

dadas las políticas y los intereses actuales de la investigación en nuestro país, y, justamente por ello, trabajos sistemáticos, propositivos y especializados como *Voces y cantos...* habrán de contribuir a llamar la atención de las autoridades y de los jóvenes literatos y musicólogos hacia el terreno del folclor, de modo que podamos aspirar cada vez a mejores trabajos.

Una última observación: aun cuando se trata apenas, como he dicho, de una muestra de los materiales de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, y aun cuando la orientación teórica de la edición sea con vistas a un amplio encuadre contextual y a las categorías locales, antes que a las del especialista (por supuesto, sin dejar de atender a estas, en bien del lector), se echa de menos en el trabajo el análisis de los materiales, que sin duda es otra parte fundamental de la que han carecido los cancioneros en nuestro país.

Las recopilaciones tienen ya un valor en sí mismas, más aun por su escasez en el terreno que nos ocupa, pero la idea de que a la edición de estas habrá de seguir una serie de estudios analíticos, hasta el momento no ha sido más que un sueño, como lo demuestra el caso del *CFM*, que a veinticinco años de la aparición de su primer tomo y a quince del quinto y último, espera aún el trabajo de los estudiosos. Queda esta tarea como una incorporación deseable en la edición de las futuras recopilaciones del Seminario de Tradiciones Populares, de las que *Voces y cantos de la tradición* es, sin duda, un adelanto prometedor.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Jesús Antonio Echevarría Román. *La petenera: son huasteco*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000; 87 pp.

Este texto, presentado originalmente como tesina para obtener el grado de Licenciatura en Composición Musical, nos ofrece un atractivo estudio sobre el género de la petenera huasteca, un huapango que el autor ve como un claro puente entre la música española y la mexicana. El libro se estructura en cinco capítulos. Los tres primeros son, en esencia,

una aproximación a los diferentes marcos referenciales en que se ubica este son de la Huasteca.

En el primer capítulo, intitulado “La petenera huasteca y la música de son”, Echevarría nos habla, siguiendo los enunciados de Thomas Stanford, Vicente T. Mendoza y Jas Reuter, de los rasgos que caracterizan a uno de los géneros más representativos dentro de la tradición mestiza de nuestro país: el *son*, y de los posibles antecedentes del género, a partir de lo que sobre ello han escrito estudiosos como Gabriel Saldívar, José Antonio Guzmán y los ya mencionados.

En el siguiente capítulo se nos ofrece una semblanza de las “peteneras”. De especial interés resulta este capítulo, que nos habla de las diferentes manifestaciones de esta composición existentes tanto en México como en el repertorio de la música popular andaluza. A través de diversos testimonios, el autor nos comunica la dificultad que representa el tratar de conocer la genealogía de las peteneras en España y en México. No hay duda —nos dice— de que, junto con las “malagueñas” y los “fandangos”, las “peteneras” forman parte importante del repertorio folclórico español, así como tampoco se puede cuestionar la gran difusión que estas han tenido en México desde el siglo XIX. Pero, en cuanto a sus orígenes en ambos países, Jesús Echevarría concluye: “Al analizar los testimonios citados queda claro que no queda claro el origen de la petenera” (25).

En efecto, estudiosos como Andrade de Silva, Martínez Torner y Josep Crivillè opinan que se trata de un cante a cuya gestación resulta prácticamente imposible encontrarle una explicación convincente. Una de las versiones que corren es la de que las peteneras aparecieron en Sevilla hacia 1879; otra más remite su origen a la zarabanda del siglo XVI y establece un parentesco con la guajira cubana, opinión que Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, calificó de cómica por basarse en un único hecho: el cantarse en tono tan pícaro, que más parece un punto de La Habana que un cante gitano (23). Estévez Calderón, por su parte, dio testimonio de ciertas coplillas a las cuales los aficionados llamaban “peteneras” hacia mediados del siglo XIX.¹ Josep Crivillè pensaba, al

¹ En la Bibliografía el texto de Estévez Calderón está fechado en 1983, en vez de 1883.

igual que Rodríguez Marín, que se puede hablar de dos peteneras en España: la antigua y la moderna o “larga”;² esta última, de mayor arraigo gracias a la interpretación de cantaoras como Pastora Pavón, “la niña de los peines” (24).

