerte-al-estilo-cardenche-con-un-gran-trio/>. (Última consulta: 23 de abril de 2021).
- Cande, Roland ([1961] 2003) *Diccionario de la música* (título original: *Dictionnaire de Musique*), Ediciones 62, Barcelona, España.
- Casares, Rodicio Emilio (Coord.), (1999) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Tomos 3 y 7, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid.
- Castellengo, Michèle (1991) «Continuité, rupture, ornamentation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d’émission vocale», en *Cahiers de musiques traditionnelles*, N.º 4, Ed. Ateliers d’ethnomusicologie, Genève.
- Castéret, Jean Jacques (2004) «De la polyphonie en France: l’exemple pyrénéen», en *Pastel Musiques et Danses Traditionnelles en Midi-Pyrénées*, N.º 54, 2.º semestre, Ed. Conservatoire Occitan, Centre des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées, Toulouse.
- (2010) «Western Pyrenean multipart. A trans-historical approach», en Macchiarella, Ignazio (ed.), *Multipart Music. A specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, papers from the First Meeting of the ICTM Study Group on Multipart Music, 15-20 de septiembre, Cagliari.
- (2012) *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. Tradition, évolution, résilience*, Ed. L’Harmattan, París.
- Cázares Ugarte, Juan Francisco (2004) *Canción cardenche*, [libreto anexo a la grabación sonora] ed. y prod. Instituto Coahuilense de Cultura, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, Ediciones Pentagrama, México.

—Cerone, Pietro (1613) *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica*, editado en Napoles por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, R/9274, Obra original digitalizada, Biblioteca Nacional de España. Disponible en:

<https://www.bne.es/es/colecciones/partituras/tratados-musicales/melopeo>. (Última consulta: 28 de enero de 2024).

—Cornut, Guy (1985) *La voz*, trad. Antonio Garst, Ed. Fondo de Cultura Económica, serie «Breviarios», México, D.F.

—Chamorro, Arturo (1985) [1983] *La música popular en Tlaxcala*, Dirección General de Culturas Populares, La Red de Jonás, Premia Editores, México, D.F.

-- (2020) «Los Alabados del tinacal en el territorio tlaxcalteca», en *Primer Coloquio Seminario ENAHrónicos*, coordinado por Antonio Ruiz Caballero y coorganizado por el grupo Martajados del Real, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH TV). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ucgAUpw9EYV>. (Última consulta: 15 de agosto de 2023).

—Charles-Dominique (2021) «Preface: le timbre, en toutes lettres», en *Cahiers d'ethnomusicologie*, 34, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4278>. (Última consulta: 2 de octubre de 2023).

—Chavarría, Higinio (2022) «Pastorela Acardenchada de Sapioríz». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MmCDK4BjrJM>. (Última consulta: 19 de enero de 2024).

—Churruca, Agustín; Barraza, Héctor; Esparza Serrato, Ana María y Sakanassi, Mayela (1991) *El sur de Coahuila antiguo, indígena y negro*, Parras, Archivo Matheo, Editorial del Norte Mexicano, Coahuila, México.

--(1994) Héctor Barraza, Gildardo Contreras y Mayela Sakanassi, *El sur de Coahuila en el siglo XVII*, Ayuntamiento Municipal, Programa Arte y Cultura, Editorial del Norte Mexicano, Torreón, Coahuila, México

—Contreras, Gildardo (1990) *Parras y La Laguna, Notas para su historia*, Coahuila, México, Editorial del Norte Mexicano.

--(1994) *Reseña histórica del Primer Centenario de la Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe de Torreón*, Coahuila, México, Editorial del Norte Mexicano.

- (1999) *Más de cien breves documentos del Archivo María Matheo de Parras*, Editorial del Norte Mexicano.
- (2005) «Rumbo al centenario: La región de Viesca, Coahuila», en *El Siglo de Torreón*, sec. «Inicio: Nosotros», 12 de noviembre de 2005.
- (2006) «La fundación de Torreón», en *Torreón: ciudad centenaria. Antecedentes, fundación y desarrollo*, Tomo I, Ed. La Opinión S.A., Torreón, Coahuila, México.
- Corona, Páez; Antonio, Sergio (2004), «Viñedos y Cosecheros privilegiados por los Borbones en la Nueva Vizcaya de la Nueva España», en *Trocadero*, N.º 16, Universidad Iberoamericana Torreón, México.
- (2008) *Apuntes sobre la educación jesuita en La Laguna: 1594-2007*, Archivo Municipal de Torreón, Universidad Iberoamericana Torreón, México.
- (2011) *El País de La Laguna: Impacto hispano-tlaxcalteca en la forja de la Comarca Lagunera*, Parque España de La Laguna, S.A. de C.V., Club Deportivo Hispano Lagunero AC, Consejería de Trabajo de la Embajada de España en México, Grupo Peñoles, Grupo Soriana, Grupo Modelo, Sanatorio Español, Torreón, Coahuila, México.
- Cramaussel, Chantal; Álvarez, Salvador y Miguel Vallebuena Garcinava (1998) «*Haciendas de Durango*», Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XX, núm. 72, México.
- Cumming, Julie E. (2013) «Renaissance Improvisation and Musicology», Vol. 19, Number 2, *MTO a Journal of the Society for Music Theory*, ed. Society for Music Theory. Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.cumming.php> (Última consulta 15 dic. 2021).
- Dahlig, Ewa (1993) «Monophonie, Hétérophonie et polyphonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne», en *Cahiers de musiques traditionnelles*, N.º 6, Polyphonies, Ed. Ateliers d'ethnomusicologie, Genève.
- Daponte Araya, Jean Franco (2019), *Aunque no suene tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte de Chile*, Tesis doctoral dirigida por Dr. Enrique Cámara Landa. Programa de doctorado en etnomusicología, Universidad de Valladolid.

