

La versería tradicional frente a las nuevas prácticas culturales

Traditional *versería* versus new cultural practices

JORGE DANIEL SALAS MIER

(UMSNH)

jorge.salas@umich.mx

<https://orcid.org/0009-0004-5104-4000>

ABSTRACT: In the *son* of Western Mexico, the *malagueñas*, once one of the traditional genres to sing new *coplas*, have been reduced to a single *son*, with a set of associated verses that has nothing to do with the exuberance that it showed in other times. In this case, we know that the creation of new *coplas* is very rare nowadays, and that improvisation is practically non-existent, unlike what happens in *sones* from other regions. This leads us to the question: why has a genre that in the past was so fruitful in the production of *coplas* ceased to be productive?

KEYWORDS: Malagueñas, hot lands, son, verse, government.

RESUMEN: El son mexicano ha pasado por múltiples procesos de adaptación desde el periodo en que se configuró como macrogénero hasta nuestros días. Un ejemplo de esto, en el son del occidente mexicano, es lo que ha ocurrido con las malagueñas, conjunto de piezas de uno de los géneros tradicionales propios para versar, que se ha visto reducido a un son más del repertorio, con un conjunto de versos asociados que poco tiene que ver con la exuberancia que mostró en otras épocas. Sabemos que la creación de nuevas coplas es muy rara en la actualidad. Reflexionaremos a partir de la pregunta ¿por qué un género que en el pasado fue tan fecundo en producción de coplas ha dejado de lado esa productividad?

PALABRAS CLAVE: Malagueñas, tierra caliente, son, versada, estado.

Uno de los géneros más importantes de la música tradicional de México es el son, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta la colonia. De los originales sonecitos de la tierra o del país, derivaron sones, gustos y otros géneros fuertemente caracterizados y enraizados regionalmente (Moreno Rivas, 2008: 132). Suponemos que durante el periodo colonial arrieros, soldados, artistas profesionales y vagos sin oficio llevaron las músicas y las coplas de un lado a otro, pues incluso ahora encontramos indicios de este proceso, por ejemplo, en los sones compartidos en diferentes regiones culturales (Sevilla, 2008). Las malagueñas, ahora reducidas a piezas del repertorio de sones, constituyeron todo un género en sí mismo del que todavía quedan algunas huellas. Pasado el tiempo, de este género se derivó en el occidente de México un conjunto de piezas que podemos agrupar bajo el nombre común de *sones para versar*, pues permiten, más que cualquier otro son, la creación e improvisación de coplas.

No está de más decir que en términos textuales estos sones se comportan de una manera peculiar.

Todos los sones tienen en común una serie de características musicales, entre las cuales las más importantes son la alternancia de partes instrumentales y partes cantadas, el ritmo que se utiliza (sesquiáltera) y la peculiaridad de permitir cierta improvisación (Reuter, 1981: 158; González, 2009: 55). Textualmente se trata de canciones heteroestróficas (Frenk, 2006: 462), en las que se puede cantar un número indefinido de coplas sin un orden preestablecido. Estas coplas, además, serán de arte menor con preeminencia de versos octosílabos, aunque se encuentran también seguidillas, coplas de hexasílabos y alguna que otra rareza. Aunque existen algunas coplas narrativas, lo más común es que se trate de textos líricos en los que el tema del amor en todas sus formas es el más frecuente (para comprobarlo el monumental *Cancionero Folklórico de México* cuyo primer tomo está dedicado exclusivamente a coplas de amor feliz, Frenk, 1975). Hasta aquí las semejanzas, pues cada repertorio regional tiene sus peculiaridades, así que sería un trabajo inmenso tratar de explicar la amplísima variedad de formas y temas del son mexicano.

En la Tierra Caliente del occidente de México, región en la que centramos nuestro estudio, encontramos importantes diferencias entre los sones para versar y los sones que no son para eso (que aquí vamos a llamar esquemáticos). Hemos dicho que los sones son canciones heteroestróficas, y es cierto que a cualquiera de estos se le pueden añadir coplas nuevas. Sin embargo, parece ser que los sones para versar tienen menos restricciones a la hora de componer una copla, pues carecen de esquemas formales rígidos, que los demás sones sí tienen (mediante la utilización de los mecanismos del paralelismo, el uso de fórmulas y palabras clave, entre otros). En esta región los sones para versar carecen de estribillo o jananeo (una línea melódica cantada, pero sin letra), y en su enunciación hay menos repeticiones de versos que en los sones esquemáticos, además de que es menos frecuente el canto a dos voces. También hay una diferencia importante en el tipo de estrofa: la mayoría de los sones esquemáticos de Tierra Caliente incluyen solamente cuartetas de octosílabos, mientras que en los sones para versar es frecuente que encontremos estrofas más largas (la forma más común es la sextilla, pero también hay coplas de cinco y siete versos). En el contenido también hay diferencias importantes. Los sones esquemáticos generalmente tratan el tema del nombre del son, que de alguna forma se encuentra enlazado a los esquemas paralelísticos y las fórmulas, mientras que los sones para versar restringen menos los temas a tratar y el tono que se le da a este tratamiento, aunque hay que decir que sí podemos encontrar algunos lineamientos rectores muy generales para cada pieza. Vale la pena una rápida comparación.

