

ejecución y acercándolo a su estudio, rompiendo la barrera que siempre ha existido entre la música 'cultura' y la música 'folklórica'" (16).

Sin embargo, en mi opinión, este trabajo no puede ser un sustituto o complemento de la tradición oral. Ya lo da a entender el autor cuando comenta que así como los músicos de las bandas de Oaxaca pueden leer música, los músicos huastecos pueden aprender a tocar su música y, a su vez, aprender a leerla a través de este compendio (16). Tales afirmaciones nos llevarían a largas discusiones sobre la oralidad, pero, además, si esta afirmación se convirtiera en realidad, el son huasteco perdería sus características rítmicas e improvisatorias más notables. La tradición oral ha regido por más de un siglo el aprendizaje y la difusión de esta música, en boca de aquellos músicos que viven en la región y son intérpretes del huapango, sin necesidad de la notación musical.

Es un hecho que algunos conceptos contenidos en esta publicación —sobre todo en la parte teórica— merecen algunas aclaraciones, ya que la información que ahí se lee puede proporcionar una idea equivocada al lector, como ya se mencionó, acerca de los huapangos de la Huasteca.

Pero, a pesar de los anteriores comentarios, hay que reconocer que este compendio representa una labor significativa, que tiene todas las virtudes y desventajas de ser pionero; una de sus virtudes es servir de medio para todos los que pretendemos un primer acercamiento musical a este complejo género, lo cual es ya una gran aportación.

LILIANA TOLEDO GUZMÁN
Colegio Marymount, A. C.

Raúl Eduardo González. *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente-CONACULTA, 2009; 434 pp.

Este libro de reciente publicación es el resultado de varios años de investigación de campo, de un trabajo profundo de análisis y de la difícil tarea de estructurar y redactar las conclusiones finales de este proceso. Su autor, Raúl Eduardo González, desempeñó estas labores, según puede

verse, con un alto grado de seriedad y excelencia. Más allá del hecho de que representa un logro muy significativo en la carrera profesional del autor —ya que se trata de su tesis de doctorado en Letras—, este libro es, en mi opinión, el inicio de una novedosa e importante línea de estudios y de publicaciones en el marco de la lírica popular de México, como trataré de explicar enseguida.

La obra aborda dos géneros de una zona específica de Michoacán, que Raúl Eduardo ha venido estudiando y que conoce bien desde hace varios años —como lo demuestran algunas publicaciones suyas anteriores—; géneros que pueden resultarnos familiares en la medida en que, más allá del conocimiento y del gusto que varios sentimos por la música popular de nuestro país, estos se relacionan con uno de los emblemas musicales que se han erigido como representativos de lo mexicano desde hace varias décadas, en este caso, a través del conjunto conocido como *mariachi*. Se trata de dos géneros cantados de la región de Tierra Caliente de Michoacán, el jarabe ranchero y el son, los cuales se distinguen de otros por el hecho de ser bailados, lo que “incide de forma fundamental en su constitución musical” (y poética, diría yo), como lo expresa el propio autor (13, nota 1).

Raúl Eduardo González no ha sido el único ni el primero en trabajar estos dos géneros —cabe señalarlo—, pero sí en presentar un trabajo cuyas características hacen de su libro un paradigma, un documento pionero dentro del campo de la lírica tradicional, en particular en lo que concierne al estudio del son, de esta región o de cualquier otra. Entre los numerosos estudios y publicaciones que abordan la lírica tradicional, el *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* se distingue por el enfoque utilizado, que resulta original porque reúne música y poesía, las cuales, a pesar de su estrecha vinculación, suelen separarse, por tratarse de disciplinas diferentes, en los estudios sobre los géneros lírico-coreográficos en nuestro país. El propio autor nos dice en su introducción: “Desde el principio, consideré la posibilidad de estudiar la relación de la poesía y de la música en el cancionero, dado que los textos poéticos no se encuentran de manera aislada, sino asociados con la o las melodías con que se cantan; ambos componentes son —continúa Raúl, siguiendo las palabras de Margit Frenk— tan inseparables como las dos caras de una medalla” (20).

Aunque existen antecedentes significativos de estudios y antologías que se preocupan por ambos aspectos de la lírica popular, hay que reconocer que son muy pocos y que básicamente están representados solo por el exhaustivo e invaluable trabajo de una persona: el folclorista Vicente T. Mendoza (20-21). Como si todo hubiera quedado dicho, no volvieron a publicarse más trabajos de este tipo. Hace falta señalar algo de suma importancia. Las grandes recopilaciones, con sus respectivas transcripciones musicales, realizadas por el maestro Mendoza se centran, básicamente, en tres géneros: el corrido, la valona y la canción monotemática. Todos ellos, dicho en términos muy generales, se distinguen por ser géneros cuya estructura lírica, por diversas razones, se compone de estrofas fijas, es decir, de textos pensados originalmente para ser cantados con melodías específicas.