—Delalande, Françoise [1990, 1992] (1997) *Le geste musical, Du sensorimoteur au symbolique. Apects ontogénétiques*. Groupe de Recherches Musicales, Institut National de audiovisuel-Paris, [texto fotocopiado donado por el autor].

--(1996) «Les Unités Sémiotiques Temporelles: problématique et essai de définition», en *Les Unités Sémitiques Temporelles: éléments nouveaux d'analyse musicale*, MIM, Marsella.

—Delalande, François y Gobin, Pascal. (1998) «Les Unites Semiotiques Temporalles. Un niveau d'analyse de l'organisation musicale du temps», *ICSM4*, La Sorbonne, París.

—Deliège, Irène (1987) «Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la Musique vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Aplication à Syrinx de Claude Debussy» en *Analyse musicale*, 6, París.

— Díaz Bernárdez, Juan (2019) «De lo oral a lo escrito, de lo popular a lo popularizante y de lo profano a lo divino: *Nuevas te traygo carillo* como ejemplo de la transformación del villancico en el siglo XV», *Revista de Musicología*, Vol. 42, No. 2. JSOTR.

—Dougherty, Shawn (1993) «A Brief Survey of Music on the Camino Real», en *El Camino Real de Tierra Adentro*, Cultural Resoucers Series, N.º 11, New Mexico State Office, Santa Fé.

—Eco, Umberto (1975) *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Edición de la Lengua Española, Editorial Lumen, Barcelona.

--(1977) *Tratado de Semiótica General*, Editorial Lumen, traducción de Carlos Manzano, Barcelona.

—Espinet, Paula y Urgell, Irene (2022), «Cocahna: cantas polifonics a dançar», en *És Mediterrani. Talkin about Mediterranean Music*. Disponible en:

<https://esmediterrani.info/2022/11/23/cocanha-cants-polifonics-a-dancar/>. (Última consulta: 15 de agosto de 2023).

—Feld, Steven (2015) «Sonidos y sentidos: Entrevista con Steven Feld», Traducción y presentación de Federico Ochoa Escobar, en *Revista digital A contratiempo*, Universidad Federal de Santa Catarina. Disponible en:

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld.html> (Última consulta: 13 de mayo de 2023).

—Fiorentino, Giuseppe (2008) «La música de “hombres y mugeres que no saben de música” polifonía de tradición oral en el renacimiento español», en *Revista de musicología*, Vol. 31, N.º 1, Universidad de La Rioja, España.

-- (2009) *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, tesis doctoral, mención «Doctorado Europeo», Universidad de Granada.

--(2012) «Il “secondo modo di cantare all’unisono”: Vincenzo Galilei e l’emanzipazione della consonanza», en *Studi Musicali, Nouva serie, Rivista semestrale di studi musicologici*, anno 03, n.º 02, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione, Roma.

--(2014) «Canto Llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: El currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», en *Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (coords.), 1.ª edición, Ed. Universidad de Salamanca, Colección VIII Centenario.

--(2015) «Cantar por uso and cantar fabordon: The “unlearned” tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)», en *Early Music*, Vol. 13, N.º 1, febrero.

--(2015a) «Discantar sobre Conde Claros: Técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del Renacimiento: De la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad», en *ActaLauris*, n.º 2, Valladolid.

--(2019) «Las polifonías improvisadas en los libros del ceremonial: problemáticas, terminologías y prácticas en la España del Renacimiento», en *Poder, identidades e imágenes de ciudad en España (siglos XVI-XIX). Música y Libros de ceremonial religioso*, Marchant Rivera, Alicia y de la Torre Molina, María José (coords.), Ed. Síntesis. Madrid.

--(2023) «“Todos echarán contrapunto a la folía”: *La improvisación colectiva en el barroco musical español (ca. 1600-1750)*» Anuario musical, No. 78. Disponible en: <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/410/456> (Última consulta: 4 de febrero de 2024).

—Flores Domene, Alfonso (1992) *La pastorela, tradición escénica de La Laguna*, serie Arte Popular, Torreón, Coahuila, México.