	Sones para versar	Sones esquemáticos
Estrofa	Arte menor, cuatro versos o más.	Arte menor, cuatro versos o menos.
Enunciación	Poca repetición de versos.	Mucha repetición de versos.
Cohesión	Baja.	Alta.

Ejemplo	<p>La malagueña</p> <p>1 Malagueña de mi vida, malagueña de mi vida, dime quien te bautizó, quien te puso malagueña pa que te cantara yo, malagueña de mi vida, dime quien te bautizó.</p>	<p>La huilota</p> <p>1 Una huilota morada que en el campo la agarré, como no servía pa nada le abrí la puerta y se fue. Una huilota morada que en el campo la agarré, como no servía pa nada le abrí la puerta y se fue. Ay la la la, ay la la la Una huilota morada que en el campo la agarré, Ay la la la, ay la la la cuando la estaba queriendo de la mano se me fue</p>
	<p>2 Jilguero desconocido, jilguero desconocido por cantar de rama en rama, que ¿te han descompuesto el nido o te han tendido otra cama? No seas malagradecido, dale valor al que te ama.</p>	<p>2 Quisiera que la huilota hiciera un trato conmigo: que ella pusiera los huevos y yo me echara en el nido. Quisiera que la huilota hiciera un trato conmigo: que ella pusiera los huevos y yo me echara en el nido Ay la la la, ay la la la Quisiera que la huilota hiciera un trato conmigo: Ay la la la, ay la la la que ella pusiera los huevos y yo me echara en el nido.</p>
	<p>3 Voy a echar la despedida voy a echar la despedida como la echan en la diana: matizada maravilla, botón de una verde rama, te he de querer ya te digo hasta que me dé la gana</p>	<p>3 Dame tu mano, huilota, para subir a tu nido, si anoche dormiste sola y ahora dormirás conmigo. Dame tu mano, huilota, para subir a tu nido, si anoche dormiste sola y ahora dormirás conmigo. Ay la la la, ay la la la Dame tu mano, huilota, para subir a tu nido, Ay la la la, ay la la la si anoche dormiste sola y ahora dormirás conmigo.</p>

Este es, a grandes rasgos, el panorama del que partimos. Sabemos por algunas referencias que a mediados del siglo XIX la práctica estaba madura, y los sones para

versar podían durar mucho tiempo gracias a la improvisación de copleros espontáneos, no profesionales, pero sí expertos conocedores de los mecanismos secretos de la versada (Ochoa Serrano, 2005: 64-66). Por otro lado, datos etnográficos nos informan que todavía al promediar el siglo XX la práctica estaba fuerte (González, 2009). Quizá empezó a decaer avanzando el siglo hacia el final, hasta el punto actual, en el que cada vez es más raro escuchar coplas nuevas, y de la improvisación quedan apenas algunos pocos rastros. La tradición siempre cambia, pues debe adecuarse siempre a los nuevos contextos (Herrejón, 1994), y la práctica de versar en ciertos sonos de Tierra Caliente no iba a ser la excepción. Podemos distinguir cinco estados históricos de los sonos para versar. Evidentemente, entre cada estado hay un cambio importante, que se da, creemos, por la emergencia de nuevas prácticas culturales: 1) la tradición antigua, de mediados del siglo XIX hasta el fin de la revolución, 2) el nacionalismo cultural, con el modelo del mariachi de masas, 3) el inicio de las grabaciones profesionales, 4) las grabaciones de campo, 5) la actualidad y el futuro. Veamos en detalle.

LA TRADICIÓN ANTIGUA

Algunos datos nos permiten suponer que a mediados del siglo XIX se versaba mucho, hasta el punto que existían momentos del fandango apropiados para escuchar los sonos para versar, en los que más de algún concurrente improvisaba, retando a quien quisiera ponerse enfrente (Martínez Ayala, 2010: 164). Se habla de duelos de copleros que podían terminar violentamente, y en realidad hay muchas referencias en la literatura decimonónica que nos permiten asomarnos a esas fiestas rancheras (Ochoa Serrano, 2005: 32-34). Estos testimonios, sin embargo, no nos dicen qué se cantaba, más allá de alguna copla suelta. Afortunadamente hay otras fuentes que nos permiten redondear la imagen.