Los sones, en cambio, se caracterizan en su gran mayoría por manifestar una estructura mucho más abierta, en la que música y poesía no guardan necesariamente una relación recíproca, y por lo tanto es muy común encontrar que a una melodía dada no le corresponde una letra determinada. Por el contrario, es muy usual que la letra varíe de una interpretación a otra y esto, a mi juicio, implica una complejidad mayor y un verdadero reto en el estudio de la relación existente entre poesía y música. Dar una propuesta de acercamiento a los géneros líricos de este tipo fue la meta principal que Raúl González se propuso alcanzar en su trabajo desde un principio.

Vicente T. Mendoza conocía muy bien este tipo de géneros, a los que él mismo calificó como "lírico-coreográficos". Ciertamente, escribió sobre el son, sobre el huapango, sobre la seguidilla y, por supuesto, sobre la copla; sin embargo, no realizó ninguna recopilación o estudio de la magnitud que alcanzaron sus publicaciones sobre los otros géneros mencionados. ¿Fue acaso un asunto de tiempo lo que determinó que el maestro Mendoza no emprendiera semejante tarea, o se debió más bien al aparente caos que llega a manifestarse entre los discursos literario y musical en los sones mexicanos? En muchos de ellos, ambos repertorios — uno de coplas y otro de melodías — se muestran tan independientes, que pareciera que los músicos de manera más bien caprichosa simplemente los juntan a la hora del canto — como lo expresara Thomas Stanford hace casi 26 años. Desde esta perspectiva, creo que ni el trabajo del reconocido

investigador de mediados del siglo pasado puede figurar como antecedente del *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*, el cual es – insisto – único en su género.

Por otra parte, el interés explícito de Raúl González por la relación que existe entre letra y música no se limita a aspectos tales como la correspondencia entre el ritmo prosódico y el musical, ni a las formas de ajustar métricamente los textos a las frases melódicas, ni siquiera a los diversos modos de canto (todos ellos aspectos muy importantes, sin duda). Él pone un especial énfasis en lo que concibe como la pertinencia o no de incluir los textos poéticos, debido a su temática o su forma, en tales o cuales canciones (21). Y es aquí donde reside lo novedoso del estudio, el eje central de su aportación. El autor es consciente de que en la relación música-poesía, sin lógica a primera vista en estos géneros populares, subyacen reglas, criterios tradicionales colectivos (tácitos, generalmente) que determinan qué coplas pueden cantarse en uno o en otro son. En este sentido, Raúl señala: “Lo que las coplas dicen está también determinado por el ámbito de la canción en la que los textos son actualizados, un ámbito que establece sus propias condiciones para la inclusión de los textos poéticos dentro de sus límites, de acuerdo con parámetros estéticos tradicionales, como lo son la presencia de una fórmula inicial, un esquema paralelístico común, la recurrencia de una ‘palabra clave’ o el carácter monotemático o politemático de las canciones” (19). “Así, pues, – continúa el autor – la copla aparece inmersa en un ámbito musical impregnado de una estética marcada por el carácter de las canciones”. Para descifrar esos códigos que yacen detrás del carácter y el estilo de las coplas y de los sones, tal vez habría que comenzar – sugiere más adelante – por comprender que estos

se dan en función de un acervo, de un corpus, pero no de uno escrito, sino de uno que vive en virtud de la voz, que es su medio natural. Estudiarlo a partir de las transcripciones de los textos poéticos, despojados de las características sonoras propias de la canción, resulta una reducción en la que la poesía tradicional sale perdiendo (19-20).

Siguiendo esta línea de análisis, el autor nos explica que, a diferencia de lo que muchas veces se ha expresado en cuanto al carácter heteroees-

tráfico y aleatorio de los sonos, ciertamente existen distintos rasgos temáticos y formales en las coplas que acotan y limitan su canto en uno o en otro son. Por otro lado, es pertinente señalar que a partir de los distintos modos y grados de relación entre las coplas y las melodías (o sonos) con que se cantan, se puede hablar de la existencia de distintos tipos de sonos. Una vez esclarecidos estos tipos, un análisis comparativo entre las diferentes variantes de son y géneros afines nos revela que no todos se dan en todas las zonas, o bien, que no tienen el mismo grado de presencia en todas partes.

Antes de entrar en materia, el libro incluye un primer capítulo, que nos introduce a los dos géneros estudiados: el jarabe ranchero y el son. Ahí se nos habla de su ubicación geográfica y de las características generales de la zona; también nos proporciona una descripción de los diferentes conjuntos musicales que interpretan esa música y los nombres de varios músicos famosos de la región.

En cuanto al estudio propiamente dicho, este se divide en dos partes muy precisas, que corresponden a dos niveles de análisis. En la primera, titulada "La copla", se abordan los aspectos internos del texto poético (la forma estrófica, la rima, el ritmo, el lenguaje, las formas estereotipadas y el simbolismo, entre otros). Es importante hacer notar que, como lo explica el mismo autor, en esta parte él no se aboca tanto a la observación de los asuntos presentes en la copla, como a la observación de la forma en que el poema dice lo que dice, atendiendo a diversos aspectos que en conjunto configuran lo que se ha llamado el estilo tradicional, "su gramática" (18).