En relación con la aparición de la petenera en México, Echevarría nos remite a los testimonios presentados por Vicente T. Mendoza en su artículo “Breves notas sobre la petenera”, publicado en 1949, en los cuales se hace referencia a ese género en nuestro país en diferentes momentos del siglo XIX. Sin embargo, en otra obra del mismo autor, su *Panorama de la música tradicional de México*, Echevarría localiza una petenera entre los títulos de un listado que el folclorista presenta como posibles géneros que circulaban entre nosotros desde el siglo XVIII, de lo cual se puede deducir su presencia en suelo mexicano ya un siglo antes.³ Por otra parte, el mismo Mendoza recogió varios ejemplos de peteneras provenientes de diversos estados de la República, pero, como bien nos hace notar Echevarría, “no ejemplificó ninguna petenera huasteca en su valioso estudio” (25).⁴

El capítulo 3 está dedicado al huapango, y en él se exponen datos relacionados con la zona geográfica en que se da esa variante regional,⁵

² En el texto citado, Crivillé en realidad apunta que la petenera moderna puede, a su vez, subdividirse en corta y larga, y que es esta última la que ha alcanzado un mayor arraigo.

³ Jesús Echevarría nos hace notar que la fuente que utilizó Mendoza, a saber, los *Entremeses, loas, bailes...* de Cotarelo y Mori, en realidad “se refiere a obras de los siglos XVI y XVII, [lo que] contrasta con la idea de que la petenera surgió a mediados del siglo XVIII en México” (25). En esta observación de Echevarría hay algunas imprecisiones. Vicente T. Mendoza no escribe: “géneros que probablemente circulaban entre nosotros desde el siglo XVIII” (Echevarría: 25), sino: “bailes teatrales españoles del siglo XVII [en los cuales es] posible ver los antecedentes de muchos ejemplos musicales que *circulan* entre nosotros” (Mendoza: *Panorama*: 86); con esto, como puede verse, no se establece ninguna fecha de surgimiento de la petenera en México. Por otra parte, según anota Mendoza en su bibliografía (88), la famosa fuente de la que fue tomada la lista utilizada también incluye en su título al siglo XVIII.

⁴ Mendoza tampoco consideró la versión de Oaxaca, omitida también por Echevarría.

⁵ Cuando el autor habla de los límites de la zona huasteca, ubica la población de Xilitla en el estado de Querétaro, pero está en San Luis Potosí.

así como las diversas explicaciones del origen del término *huapango*. La más difundida, nos dice, es aquella que lo hace derivar de la palabra *fandango*,⁶ que tiene entre sus acepciones el ser un baile zapateado sobre tarima. Asimismo, el autor expone aquí diversos elementos en los que él alcanza a distinguir señales claras de lo que pudieron ser los antecedentes españoles del género y las posibles influencias indígenas en su formación. En la última sección de este apartado, Jesús Echevarría considera importante subrayar la diferencia que existe entre el son huasteco y el hermano son jarocho:

El maestro Gabriel Saldívar agrupa en un solo género la tradición huasteca y la jarocho, nombrándolos indistintamente: huapango.⁷ El maestro Vicente T. Mendoza parte de la misma idea, pero también señala notables diferencias entre uno y otro.⁸ Jas Reuter sí hace distinción clara entre las dos tradiciones.

En su opinión, la concepción de este último tiene fundamentos: “Si bien la lírica y el nombre de algunos sonos nos indican un tronco común que comparten ambas tradiciones, hay otras características en las que difieren notoriamente” (34).

Con el fin de apoyar esta idea, Echevarría menciona de una manera sucinta ciertos elementos en los que podemos observar algunas de estas diferencias: la instrumentación y sus respectivas afinaciones, el uso del falsete en el canto huasteco, el contraste entre la ironía sutil en la lírica huasteca y la picardía más propia del son alvaradeño, las diversas regiones en que ambos se ejecutan, la distinción entre los términos *fandango* y *huapango* y el hecho de que sólo en el son jarocho se zapateen las partes cantadas. A la serie de características distintivas señaladas por el

⁶ [Explicación lingüísticamente poco convincente. N. de la R.]

⁷ El texto de Saldívar aludido se encuentra en la página 290 y no en la 344, como se indica en la nota al pie de página.

⁸ En el lugar de donde fue tomada esta información, según Echevarría, no encontramos que Vicente T. Mendoza haya manifestado ninguna distinción entre uno y otro género. Tal vez se deba precisamente a eso el que el investigador no haya incluido un ejemplo de petenera huasteca en su estudio sobre el tema.

autor podríamos añadir, en cuanto a la lírica, el uso de algunas formas métricas diferentes.⁹ Por otro lado, yo haría dos pequeñas aclaraciones: 1) para contrastar el uso entre la palabra *fandango* y el de *huapango*, Echevarría nos dice que en la región jarocho la primera designa el baile, mientras que la segunda tiene el sentido de música y baile en la Huasteca. En realidad, ambos términos también significan ‘fiesta’, y no resulta este un elemento distintivo, puesto que *huapango* es utilizado indistintamente en ambas zonas cuando se refieren a la fiesta o al baile en el que se interpreta este tipo de música; 2) en cuanto al baile, se nos dice que una de las diferencias entre las dos tradiciones es la de que en el huapango nunca se zapatea durante el canto, mientras que en el son jarocho, sí; esto no es así, ya que en la zona jarocho se establece con claridad la diferencia entre zapateo y escobilleo y la relación de ambos con la estructura musical.