Don Alberto Albarrán, violinista de San Cristóbal, Ajuchitlán, Guerrero, nacido hacia 1885, escribano ligado a la iglesia, escribió una libreta de coplas de la que tenemos noticia fidedigna. Una gran fortuna pues, al ser uno de sus oficios el de escribano, aprovechó su conocimiento para recopilar durante algunos años parte de la versada de la que él mismo echaría mano en sus compromisos musicales. Por la fecha de su nacimiento, podemos inferir que al inicio del siglo XX ya andaba en el destino, y que en ese momento quizá abrevaría de la tradición de sus mayores (su padre, Gumersindo Juan habría nacido hacia 1852, por lo que sería contemporáneo de Juan Bartolo Tavira, el legendario músico que, según el mito, le dio forma a casi toda la tradición musical de la región). Empezó a anotar versos en una libreta de contabilidad que compró hacia 1910 con otras que servirían para registrar asuntos del templo de San Cristóbal y siguió escribiendo versos quizá hasta la década de 1960, cuando falleció (Martínez Ayala, 2022). En esta libreta apuntó poco menos de cien coplas sueltas para malagueñas e indias, de las cuales casi todas son sextillas de octosílabos. Muchas de estas coplas son de la tradición oral local, y quizá haya algunas que él mismo compuso, como las dedicadas a alguna persona específica, una de las cuales, por cierto, tiene elementos que nos hacen recordar otras coplas de la región:

Señores para cantar
cada quién tiene su idea,
yo canto por disipar
aunque mi voz sea fea,
a las órdenes estamos,
del señor Dámaso Olea. (Archivo Personal de don Dunstano Albarrán, APDA)

En otras es muy evidente la tradicionalidad, como esta en la que encontramos ecos de *La mañanita alegre* de la Tierra Caliente del Tepalcatepec y de *La Petrona* del Istmo de Tehuantepec, ambas de tradición oral:

La malagueña (APDA)	La mañanita alegre	La Petrona
Que amanece, que amanece, como que quiere llover; así estaba la mañana cuando te empecé a querer: Rosa de Castilla en rama cortada al amanecer.	Qué bonita mañanita, como que quería llover, así estaba la mañana cuando te empecé a querer.	Tú eres la linda Petrona, clavel de Tehuantepec, rosa de Castilla en rama, cortada al amanecer.

No sabemos cómo se cantaban estas coplas, pero lo que resulta relevante es la cantidad de coplas que don Alberto anotó para esta pieza (o género), pues para otros sonos o gustos anotó apenas tres o cuatro. Esto sugiere que, efectivamente, en las malagueñas podía cantarse indefinidamente, mientras hubiera coplas, creatividad o pique.

De otra parte, de la Tierra Caliente, tenemos otra evidencia temprana, esta afortunadamente grabada en 1908 o 1909, por un cuarteto de Cocula, en el sur de Jalisco (Clark, 1998). No sabemos la edad de los músicos del cuarteto Coculense, pero en la foto conocida se ven hombres jóvenes. Podemos inferir que lo que grabaron correspondía a la tradición musical regional en la que ellos se desarrollaban como músicos campesinos. De ser así, estas piezas por lo menos tendrían unos treinta años con las características con las que las encuentra esta primera grabación. La malagueña, en esta versión, dura cerca de 5 minutos, e incluye cinco coplas, quizá cinco y media, y podemos aventurar la hipótesis de que esta extensión se vio determinada por las características del soporte de grabación (cilindro de cera) o del medio de comercialización (discos de pasta de 78 rpm, *shellac* o laca). Por esta versión sabemos que en esta subtradición las malagueñas se componían de cuartetos de octosílabos (y quizá sextillas, ya veremos) y, además, tenemos testimonio de la forma de enunciación. Por razones de espacio consignamos solamente la copla 3, la 5 y la que quizá sea la copla 6, aunque puede ser un añadido de la 5:

3
Cupido se oía lloroso,
cupido se oía lloroso,
cupido se oía lloroso
clamoreando una campana,
clamoreando una campana,
porque había muerto un celoso,
porque había muerto un celoso,
porque había muerto un celoso,
a las tres de la mañana,
a las tres de la mañana.