- (1994) *Los primordiales del 36, Testimonios de los protagonistas del reparto agrario en La Laguna*, colecc. «Identidad Duranguense», Ed. Secretaria de Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Culturas Populares, Durango, México.
- (1995) *Nuestra gente, Nuestra Música. Testimonios de los Músicos Populares de la Comarca Lagunera*, colecc. «Identidad Duranguense», Ed. Secretaria de Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Culturas Populares, Durango, México
- Flores Valenzuela, Leopoldo (2016) *Sobre el homo religiosus y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca*, tesis dirigida por Mtro. Gonzálo Camacho y Dr. Sergio J. Navarrete para obtener el título de licenciado en Etnomusicología, Facultad de Música, Universidad Autónoma de México.
- Gagnepan, Bernard (1987) «De la monodie á la polyphonie: quelques aspects de la conception du temps musicale», *Analyse musicale 1*, París.
- Gallegos, José Ignacio (1984) *Historia de Durango 1563-1910*, Ed. Tall., Durango, México.
- García Robledo, Rogelio (2011) «El místico canto del Alabado», *Vanguardiamedia Coahuila*, México. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jVu_sii7Z6s. (Última consulta: 25 de febrero de 2021).
- Garmanedi Azcorra, A. María (1991) *El teatro popular vasco. Semiótica de la representación*, Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo», Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia.
- Giménez, Gilberto (1992) *Materiales para una teoría de las identidades sociales*, Instituto de investigaciones Sociales, UNAM, México. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/cdac/wp-content/uploads/sites/96/2020/03/T-GIM%C3%89NEZ.-Materiales-para-una-teor%C3%ADa-de-las-identidades-sociales.pdf> (Última consulta 20 de junio, 2012).
- (1996) «La identidad social o el retorno del sujeto en sociología», III. Coloquio Paul Kirchhoff, Identidad, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. México.
- Ginzburg, Carlo (1976) *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, ed. Einaudi, Italia.
- Gobin, Pascal y Delalande, Françoise, (1998) «Les Unités Sémiotiques Temporelles. Un niveau d'analyse de l'organisation musicale du temps. In Les Universaux en Musique, soud

la direction de C. Miréanu et X. Hascher, actes du 4.º congrés international sur la signification musicale (ICMS 4)», publications de La Sorbonne, París.

—González Claverán, Virginia (1989) «Un documento colonial sobre esclavos asiáticos. El Colegio de México», en *Historia de México, XXXVIII: 3*, México. Disponible en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/download/2090/3075/3542>.

(Última consulta: 8 de abril de 2023).

Guerrero y Martínez (2010) «Alabanzas al Señor de Mapimí», Archivo Municipal de Torreón. Disponible en:

<https://www.torreon.gob.mx/archivo/pdf/libros/109%20Alabanzas%20al%20Se%C3%B1or%20de%20Mapim%C3%AD.pdf>. (Última consulta: 4 de octubre de 2023).

—Guelfucci-Glinatsis, Michele (2009) «El Cantu secular y litúrgico en paghjella de Córcega de tradición oral», en *Unesco. Herencia cultural intangible*, 20 aniversario de la convención, [en línea] <https://ich.unesco.org/fr/USL/le-cantu-in-paghjella-profane-et-liturgique-de-corse-de-tradition-orale-00315?USL=00315>. (Última consulta: 25 de agosto de 2023).

—Guevara, Carlos (1994) *El hombre en las metáforas de la modernidad*, tesis para obtener el grado de licenciado en filosofía, Facultad de filosofía y Letras, Colegio de Filosofía, México.

—Harris, Marvin (1964) *The Nature of Cultural Things*, ed. Random House, New York,

—Hernández Salgar, Oscar (2012) «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 7, Número 1, enero-junio 2012, Universidad Javeriana, Colombia.

—Hobsbawm, Ranger (1983) *Inventando tradiciones*, introducción al libro *The invention of Tradition*, Cambridge University Press. trad. Jorge Eduardo Aceves Lozano. Disponible en: https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_19_3-15.pdf. (Última consulta: 25 de junio de 2012).

—Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (2002) «Inventando tradiciones», en *Taller interactivo: Prácticas y representaciones de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú. Módulo: Aproximaciones teóricas*, introducción al libro *The invention of Tradition*, Cambridge University Press, Lima.

- Husserl, Edmund ([1928] 2008) *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Ed. Trotta, Madrid.
- I. Archer, Christon (1992) «La revolución desastrosa: fragmentación, crisis social y la insurgencia del cura Miguel Hidalgo», Ed. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, Open Editions Book. Disponible en: <https://books.openedition.org/cemca/123?lang=es>. (Última consulta: 10 de abril de 2023).
- Imberty, Michel (2001) *Nuevas perspectivas en Psicología de la música. La problemática del tiempo continuo y discontinuo en la música del siglo XX*, Ed. Reunión Anual de la Sociedad Argentina de las Ciencias Cognitivas de la Música SACCoM, Avellanada.
- Jáquez, Antonio (2003) «El cardenismo en La Laguna: ecos lejanos», *Revista Proceso*, domingo 6 de julio, México, D.F.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (Coord.), (1996) *Las danzas de Conquista I. México Contemporáneo*, CONACULTA y Fondo de Cultura Económica, México.
- Jakobson, Roman (1963) «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie-V. les poles metaphorique et metonymique», en *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, París.
- Jodente, Denis (1989) *Les représentations sociales*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Presses Universitaires de France, París.
- Jordania, Joseph (2010) «Social factor in traditional polyphony. Definition, creation and performance», en Machiarella, Ignazio (ed.), *Multipart Music. A specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, International Council for Traditional Music, Università degli Studi dei Calgliari, Sardinia.
- Keil, Charles (2001) «Las discrepancias participatorias y el poder de la música», en Cruces, Francisco (editor), *Las culturas musicales. Lectura de etnomusicología*, Ed. Trotta, Madrid.
- Kolinisky, Mieczyzlaw (1973) «How about multisonance?», en *Ethnomusicology*, XVII/2, Univeristy of Illinois Press.
- Kundera, Milan (1995) *La lentitud*, Ed. Tusquets, Barcelona-México.
- Kunst, Jaap (1950) en *Multi-Part Music*, Tuta Sub Aegide Pallas, E. J. Brill, Leiden, Netherlands. Disponible en:

https://books.google.es/books?id=ewYVAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false . Última consulta: 4 de mayo de 2021.
—Kuri, Mario y Mendoza, Vicente (1992), *Cancionero Popular Mexicano*, coed.

Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F.

—L. Madrid, Alejandro (2003) «Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N.º 1 de Julián Carrillo», en *Resonancias. Revista de Investigación Musical*. Disponible en: <https://www.academia.edu/2627801/>(Última consulta: 12 de junio de 2023).

--- (2009) «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier», en *Revista Transcultural de Música*, N.º 13, España. Disponible en:

http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRANS_Madrid.pdf (Última consulta: 12 de junio de 2023).

---(2010) «Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música», en *Revista Argentina de Musicología*, 11, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

—L. Riley, Carroll (1993) «The Pre-Spanish Camino Real», en *El Camino Real de Tierra Adentro, Essays compiled by Gabrielle G. Palmer. Series*, N.º 11, Santa Fe, Nuevo México.

—Lakoff y Johnson (1986), *Las metáforas de la vida cotidiana*, Ed. Cátedra, Colección Teorema, Madrid.

— Leipp, Émile (1971) *Acoustique et musique: données physiques et technologiques, problèmes de l'audition des sons musicaux*, Masson et Cie, Paris.

—Lockhart, James (1999) *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

—Lomax, Alan ([1968] 1994) *Folk Song Style and Culture. With Contribution by the Cantometrics Staff and With the Editorial Assistance of Edwin E. Erickson*, Transaction Publishers, New Brunswick USA, London (UK).

—López Cano, Rubén (1999) «Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII», en *V Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SibE)*, Rentería, España.

--(2022) «Unidades Semióticas Temporales (UST): guía básica», en *Sonus litterarum. El sonido de las letras/las letras del sonido*. Disponible en: <https://sonuslitterarum.mx/unidades-semioticas-temporales-ust-guia-basica/>. (Última consulta: 30 de agosto de 2023).

—López Núñez, Norberto (2016) *Los auroros de la región de Murcia: Estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*, tesis doctoral, Facultad de Educación, Universidad de Murcia.

—López Rivas, Gilberto (2012) «De censos y mentiras», en *Los indios de hoy*, La jornada, UNAM, México D.F.

Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/02/11/ojarasca178.pdf>

—Lortat Jacob, Bernard (1987) *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Ethnomusicologie 4, Collection dirigée par Simha Arom, publié avec le concours du Centre National de recherche Scientifique, du Ministère de Culture (Direction Musique) et de la Maison des Sciences de L'homme, Francia.

---(1993) «Polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font qu'une, Poyphonies», en *Cahiers de musiques traditionnelles*, N.º 6, Polyphonies, Ed. Ateliers d'ethnomusicologie, Genève.

--(1996) *Canti di Passione, Castelsardo, Sardegna*, Ed. Libreria Musical Italiana Editrice, Roma.

—Lotman, Iuri (1996) *La semiosfera Vol. I. Semiótica de la cultura y del texto*, edición de Desiderio Navarro, Ed. Frónesis Cátedra, Universitat de València, Madrid.

—Lozano, Héctor (2002) *Polifonía de la región Lagunera: Polifonía religiosa y el canto cardenche*, tesis para obtener el título de Licenciado en Etnomusicología. Dirigida por José Antonio Guzmán Bravo y co-dirigida por Gonzalo Camacho, UNAM, Escuela Nacional de Música, México D.F.

— Lucena, Juan de (1463) *Diálogo de vita beata*, Inventario general de manuscritos, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Disponible en:

<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000146851&page=1>. (Última consulta: 28 de enero de 2024).

—Macchiarella, Ignazio (1995) *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Ed. Librería Musicale Italiana, Milano.

-- (2003) *Voces de Italia*, Serie «Músicas del mundo», Ediciones Akal S.A., Madrid.

--(2005) «Les îles en Harmonie», en *Pastel Musiques et Danses Traditionnelles en midi-pyrénées*, N.º 56, 2.º semestre, Conservatoire occitan, Centre des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse, Midi-Pyrénées, Toulouse.

-- (2005a) «Córcega», Centro de Investigación de Polifonía Europea, Univesitat für music und dastellende kunst wien. Disponible en:

https://www.mdw.ac.at/ive/emm/?PageId=145#Bibliography_ (Última consulta: 6 de agosto de 2023).