Después de la exposición de los tres ámbitos en los que vive el canto de “La petenera” huasteca, el autor decide hablarnos de la música. El capítulo 4 trata, en efecto, de diversos tópicos relacionados con el lenguaje musical del huapango en general y del son de “La petenera” en particular. Comienza por una descripción de los instrumentos que componen el trío huasteco y anota las afinaciones de los dos que se encargan del acompañamiento rítmico-armónico: la jarana huasteca y la guitarra quinta, también llamada huapanguera.¹⁰

Posteriormente, nos hace una exposición de ciertos elementos rítmicos típicos del son, como la “sesquiáltera” y la “síncopa”, y, adentrándose más en el terreno de “La petenera”, desarrolla un análisis de la estructura formal, del círculo armónico y de la melodía, todo ello caracterizado por uno de los rasgos más representativos del huapango: la improvisación. Echevarría incluye algunos ejemplos comparativos entre la versión de un trío de San Luis Potosí y otro del estado de Hidalgo, lo cual resulta muy ilustrativo para mostrar las diferencias de interpretación que puede haber entre un grupo y otro; no obstante, creemos que

⁹ [Véase en este mismo número el estudio respectivo de Rosa Virginia Sánchez. R.]

¹⁰ En el esquema donde se indica la afinación de la huapanguera (39) hay un error: en lugar del RE agudo, debe ir un SI.

resulta exagerado hablar de un estilo “potosino” y otro “hidalguense” a partir del análisis de sólo dos interpretaciones.¹¹

Finalmente, en el quinto capítulo, el autor realiza un acercamiento a la lírica de *las peteneras*, abordando tanto el aspecto formal como el temático, con especial énfasis en la sirena, tema central y a la vez característico de “La petenera” huasteca. Lo primero que llama la atención del autor es, precisamente, que el tema de la sirena sea exclusivo de la petenera de la Huasteca, puesto que no aparece en ninguno de los ejemplos, ni españoles ni mexicanos, estudiados y citados por él mismo. Sin embargo, el tema sí aparece en otro son jarocho, “El coco” (63), así como en diversos ejemplos líricos españoles (64-67). Al hablarnos sobre los orígenes del mito universal de la sirena y comparar los elementos presentes en aquel con los que se observan en la sirena huasteca contemporánea, Echevarría hace un descubrimiento admirable: la sirena ya no es más el ser mitad mujer, mitad pescado que atrae a los marineros para “perderlos”, e incluso, devorarlos, como se observa en las fuentes antiguas; en la “petenera” de la Huasteca, la sirena de voz seductora pasa a ser ella misma quien sufre, víctima de un hechizo que le fue impuesto, y con ello se convierte en la protagonista (71):

La sirena está encantada
 porque desobedeció;
 no más por una bañada
 que en Jueves Santo se dio
 y a la Semana Sagrada.

(83, núm 28)

A medio mar navegaba
 una ilusión que tenía;

¹¹ La idea, muy difundida, de que existen diferencias de estilo en los huapangos entre un estado y otro, tanto en el baile como en la música, merecería un estudio profundo que verifique o desmienta tal suposición, partiendo de que las diferencias interpretativas no sólo se dan de un estado a otro, sino también de una población a otra e, incluso, de un grupo a otro, aunque ambos pertenezcan a una misma región.

los versos encadenaba
y decía con frenesí:
“Yo soy la diosa del agua,
no puedo salir de aquí”.

(84, núm. 36)

En cuanto a la forma, uno de los aspectos que el autor subraya es el hecho de que la copla de cuatro versos, común en las peteneras del cancionero español, en las versiones huastecas se extiende mediante la adición de dos versos más, pasando a ser la sextilla la forma métrica predominante.¹²

Por último, encontramos una pequeña antología de coplas cantadas en “La petenera” huasteca, que Jesús Echevarría incluye como apéndice para cerrar este pequeño libro. Vale la pena conocer este texto, no sólo por lo interesante y atractivo del tema, sino por la forma en que es abordado: a partir de diversos puntos de vista y otorgando la misma importancia a la música y a la lírica, un tipo de acercamiento que apenas comienza a aparecer en los estudios sobre el folclor lírico en nuestro país.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM, INBA

¹² Cabe hacer notar que el autor, al hablar de la posibilidad de que esa extensión se deba a una adaptación de los versos al número de las frases melódicas, da a entender que, aunque en menor medida, también se encuentran quintillas y cuartetos en la petenera huasteca (69), sin que aparezca un solo ejemplo de estrofas de cuatro versos en la antología final de su trabajo.