5
Vengo de azotar mis remos,
vengo de azotar mis remos,
vengo de azotar mis remos,
de remar para el oriente,
de remar para el oriente,

el más amigo es traidor,
 el más amigo es traidor,
 el más amigo es traidor,
 y el más verdadero miente.
 y el más verdadero miente.
 6 (?)
 El pescado que se duerme,
 el pescado que se duerme,
 el pescado que se duerme,
 se lo lleva la corriente,
 se lo lleva la corriente.

En esta versión vemos que las cuartetas básicas se enuncian en 10 instancias de verso, algo que no encontramos en otras subtradiciones. Llama la atención que la rima de la copla 5 y la copla 6 sea la misma en los versos que riman, los pares (*oriente, miente y corriente*). No sabemos si esta era la forma de enunciar las sextillas en esta región (lo que implicaría que no solo se cantaban cuartetas en las malagueñas) o si es la coincidencia de la rima es accidental y esta última copla más bien está cortada por las restricciones del tiempo de grabación.

EL NACIONALISMO CULTURAL, EL MODELO DEL MARIACHI

Estas primeras grabaciones irían configurando lo que en el futuro sería la práctica de versar en los sones, pues a partir de este momento empezarían a aparecer algunas versiones grabadas que funcionarían de alguna forma como modelos, al ser percibidos como más prestigiosos (porque tienen el respaldo de instituciones externas, públicas y privadas, apreciadas como poderosas, cultural y económicamente). Durante la década siguiente habría una lucha por el poder político que desembocaría en un periodo muy intenso de búsqueda y afianzamiento de la identidad nacional que traería consigo el llamado nacionalismo cultural mexicano (Salas y Martínez Ayala, 2023). Durante este periodo ocurrieron una serie de movimientos artísticos, promovidos y organizados desde el estado para configurar una imagen de lo mexicano, y en este proceso la música tradicional y el cine cumplieron un papel fundamental (Martínez Muñoz, 2020). Una de las tradiciones que sirvieron de estandarte (al exterior y al interior) fue el mariachi, conjunto típico de Tierra Caliente que en poco más de una década se reconfiguró y se afianzó como el máximo símbolo de México, en una versión ciertamente artificial (Ochoa, 2005; Jáuregui, 2007). Así, el mariachi uniformado de charro, musicalmente transformado en una suerte de orquesta típica, abandonó la tradición oral para apoyarse en la escritura, tanto de música como de coplas. Gracias a este proceso de escrituralización pudo expandir sus posibilidades y empezó a absorber piezas de otros repertorios, tanto nacionales como internacionales. Por supuesto, al ser un conjunto basado en la escritura (algo necesario para soportar los complejos arreglos que estaban siendo desarrollados) se eliminó la variación, tanto musical como textual (Salas, 2018, Salas, 2022). En este proceso, los sones para versar fueron particularmente afectados, pues era prácticamente imposible que pudieran convivir con las nuevas formas necesarias para el nuevo mariachi. Lo ideal para este tipo de conjuntos es que en vivo suene igual que en grabación, y muchas veces lo logran. Evidentemente un género que se basa enteramente en una fuerte carga de improvisación no tendría cabida ahí. Curiosamente, este nuevo tipo de mariachi sí tocaría una malagueña, pero sería la pieza huasteca, convertida en canción-huapango,

muy apropiada para el lucimiento del falsete (elemento prácticamente inexistente en la Tierra Caliente).

Antonio Rivera Maciel, nacido en Aguililla, Michoacán en 1929, grabó una malagueña para Raul Hellmer alrededor de 1956. Este músico, muy talentoso, fue fundamental para la creación de algunos de los estereotipos que el cine mexicano de la época de oro ayudó a consolidar. A pesar de haber aprendido la tradición regional en su juventud, su talento le permitió aprender otros repertorios, particularmente el huasteco y el jarocho, pues además de buen guitarrero era hábil con las arpas y el violín. De esta forma participó como músico en varias películas, y se convirtió en un referente importante para la música regional (Flores, 2017). En la malagueña a la que hacemos referencia se acompaña solo con guitarra, y en el arreglo es muy notoria la influencia del son huasteco, pues incluye falsete. Hellmer no logra ubicar el estilo regional, aunque sugiere que quizá sea guerrerense (Hellmer, s. f.). Podemos aventurar la idea de que es un ejemplo perfecto de la mezcla de estilos y repertorios que acabaría configurando lo que se llamó música mexicana, ya no regional, sino nacional. Textualmente se compone de sextillas, enunciadas en el modo de muchas versiones guerrerenses, en ocho instancias de verso, con repetición del primero y el penúltimo. Las coplas pueden perfectamente pertenecer al repertorio regional. Lo más importante, sin embargo, es que se trata de un arreglo en el que sobresale el virtuosismo en la ejecución de la guitarra y el canto con falsete. Presentamos dos de las tres coplas:

1
 Qué he de hacer me vo(y) arrimando,¹
 qué he de hacer me vo(y) arrimando
 pues me gusta la alegría,
 con vergüenza estoy cantando
 porque no se todavía,
 pero me estoy enseñando,
 pero me estoy enseñando
 pa cantarles otro día.