--(2010) *Multipart Music. A specific mode of musical thinking, expressive behavoiir and Sound*, Papers from the First Meeting of the ICTM Study Group on Multipart Musica International Council for Traditional Music, Università degli Studi di Cagliari, Italia.

—Maillard, Jean-Christophe (2010) «Religious traditional multipart singing in the central Pyrenees», en Macchiarella, Ignazio (ed.), *Multipart Music. A specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*, Papers from the First Meeting of the ICTM Study Group on Multipart Music, 15-20 de septiembre, Cagliari- Sardinia.

—Malm, W.P. (1972), «On the Meaning and Invention of the Term “Disphony”», en *Ethnomusicology*, XXV/2, Universtiy of Illinois Press.

—Marín López, Javier (2007), *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral presentada para la obtención del título de doctor, mención «Doctorado Europeo», Universidad de Granada.

--(2017) «Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz», en Enríquez Rubio, Lucero (coord. y ed.) *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, Vol. II, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

--(2022) *Polifonías litúrgicas en el mundo Atlántico colonial: Los Riscos*, Anuario Musical, 77, Universidad de Jaén.

- Martí, Josep (1996) «Música y Etnicidad: una introducción a la problemática», *Revista transcultural de Música, Trans 2*. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>. Última consulta: 25 de octubre de 2023.
- (1999) «La tradición evocada: folklore y folklorismo», en *Tradición oral*, Departamento de Musicología, CSIC, Barcelona. Disponible en: https://www.academia.edu/18094378/JMarti_1999_La_tradicion_evocada_Folklore_y_folklorismo. Última consulta: 27 de septiembre de 2023.
- Martínez Romero, Adolfo y Salgado Ruelas, Silvia (2021) *Arte y música de la Catedral de Durango: archivos y documentos, 400 años de historia del obispado de Durango*, Centro para la Investigación de las Artes de Durango, Instituto de Cultura del Estado de Durango, Tomo II, Durango, México.
- Martínez Saldaña, Tomás (2000) *La expansión tlaxcalteca al septentrión colonial novohispano: las etapas de la expansión agrícola*, Ed. Meson, Nuevo México. Disponible en: <https://mesonewmexico.files.wordpress.com/2016/07/diaspora-tlaxcalteca.pdf>. (Última consulta: 9 de abril de 2023).
- (2020) «La cultura y mentalidad de manejo tecnológico y ambiental en San Esteban de la Nueva Tlaxcala», *Memorias del Primer Conversatorio Internacional en Línea Camino Real de Tierra Afuera de Zacatecas a Texas*, Ed. Gobierno del Estado de Coahuila, Universidad Autónoma de Coahuila. Disponible en: <https://coahuilacultura.gob.mx/wp-content/uploads/2021/04/Memorias-del-Primer-Conversatorio-Internacional-en-L%C3%ADnea-Camino-de-Tierra-Afuera.-De-Zacatecas-a-Texas.pdf>. (Última consulta: 13 de marzo de 2023).
- Martínez, Roberto (1999) «Canto Cardenche: un sentido lamento de peón», *Revista Fronteras*, Año 4, Volumen 4, Número 13, CNCA, México.
- Mazuela-Anguita, Ascención (2012) *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor Mención ‘Doctorado Internacional’, realizada bajo la dirección del Dr. Emilio Ros-Fábregas, Vol. I: Estudio, Barcelona.
- McClary, Susan ([1991] 2002) *FeminineEnding: Music, gender and sexuality*, Uof, MNP, Minneapolis.

—Mendoza Martínez, Vicente (1991) «Introducción», en *La canción cardenche*. [cancionero], Eds. CONACULTA, DGCP, Subdirección de Unidades Regionales, Ayuntamiento de Torreón, Coahuila 1991-1993, Editorial del Norte Mexicano, Torreón, Coahuila.

---(1992) *La canción cardenche. Música popular* [libreto del registro sonoro formato casete], ed. Cenzontle, colabora: INAH, INI, Consejo Nacional para la cultura y las Artes y Culturas Populares, México.

—Mignolo, D. Walter (2007), *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Ed. Gedisa, Barcelona.

—Milenio (2018) *Inmortalizan Canto Cardenche a través del hip hop*. «La dupla de Efekto Alakran (Indho y Simplee), colaboraron con los artistas de Sapioríz en un vídeo que unifica además el rock con la tradición». Disponible en:

<https://www.milenio.com/espectaculos/inmortalizan-canto-cardenche-a-traves-del-hip-hop>. (Última consulta 25: de abril de 2023).

—MIM (2002) *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Nouvelles clés pour l'écoute. Outil d'anlyse musicale*, [CD-R], Laboratoire Musique et Informatique de Marseille, Centre de Recherche Scientifique et musicale, Département des Nouvelles Technologies, Marseille.

—Molino, Jean (1995) «Fait musical et semiologie de la musique», en *Music en jeu*, n.º 17, enero de 1995.

—Montufar Fuentes, Mauricio (2020) *Le fabordón des missions de huehuetango et les Alabanzas de Guanajuato: la polyphonie populaire sacré*, Mémoire pour l'obtention du grade de Master en Musique Médiévale, Genève, Suiza.