En "Los géneros poético-musicales", segunda parte del libro, Raúl González dirige su atención, básicamente, a la relación de los textos poéticos con los sonos y elabora una propuesta tipológica de los sonos, a partir de cuatro aspectos:

1. Su contenido poético, que contempla cuestiones como la utilización de una "palabra clave", el carácter heterogéneo del son, el uso de un esquema paralelístico, el empleo de una fórmula inicial y la tendencia monotemática.

2. La forma de enunciación de las coplas, es decir, las maneras en que los versos se adaptan a las melodías (que constan por lo general de 16 compases que requieren de 8 versos, lo que se logra repitiendo de dos

maneras principales los versos de la cuarteta octosilábica, estrofa básica en esta zona).

3. La forma de canto, que puede ser a una o dos voces, simultáneo o responsorial y con estribillo o con *jananeo*, que es una forma de silabeo característica de los sones de la región estudiada.

4. La rítmica, a partir de la cual el autor distingue cuatro tipos: sones derechos, sones atravesados, sones cruzados y sones mixtos (234).

El *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* resulta un trabajo sustancioso y original en la medida en que, dado su enfoque, aborda el tema de la lírica tradicional desde varias perspectivas y diversos niveles; pero no solo eso: Raúl Eduardo elabora un estudio muy completo sobre dos géneros pertenecientes a una zona cultural específica, y esto resulta de gran ayuda, entre otras cosas, para la comprensión de los rasgos musicales y líricos característicos de la región estudiada y, a la vez, para no caer en las usuales generalizaciones de trabajos anteriores. Esto constituye también, en mi opinión, una gran aportación.

El análisis comparativo, a partir de los rasgos distintivos de un género, nos permite advertir tanto las coincidencias como las diferencias que existen en relación con otros géneros afines. Mucho se ha hablado, por ejemplo, de los elementos comunes que manifiestan los sones de las diferentes regiones y que son los que nos permiten agrupar toda la gama de melodías bajo el rubro de un único género: el son mexicano. Sin embargo, poco se ha reflexionado (mucho menos escrito) acerca de *las diferencias*. Ellas nos permiten caracterizar las distintas variantes del son, las que corresponden a grupos culturales concretos, cuya estética ha definido todos aquellos rasgos con los que cada uno de ellos se identifica. Resulta muy interesante, en este sentido, observar las particularidades que se manifiestan en el son de Tierra Caliente — descritas en las conclusiones del libro — frente a diversos elementos que se manifiestan en otras variantes regionales, como el son de la Huasteca o el son jarocho.

Por otro lado, uno de los resultados de la investigación vertida en este libro es la constatación de que el cancionero de la Tierra Caliente de Michoacán no puede entenderse — explica el autor — como un fenómeno musical local y aislado, sino como una tradición integrada a una vasta región con características comunes (17). Se trata de una franja, o corredor geográfico-musical, que se inicia en la costa del estado de Nayarit y se

extiende hasta la Costa Grande de Guerrero, pasando por el suroeste de Jalisco, el estado de Colima y la Tierra Caliente de Michoacán. Las numerosas semejanzas que existen entre los sones de estas zonas contiguas en el Occidente cobran aquí un gran sentido, en la medida en que, más allá de los procesos locales de folclorización, dichas coincidencias permiten suponer un origen histórico común (14).

El tema ha sido trabajado por el antropólogo Jesús Jáuregui, cuyos estudios han impulsado esta idea, al considerar que en dicha zona musical la forma prototípica de la agrupación musical es la conocida como “mariachi”. Por cuestiones de extensión, Raúl Eduardo solo se ocupa de Michoacán en este cancionero. Para él, hay al menos dos características principales que permiten hablar de tradiciones análogas en diversas músicas que se manifiestan a lo largo de esta área geográfica: la presencia de conjuntos de cuerdas — cuyo origen se remonta a la época colonial— y un repertorio con similitudes en el ritmo (sesquiáltera) y en la estructura (alternancia de coplas, estribillos y partes instrumentales). La poesía es una dimensión fundamental en la que también se localiza un gran número de elementos comunes, como la predominancia de la cuarteta octosílaba y, en el contenido poético, los recursos formales del paralelismo y la descripción a partir de tipos (17).

Complementa el trabajo un corpus de 106 canciones, con música y texto. En el estudio introductorio se presentan además algunos ejemplos de las zonas aledañas del sur de Jalisco y de la Costa Grande de Guerrero, en consideración a que estas forman parte de una misma región musical. Cada uno de los títulos del corpus incluye la transcripción musical de la melodía cantada, lo que nos permite conocer las diferentes melodías y constatar varios de los rasgos descritos a lo largo del libro.

Por todos los elementos mencionados (y por otros más que se quedan en el tintero), el libro de Raúl Eduardo González es sin duda una fuente de consulta obligada y se erige desde ahora como un modelo metodológico que habrá de aplicarse a otros géneros afines.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

CENIDIM, INBA