2
 Entre Pátzcuaro y Morelia,
 entre Pátzcuaro y Morelia
 tengo un retoño floreando,
 si tus brazos me desprecian,
 si tus brazos me desprecian
 otros me están esperando,
 no blancos como los tuyos
 pero no se andan chiqueando.

EL INICIO DE LAS GRABACIONES COMERCIALES

Las grabaciones de música regional empezaron mucho antes: el mariachi de Cirilo Marmolejo empezó a grabar hacia 1926 (Clark, 1993), y el Vargas, extrañamente más conservador en esa época por la obstinación de Gaspar Vargas, una década después

¹ Lo que se encuentra entre paréntesis no es enunciado por el cantante. De este modo el verso es realmente octosílabo y es cantado sin artificios ni torpezas gracias a la sinalefa que se genera.

(Clark, 1997). Esas grabaciones regresaron a la región, causando estragos. De este modo, cuando en la década de 1970 empiezan a ser grabados algunos conjuntos tradicionales de Tierra Caliente (Alma de Apatzingán, Los Carácuaros, El conjunto de Filiberto Salmerón, Arturo Villela) estos ya tocan versiones de su repertorio apropiado para la grabación profesional, de alrededor de tres minutos, con pocas coplas y privilegiando los arreglos musicales. Esto, por supuesto, de ninguna manera quiere decir que no supieran manejarse con soltura en otros ámbitos normales de la música tradicional, como las fiestas o los fandangos.

En 1979 Arturo Villela grabó junto al conjunto Salmerón una versión de la malagueña que textualmente es idéntica a un par de versiones de él mismo que fueron registradas en video 35 años después. Presentamos 2 de las 3 coplas:

1
Trigueñita color fino,
trigueñita color fino,
ojitos de uva madura,
le pido al cielo divino
salir de esta noche oscura
y que me ponga el camino,
y que me ponga el camino
a la luz de tu hermosura.

2
Si con llorar descansara,
si con llorar descansara
mi afligido corazón,
lágrimas por ti sacara
de la más honda región,
hasta una piedra llorara,
hasta una piedra llorara
comprendiendo la razón.

En cualquier caso, las grabaciones comerciales siguieron la regla establecida por los primeros soportes en cuanto a la duración de las piezas. Así, incluso en los tiempos de la grabación digital, en la que prácticamente no hay ningún límite respecto a la duración de la ejecución, casi todas las piezas grabadas con fines comerciales presentan dos o tres coplas en menos de 3 minutos. Más aun, estas grabaciones son referentes para los aprendices, por lo que es frecuente que se conviertan en modelos que se copian prácticamente iguales, tanto en los arreglos musicales como en las coplas (González, 2009: 37, llama a estas versiones *vulgata*).

LAS GRABACIONES DE CAMPO

Desde la década de 1960 empezaron a llegar a la región diversos investigadores para grabar la música tradicional. Sus motivaciones y estrategias fueron muy variadas, pero generalmente daban con los mismos intérpretes y grababan casi las mismas piezas. Para estas fechas todavía estaban vivos algunos de los músicos que nacieron antes de la revolución, pero ya empezaban a consolidarse los que llevarían la tradición hasta finales del siglo XX. No está de más decir que entonces ya se había afianzado el estereotipo de lo mexicano promovido por el estado gracias al apoyo de las industrias culturales.

Quien llegaba a grabar frecuentemente se encontraba versiones más o menos influidas por ciertos modelos prestigiosos. Juan Reynoso, por ejemplo, grabó para Hellmer una malagueña en 1957 (Contreras, 1990), y luego en 1972 la volvió a grabar para Lieberman, Llerenas y Ramírez de Arellano (Lieberman *et al.*, 2002). Ambas versiones son de cuatro coplas, de las cuales se repiten dos:

Juan Reynoso, 1957	Juan Reynoso, 1972.
1 Dicen que la mar es grande, dicen que la mar es grande y yo les digo que no, que si la mar fuera grande desde aquí lo viera yo, solamente dios es grande, solamente dios es grande porque él es quien lo formó.	1 Es cierto que la mujer, es cierto que la mujer es todo el querer del hombre, pero sabe suceder que cuando lo miran pobre lo tratan de aborrecer, lo tratan de aborrecer y aventarlo onde no estorbe.
2 Una tórtola en el campo, una tórtola en el campo de verse ausente lloraba sólo de considerar que todo cuanto hay se acaba, sólo dios es permanente, sólo dios es permanente hasta la muerte es pintada.	2 De las mujeres no se habla, de las mujeres no se habla porque tienen otro nombre y creo que no se salvan, sin embargo no sé dónde, porque son las meras diablas, porque son las meras diablas que descomponen al hombre.
3 No hay rama que no se tuerza, no hay rama que no se tuerza cuando está tierna la luna, pero a mí no me hace fuerza, yo me atengo a mi fortuna, porque he visto que el que almuerza, porque he visto que el que almuerza no se acuerda del que ayuna.	3 Dicen que la mar es grande, dicen que la mar es grande y yo les digo que no, que si la mar fuera grande desde aquí lo viera yo, solamente dios es grande, solamente dios es grande porque él es quien lo formó.
4 Ah que alta te ves Gertrudis, ah que alta te ves Gertrudis cuál será tu pensamiento, hay déjame no te apures ni te des tanto tormento, más altas se ven las nubes, más altas se ven las nubes y las desbarata el viento.	4 Ah que alta te ves Gertrudis, ah que alta te ves Gertrudis cuál será tu pensamiento, hay déjame no te apures ni te des tanto tormento, más altas se ven las nubes, más altas se ven las nubes y las desbarata el viento.

Sabiéndose mover, los investigadores podían encontrar auténticas joyas, como la que grabó René Villanueva en 1974 al conjunto de Filiberto Salmerón, según sus propias palabras, «disfrutando un buen mezcal» (Villanueva, 1997: 5). Nada menos que 12 coplas, que abarcan todos los temas propios de las malagueñas de la región, con rúbrica incluida en la copla 8. Por razones de espacio transcribimos aquí una selección:

2

Yo del mundo no reflejo
aun de lo que ha pasado,
soy más fino que un espejo
pues aunque veo empañado
amigos, me siento viejo
pero menos espueleado.

4

Navegando en una tabla
el viento me desvanece,
dijo un pájaro en su jaula
que el que de amores padece
hasta con las piedras habla
y el mundo se le oscurece.

8

No hay quien la esperanza pierda,
no hay que perder afición,
sonaremos bien las cuerdas
pa alegrar el corazón,
a ver si algún día recuerdan
de Filiberto Salmerón.

9

Qué quieres que haga por ti,
si cuanto me mandas hago:
el corazón te rendí,
con eso te satisfago,
satisfáceme tú a mí
como yo contigo lo hago.

11

México tiene pianistas
de lo bueno y con esmero,
tiene buenos trompetistas
que admiran al mundo entero,
pero para violinistas
el estado de Guerrero.

12

Con esta no digo más
calle del jardín florido,
en el puerto de San Blas
le dijo una a su marido:
«no lloro porque te vas
lloro porque no te has ido.»

LA ACTUALIDAD Y EL FUTURO

Durante mucho tiempo se mantuvo como una regla de las grabaciones comerciales la duración máxima de cuatro minutos por pieza, misma que influyó en algunas de las grabaciones de campo orientadas a la comercialización. Esto se dio, además, en un contexto de poca competencia comercial, pues las grandes casas disqueras controlaban el mercado. Con el surgimiento de disqueras regionales o enfocadas a la investigación o la difusión cultural, o incluso algunas que se presentaban abiertamente como opositoras

a los modelos comerciales, apareció la posibilidad de hacer y distribuir grabaciones con formatos alternativos, lo que le dio espacio a nuevas versiones de muchas piezas tradicionales. Un buen ejemplo es esa malagueña de Filiberto Salmerón, editada por el sello Pentagrama con apoyo del IPN. Este fenómeno de las ediciones fonográficas independientes abrió la posibilidad de hacer y comercializar grabaciones más o menos experimentales. En este tenor, don Serafín Ibarra, perteneciente a una dinastía de músicos virtuosos originaria de las cañadas que bajan al sur de Morelia hasta la Tierra Caliente, grabó un par de malagueñas: la primera con Jesús Peredo, completamente al modo tradicional (Ibarra y Peredo s. f.):

1
Ahora sí voy a cantar,
ahora sí voy a cantar
porque el gusto me ha venido,
cuando me salgo a pasear
al padre eterno le pido
que no me deje(s) de amar,
que no me dejes de amar
por más que lo haya ofendido.