—Morelli, Renato (2014) «Traditional polyphony in Sardinia For The Holy Week», en *International Reserch Center For Traditional Polyphony*, Tbilisi, Georgia. Disponible en: <https://symposium.polyphony.ge/en/publications/vii-symposium-2/>. (Última consulta: 9 de agosto de 2023).

—Moreno Rivas, Yolanda (1995) *Rostros del nacionalismo en la música Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

—Nattiez, Jean -Jacques (1975) *Fondements d'une semiologie de la musique*, Ed. UGE, París.

- Navarro Gallegos, César (2001) *Durango. Las primeras décadas de vida independiente*, Ed. Secretaría de Educación Pública, Universidad Pedagógica Nacional, Instituto de Investigaciones, México D.F.
- Nettl Bruno (1985) *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Ed. Alianza, Madrid.
- Oliveros Pauline, (2019) *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*, Ed. Edictoría música, Valencia.
- Olmos Aguilera, Miguel (2002) *La herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste de México*, Departamento de Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte. Vol. 14, No. 27, México.
- Ortiz, Fernando (1973) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ed. Ariel, Barcelona.
- Palacios Prado, Montserrat (2005) «De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción Cardenche de la Comarca Lagunera, México», en *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología XXI*, Vol. 21, No.1, actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Zaragoza.
- (2007) *De lo dicho el silencio o la certeza y el desliz. La canción cardenche de Sapioríz, Durango. Voz, espacio-tiempo y silencio*, Tesis profesional para obtener el título de Licenciado en Etnomusicología dirigida por Rolando A. Pérez Fernández, ENM, UNAM, México, D.F.
- (2012) *La canción cardenche de Sapioríz, Durango, México. Un ejemplo de polifonía de tradición oral*, trabajo tutelado por la Dra. Soterraña Aguirre Rincón para la obtención de la suficiencia investigadora, Universidad de Valladolid.
- (2021) «¡A la vez a la voz!» Notas al programa del dúo Montserrat Palacios y Beñat Achary, en Álvarez Fernández, Miguel; Contreras, Francisco «Niño de Elche» *Música, lenguaje y otras tecnologías de la voz*, MediaLab Prado, Madrid.
- (2022) «The Freedom of vocal Expansion and Transferred Notation», en *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europa and the Americas*, González Aktories, Susana y Klengel, Susana (eds.), Ed. Ibero-American Institute, Prussian Cultural Heritage Foundation, Vol. 187, Frankfurt, Madrid.

- Pareyón, Gabriel (2007) *Diccionario enciclopédico de Música en México*, Tomos I y II, Ed. Universidad Panamericana, campus Guadalajara, Jalisco, México.
- Parsons, Jack (2022) *El Camino Real de Tierra Adentro, Historia y significado*, Sendero Histórico Nacional NM, TX. Disponible en: <https://www.nps.gov/es-es/elca/learn/historia-y-significado.html>. (Última consulta: 19 de agosto de 2023).
- Pelinski, Ramon (2000) *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Ed. AKAL, Madrid.
- Pérez de Ribas, Andrés ([1645] 1992) *Historia de los triumphos de nuestra santa fe entre gentes las más bravas y fieras del nuevo orbe: conseguidos por los soldados de la milicia de la Compañía de Jesús en la misiones de la Nueva España*, [edición facsimilar], Siglo XXI Editores México, México.
- Peñín, José (1993) «Polifonía popular a tres voces, una supervivencia medieval-renacentista en los tonos de velorio de los Llanos Colombo-Venezolanos», en *Revista de musicología*, Vol. 16, N.º 4, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones, España.
- Pi, Rafael (2012) «Información del taller de canto cardenche». *Cartel informativo*. Disponible en: https://cantocardenche.files.wordpress.com/2012/10/taller-de-canto-cardenche-2012-chihuahua_cartel-impresic3b3n.pdf (Última consulta: 15 de agosto de 2023)
- Pike, Kennet (1967) *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*, Janua Linguarum. Series Maior, 24, ed. De Gruyter, Berlín.
- Portillo, Roberto [1978] (2002) «Contenido musical de la canción cardenche», *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, [libreto del CD] Colección INAH N.º 22.
- Pous Acosta, Hilda (2016) «La canción cardenche. Apuntes de una expedición de campo», en *Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur*, Red Napiniaca, Tuxtla Gutiérrez, UNICACH, Chiapas.
- Radulescu, Speranta (1993) «L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne Roumaine», en *Cahiers de musiques traditionnelles*, N.º 6 Polyphonies, Ed. Ateliers d'ethnomusicologie, Genève.