2
Trigueñita color vino,
trigueñita color vino
ojitos de uva madura,
le pido al cielo divino
salir de esta noche oscura
y que me vuelva al camino
y que me vuelva al camino
a la luz de tu hermosura.

3
Dicen que la mar es grande,
Dicen que la mar es grande,
y yo les digo que no,
que si la mar fuera grande
desde aquí la viera yo.
Solamente Dios es grande,
solamente Dios es grande
porque él es quien la formó.

4
Ay, que alta te ves Gertrudis,
Ay, que alta te ves Gertrudis
cuál será tu pensamiento,
ahí déjame no te apures
ni te des tanto tormento,
más altas se ven las nubes,
más altas se ven las nubes
y las desbarata el viento.

La segunda malagueña la grabó con el conjunto Los Carácuaros, que él dirige (Ibarra, 2015). Esta segunda versión es interesante por muchas cosas. Textualmente sobresale que incluye sextillas, quintillas y cuartetos, y en general el texto tiene

preeminencia sobre la música (como en las malagueñas antiguas). El estilo de las coplas, además, es muy particular, con una fuerte impronta de la escritura (notoria, por ejemplo, en el hipérbaton del primer verso):

1
Niña, de ángel tu figura,
divina obra del creador,
niña, de ángel tu figura,
divina obra del creador,
hermosísima criatura,
Malagueña de mi amor:
con mirarte unos momentos
haces brotar mi pasión.

Con mirarte unos momentos
haces brotar mi pasión,
dueña de mis pensamientos,
también de mi corazón,
Malagueña de mi amor.

2
El viento por la mañana
llega tocando su diana,
el viento por la mañana
llega tocando su diana,
revestido de pasión
y mis notas con su hazaña
tocan suave tu ventana
por esta dulce canción.

Cuando estoy juntito a ti,
que alegría en mi corazón.
De mi alma un suspiro a ti
Malagueña de mi amor,
Malagueña de mi amor.

3
Del bello globo terráqueo,
linda tierra calenteña,
del bello globo terráqueo,
linda tierra calenteña,
del conjunto planetario
me llevo esta malagueña
al lejano andromedario,
allí me quedo con ella.

El amor todo lo puede
ley de la divinidad,
el que no cree que compruebe,
es la purita verdad.

Gran amor cual universo
habita en mi corazón,

solo para ti lo quiero
Malagueña de mi amor.

Esto en lo que respecta a las grabaciones. En los fandangos y fiestas, y aun en presentaciones formales, parece que la práctica de versar, aunque ha tenido periodos de decaimiento, sigue viva, aunque más en algunas regiones que en otras. Por ejemplo, entre los conjuntos de arpa grande ya es difícil encontrar algún grupo que pueda tocar y cantar La malagueña, mientras que en la zona del Balsas medio todavía es posible ver cantadores espontáneos. Existen un video del finado J. Natividad Leandro con el conjunto Ajuchitlán tocando una malagueña y cantando versos como fueran saliendo. Hacia el final se da un interesante duelo de coplas, a propósito de la vejez de los verseros:

<p>Dice Félix Feliciano Rayo:</p> <p>Ya los viejos como tú, ya los viejos como tú sin poderlo remediar pos mandan a traer el agua, ya no echan viaje cabal, les pasa lo de la avispa, les pasa lo de la avispa, pegadito del panal.</p>	<p>Contesta Natividad Leandro:</p> <p>Ya estás viejo ya estás feo, ya estás viejo ya estás feo, ya estás mudando figura, ya tienes dolor de huesos, ya te duele la cintura, ya no distingue a lo lejos, ya no distingue a lo lejos, ya no tienes dentadura.</p>
---	---

CONCLUSIONES

Los sones para versar son uno de los tesoros de la lírica tradicional mexicana. En particular, en el occidente de México se encuentran en peligro, pues por la dificultad que implica su buena ejecución cada vez es menos frecuente escucharlos en sus contextos originales, viéndose reducidos al espacio de las grabaciones y algunos pocos eventos culturales. De este modo, su productividad se ha visto mermada, cada vez es más difícil encontrar ejecutantes que sepan muchos versos, y es casi imposible hallar quien quiera y pueda crear nuevas coplas. Esto, sin embargo, no quiere decir que todo esté perdido, pues los temas que se han tratado en estos sones siguen vigentes: la vejez, el orgullo, la tristeza, el amor y el desamor, entre algunos pocos más. Es deseable que los jóvenes que se acercan a la tradición lleguen a entender los mecanismos de esta para que, en algún momento, puedan engrosar en ya de por sí abundante corpus de coplas de malagueñas con sus propias creaciones. Mientras tanto las nuevas generaciones de cantores pueden seguir alimentándose del ancho caudal lírico que atesoran algunas grabaciones y recopilaciones, pues es posible encontrar versos centenarios que no pierden ni un ápice de actualidad. Con suerte y trabajo, en un futuro podremos ver esta época de crisis creativa como un bache afortunadamente superado... hace quizá un siglo don Alberto Albarrán ya anotaba: *no hay día que sea mañana/ que no le nombren ayer.*