- Ramírez V., Luis Alberto (1989) «La canción cardenche», en *Música en la frontera norte. Memorias del coloquio de historia de la música en la frontera norte*, Ed. Comité Mexicano de Ciencias Históricas, México.
- Reedknap, Mark (2002) *Re-creations:visualising our past*, Cardiff: National Museum of Wales and Cadw: Welsh Historic Monuments, UK.
- Restrepo, Iván y Eckstein, Salomón (1975) *La agricultura colectiva en México. La experiencia de La Laguna*, ed. Siglo XXI, México.
- Ricci, Antonello (1993) «Quelques aspects du chant polyphonique traditionnel en Calabre», *Cahiers de musiques traditionnelles* No.6 Polyphonies. Ed. Ateliers d'ethnomusicologie, Genève.
- Ricoeur, Paul (1995) *Teorías de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI en coedición con la Universidad Iberoamericana, México, D.F.
- (1999) «El pasado tenía un futuro», en *Relier les connaissances, Le défi du XXIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/520/2003128P7.pdf>.(Última consulta: 24 de octubre de 2023).
- Rivas, Francisco J., (2019) «Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha», en *El oído pensante*, Portal de Publicaciones Científicas y Técnicas (CAICYT-CONICET), Vol 7, n.º 2. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. (Última consulta: 20 de agosto de 2021).
- Robertson, Carol [1989] (2001) «Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres», en Cruces, Francisco (editor), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Ed. Trotta, Madrid.
- Robles, Alessio (1978) [1934] *Coahuila y Texas en la época colonial*, Ed. Porrúa, México.
- Rodríguez, Martha (1998) *Historia de los pueblos indígenas de México. Historia de resistencia y exterminio, Los indios Coahuila durante el siglo XIX*, México, D.F. ed. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Instituto Nacional Indigenista (INI), México.
- Rodríguez, Saúl (2022) «El canto serrano de las Mujeres Cardencheras de Durango», en *El Siglo de Torreón*, Sec. Cultura, 16 de abril de 2022. Disponible en:

<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/2022/el-canto-serrano-de-las-mujeres-cardencheras-de-durango.html>. (Última consulta: 29 de septiembre de 2023).

—Rojas, Rosa (2000) «Agoniza la Comarca Lagunera por sequía y contaminación ambiental», en *La Jornada*, sección Sociedad y Justicia, lunes 19 de junio de 2000, México D.F. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2000/06/19/soc1.html>. (Última consulta: 10 de abril de 2023).

—Rojas Ruíz, Minerva (2008) *El canto cardenche: sus modos culturales de producción*, tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos. Dirigida por Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamente, FFyL, UNAM, México.

—Romero, Nadia (2009) *Cenzontles del Nazas. La canción cardenche en el ejido de Sapioriz, Durango: un depósito de la memoria colectiva, 1940-1960*, tesis dirigida por Dr. Hernán Salas para optar por el grado de maestría en Antropología FFyL, IIA, UNAM.

--(2011) «Ensamblajes epistemológicos o la construcción del conocimiento sobre la polifonía lagunera», en *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, N.º 91, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México.

--(2015) «El canto cardenche. Identidad y representaciones sociales en una cultura musical del norcentro de México», tesis dirigida por Dr. Hernán Salas para optar por el grado de doctorado en Antropología FFyL UNAM, México.

—Ruiz Caballero, Antonio (2020) *Primer Coloquio Polifonías y canto a capella de tradición oral en México*, en Primer Coloquio Seminario ENAHrmonicos. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

-- (2021) «Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano: el repertorio de Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula», tesis dirigida por el Dr. Jaume Ayats para optar por el grado de doctor en Historia del Arte y Musicología, Universitat Autònoma de Barcelona.

—Ruiz, Carlos (2007) «Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas», en *TRANS-Revista transcultural de Música*, N.º 11. España. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a130/estudios-en-torno-a-la-influencia-africana-en-la-musica-tradicional-de-mexico>.

—Rulfo, Juan ([1953] 1994) «Luvina», en *Relatos*, Alianza editorial, Madrid.

- Salvador Miguel, Nicasio (2012) «Gómez Manrique y *la Representación del nacimiento del Nuestro Señor*», *Revista de filología española* (RFE), XCII, 1.º, CSIC, España.
- San Cristóbal, Úrsula (2018) «¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y música», en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Volumen 13-1. Disponible en:
:https://ursulasancristobal.files.wordpress.com/2012/08/performance_concepto.pdf (Última consulta 15 de enero de 2024).
- Saravia, Atanasio (1978) *Obras I. Apuntes para la historia de la Nueva Vizcaya*, Tomo I., Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Saravia, Emiliano (1908) *Historia de la Comarca de La Laguna y del Río Nazas*, Publicada por el Sindicato de Ribereños Inferiores del Río Nazas, S. Pedro de Las Colonias, Coahuila, México.
- Sausure, Ferninand de ([1945] (2008) *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amando Alonso, Ed. Losada, Buenos Aires.
- Savater, Fernando (1999) «Perdidos en el tiempo», Capítulo Décimo, en *Preguntas de la vida*, Ed. Ariel, Barcelona.
- Schaeffer, Pierre ([1966] (1988) *Tratado de los objetos musicales*, Ed. Alianza Música, España.
- Sheridan Prieto, Cecilia (2016) «De la “plaga” o de los indios sin nombre en el norte novohispano», en *Humanitas, Historia*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Año 43, N.º 43, Vol. IV.
- Solones, Carraro, María del Carmen y Vela, Ramírez Enriquez (2000) *Arqueología Mexicana . Atlas del México prehispánico. Mapas de períodos, regiones y culturas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, ed. Raíces, Mexico, D.F.
- Siron, Jacques (1993) «Enchevêtrement de voies. Au carrefour de la polyphonie et des musiques improvisées contemporaines», en *Cahiers de musiques traditionnelles* N.º 6 Polyphonies, Ed. Ateliers d’ethnomusicologie, Genève.

- Smith, E. Michael (1984) *The Aztlan migrations of the nahuatl chronicles: Myth or History*, *Ethnohistory* 31 (3) 153-186, Loyola University Chicago. Disponible en: <https://www.public.asu.edu/~mesmith9/1-CompleteSet/MES-84-Aztlan.pdf> (Última consulta: 5 de abril de 2023).
- Stanford, Thomas (1999) «La canción cardenche», en Casares, Rodicio, Emilio (coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 3, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid.
- Tello, Aurelio (2011) «La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas», en Coriún Aharonián (coord.) *Música/Musicología y colonialismo*, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Ministerio de educación y cultura, Uruguay.
- Timsit-Berthier, Bootz Ph.; Favory J., Formosa M.; Mandelbrojt, J.; Paillard, Jo y Pro'dhomme, Frémiot M. (1996) *Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST) Un nouvel Outil d'analyse musicale. Description et aproche biosémiotique*, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), Cité de la Musique, Marseille.
- Tinctoris, Johannes, ([1477] (2020) *Liber de arte contrapuncti*, en Early Music Theory, *Johannes Tinctoris: Complete Theoretical Works. De arte contapuncti*. Disponible en: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/>. (Última consulta: 25 de enero de 2024).
- T. Mendoza, Vicente (1984) *Panorama de la Música Tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 103-107.
- Torreblanca, Alberto (2020) *El Camino Real de Tierra Adentro*, Radio INAH, <https://www.youtube.com/watch?v=v6fdJD1dNVI&t=740s>. (Última consulta: 20 de marzo de 2023).
- Trumble, Ernest, (1959) *Fauxbourdon. An Historical Survey*. Musicological Studies, 3. Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, N. Y., U.S.A.
- (2000) «Intervallic and cantus firmus treatment in late fauxbordon and faburdon», *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, ed. David Crawford, Pendragon predd, Hillsdale, NY.
- <https://archive.org/details/fauxbourdonhisto00trum/page/n9/mode/2up> (Última consulta: 17 de enero de 2024).

- Turrent, Lourdes (1993) *La conquista musical de México*, ed. Fondo de Cultura Económica, México.
- Tuzi, Grazia (2015) «Bernard Lortant-Jacob. Una etnomusicología íntima», en *El oído pensante*, Vol. 3. N.1 1, febrero-julio, Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Unidad Regional de Culturas Populares (1991) *La canción cardenche*, [cancionero], Ed. CONACULTA, DGCP, Subdirección de Unidades Regionales, Ayuntamiento de Torreón, Coahuila 1991-1993, Editorial del Norte Mexicano, Torreón, Coahuila.
- Urdaibay, José Luis (1994) *Cardencherero. Las voces requemadas*, Ed. Fondo Editorial Coahuilense, Dirección General de Comunicación Social/Dirección de Crónica y Memoria, Gobierno del Estado de Coahuila, Saltillo, Coahuila.
- Valderrama, Jerónimo (1961) *Cartas del Lic. Valderrama y otros documentos sobre su visita al gobierno de la Nueva España. 1563-1565*, ed. José Porrúa e Hijos, Sucs, MCMLXI, México.
- Vallebueno Garcinava, Miguel y de la Cruz Pacheco, José (2014) *El camino Real de Tierra Adentro, eje de comunicación del septentrión novohispano*, en *Xhimai*, volumen 9, N.º 18. Universidad Juárez del Estado de Durango, Durango.
- Vallebueno Garcinava, Miguel y Reyes Valdez, Antonio (coordinadores) (2009), *Patrimonio misional en el sur de la Nueva Vizcaya*, Colección científica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Vargas Garza, José (2019) «La Santísima Trinidad de la Labor de España», *Crónica Lerdense*, El siglo de Torreón, 30 de junio de 2019. Disponible en: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/2019/la-santisima-trinidad-de-la-labor-de-espana.html>. (Última consulta: 13 de marzo de 2023).
- Vázquez Valle, Irene [1978] (2002) *Tradiciones musicales de La Laguna, La canción cardenche*, [libreto del CD], Colección INAH N.º 22, México.
- Vega, Carlos (1944) *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina.
- Villa, Juan Pablo (2021) «El canto cardenche, voz de las entrañas», por Xavier Quirarte, *Milenio*, 19 de abril de 2021. Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/el-canto-cardenche-voz-de-las-entranas>. (Última consulta: 23 de octubre de 2023).

—Washabaugh, William (1994) *The flamenco body*, Popular Music (1994) Volume 13/1, Cambridge University Press.

— Zauner, Sergi (2015) «El fabordón Hispánico como res facta salmódica a comienzos de la edad moderna. Ensayo terminológico», *Revista de Musicología*, Vol. 38, No. 1, Sociedad Española de Musicología.

—Zemp, Hugo (1996) *Les voix du monde, une anthologie des expressions vocales*, [libreto anexo a la grabación sonora], Ed. Musée de l'homme publication de l'UMR, Muséum National d'Histoire Naturelle, París.