BIBLIOGRAFÍA

CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris (eds.) (1993): *Mariachi coculense «Rodríguez» de Cirilo Marmolejo. 1926-1936*, El Cerrito, Arhoolie.

- CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris (eds.) (1997): *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947*, El Cerrito, Arhoolie.
- CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris (eds.) (1998): *Cuarteto coculense. The very first mariachi recordings: 1908-1909*, El Cerrito, Arhoolie.
- CONTRERAS, Guillermo (ed.) (1990): *La música tradicional en Michoacán*, México, CENIDIM.
- FLORES, Carlos (2017): «Antonio Rivera Maciel ¿Legado ensombrecido o luz sin paradero?» en *El mariachi: bailes y huellas*, Luis Ku (coord), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del estado de Jalisco, pp. 221-234.
- FRENK, Margit (dir.) (1975): *Cancionero folklórico de México*, I, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, FCE.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo (2009): *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.
- HELLMER, Joseph (s. f.): *Sones of México by Trío Aguillillas*, New York, Folkways records.
- HERREJÓN, Carlos (1994): «Tradición. Esbozo de algunos conceptos», *Relaciones*, 59, pp. 135-150.
- IBARRA, Serafín (2015): *Los Carácuaros de Serafín Ibarra. 85 aniversario*, Morelia, SECUM.
- IBARRA, Serafín y PEREDO, Jesús (s. f.): *Virtuosos del son*, Morelia, SECUM/CONACULTA.
- JÁUREGUI, Jesús (2007): *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, INAH / CONACULTA / Taurus.
- LIEBERMAN, Baruj, LLERENAS, Eduardo y RAMÍREZ DE ARELLANO, Enrique (eds.) (2002): *Antología del son de México*, México, Corason.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (2010): «El sistema festivo del fandango de Tierra Caliente», en *Memorias del coloquio El Mariachi y la Música Tradicional de México. De la Tradición a la Innovación*, Arturo Camacho (coord.), Guadalajara, Secretaría de cultura – Gobierno de Jalisco, pp. 151-171.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (2022): «Para quien sea del gusto... Sones compartidos en la Tierra Caliente», en *Del mitote al fandango urbano. Veinte años de investigación del mariachi tradicional*, Arturo Camacho (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del Estado de Jalisco, pp. 105-128.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Eduardo (2020): «La modernización del mariachi como representación de lo mexicano en la política internacional mexicana (1938-1958)», en *Mariachi: entre la tradición y la innovación*, Francisco Samaniega (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del estado de Jalisco, pp. 209-224.
- MORENO RIVAS, Yolanda (2008): *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (2005): *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Universidad de Guadalajara / Casa de la cultura del Valle de Zamora / editorial gráfica nueva.
- REUTER, Jas (1981): *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama.
- SALAS MIER, Jorge Daniel (2018): «La influencia de los modelos comerciales en la textualidad del son de mariachi tradicional», en *Del mariache al mariachi, música*

- y *músicos*, Francisco Samaniega (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del Estado de Jalisco, pp. 147-158.
- SALAS MIER, Jorge Daniel (2022): «La tradición oral y la tradición escrita en sonos de Tierra Caliente», en *Del mitote al fandango urbano. Veinte años de investigación del mariachi tradicional*, Arturo Camacho (coord.), Zapopan, El Colegio de Jalisco / Secretaría de Cultura – Gobierno del Estado de Jalisco, pp. 73-90.
- SALAS MIER, Jorge Daniel y MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (2023): «Del dicho al hecho, hay un gran trecho... teorías de la cultura, política cultural y músicas de tradición oral en México: 1919-2017», en *Hacer historias. Propuestas para el estudio del pasado*, Lorena Ojeda Dávila, María Teresa Cortés Zavala y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.), Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 153-190.
- SEVILLA, Amparo (coord.) (2008): *Sonos compartidos*, México, CONACULTA.
- VILLANUEVA, René (ed.) (1997): *Músicos y cantores de Guerrero*. México, Pentagrama.

Fecha de recepción: 21 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 29 de junio de 2024

