

LUIS OMAR MONTOYA ARIAS

CONTRAHISTORIA
DE LA

MÚSICA
RANCHERA

*Lost objects find hope / 2019 / Latón / Medidas
variables / Vistas generales de exposición*

La historia es un campo de estudio que conlleva profundidades y aristas, el asunto es quién y cómo se plantea; por ende, la interpretación es clave en la práctica de la historia científica. No hay historia total: existen los hechos y las estrategias de interpretación. La Contrahistoria pugna por la memoria-razón-interpretación; por tanto, caminaremos por hechos históricos que la oficialidad relata de una forma y que la Contrahistoria interpreta con dinamismo y apertura.

La Contrahistoria es una forma de interpretar el hecho histórico, pero, para hacer Contrahistoria hay que conocer la historia oficial del acontecimiento a interpretar. Por un lado, la historia oficial cohesiona y abona a la identidad; por otro, la historia, como memoria, libera a partir de la deconstrucción de la historia oficial. La Contrahistoria, como

estructura metodológica, dialoga puntos de encuentro con la historia oficial al ir más allá de los hechos, del dogma y del paradigma.

En el presente ensayo, hablaremos de la música ranchera como fenómeno social que ofrece una historia oficial para deconstruir a la misma, echando mano de la Contrahistoria para contrastar, comparar y dialogar puntos de encuentro.

Una cuestión metodológica, en la que se puede incurrir con facilidad, consiste en acercarse a la canción ranchera desde el horizonte del siglo XX, sin voltear al siglo XIX. El antecedente histórico de la canción ranchera del XX está en la canción mexicana del XIX; así como el primer eslabón del mariachi nacionalista de la década de 1930 lo encontramos en las orquestas típicas porfirianas de la segunda mitad del XIX.

Formación popular y formación académica de la canción mexicana

La historia oficial asevera que fue con la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, estrenada en 1936, que la canción ranchera nació (Pérez: 2019). Sin embargo, su Contrahistoria, escrita por Rubén M. Campos, Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza, ve en Antonio Zúñiga, compositor y músico decimonónico, un referente obligado.

Zúñiga nació en Villa de Silao, Guanajuato, en 1835. Compositor, poeta, pianista y guitarrista “poseedor de una bien timbrada voz de barítono, enamorado y bebedor, era la alegría del Bajío. Sus canciones eran el alma de la raza que se conserva vernácula y tradicional” (Campos, 1928, 81). Las composiciones de Zúñiga eran cancioneros interpretados por duetos compuestos de una cantadora y un cantador como segunda voz; el dueto se detenía en las esquinas:

Para entonar coplas que atraían al pueblo, y cuando la concurrencia era numerosa cantaban canciones nuevas y hacían la colecta en el pandero, que sonaba el antero resbalando el pulgar y golpeando el instrumento sobre el metacarpo y el codo. Así recorrían [...] poblaciones, haciendas y ranchos. (Campos, 1928: 82).

Vendían ante, cantaban y estrenaban melodías populares; la dinámica económica y cultural descrita era conocida como “folkloreada”, durante el siglo XIX (Campos, 1928: 82).

Su música llegó a Europa, a través de Henri Herz, pianista, y Franz Coenen, violinista; su jarabe de “El Sombrero Ancho” fue popular en Berlín. Zúñiga compuso “Marchita el alma”, “Triste pensamiento”, “Si tomo entre mi mano esa tu mano blanca”, “La cruz de coral”, “Isaura de mi amor” (Campos, 1928: 83).

En esta época, cuando la canción mexicana tuvo su apogeo, solía tener cuatro partes, como lo demuestran las creaciones de Antonio Zúñiga, guanajuatense, y Antonio Hoil, yucateco, los dos compositores más populares del siglo XIX mexicano (Campos, 1928: 89). En ese entonces, la canción mexicana estaba compuesta “sobre dos coplas de cuatro versos cada una, en ocho compases cada parte” (Campos, 1928: 89). Posteriormente, en el siglo XX, el compositor Enrique Galaz dio dieciséis compases a cada una, hasta igualarlas; se repiten dos versos en la segunda parte, procedimiento sencillo que amplía la canción: así se lograba la cuadratura (Campos, 1928: 89).

Por otro lado, las letras de Zúñiga fueron arregladas y armonizadas por Manuel M. Ponce, quien nació en Zacatecas en 1882 (Barrón, 2014: 27). Ponce, junto a Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, es considerado uno de los máximos representantes del nacionalismo musical mexicano. Además de compositor, fue escritor e influyó desde la música hasta las letras: colaboró en *El Herald de Cuba*, en la *Gaceta Musical de Francia* y en el *Boletín Latinoamericano de Música del Uruguay*; asimismo, fue Director del Conservatorio Nacional de Música y de la Orquesta Sinfónica Nacional de México. Admirador furibundo de las obras artísticas de Stravinski y Debussy, fue impresionista, nacionalista y modernista; realizó trabajos sobre folklore y la canción mexicana; estudió al corrido mexicano y a los soncitos; y disertó sobre nacionalismo, folclorismo e historia de la música en México. En 1913, dictó la conferencia “La canción mexicana” (Barrón, 2014: 30-38).

Con los datos obtenidos desde la Contrahistoria del personaje, entendemos sus motivaciones para arreglar las letras de Antonio Zúñiga: el trabajo colegiado entre Zúñiga (músico popular de Guanajuato) y Ponce (músico

La historia oficial de la canción ranchera asevera que ésta nació en Guanajuato y creció en Jalisco. La Contrahistoria demuestra que Zacatecas ocupa un lugar de importancia en su construcción.

académico de Zacatecas) derriba aspiraciones de clase y corrobora, una vez más, lo frágil de las fronteras entre lo popular y lo culto.

Siglo XIX. Antonio Zúñiga y Manuel M. Ponce. Guanajuato y Zacatecas. Siglo XX. José Alfredo Jiménez y Antonio Aguilar. Guanajuato y Zacatecas. Formación popular y formación académica. Canción ranchera. Música mexicana. Hay un problema histórico de continuidades, sincronías y regiones. La historia oficial de la canción ranchera asevera que ésta nació en Guanajuato y creció en Jalisco. La Contrahistoria demuestra que Zacatecas ocupa un lugar de importancia en su construcción.

¿Y si pensamos en la música como un todo?, ¿y si restamos valor a las etiquetas de música culta y música popular?, ¿y si comenzamos a asimilar que la música culta y la música popular no son entes ajenos y distantes como la historia oficial plantea? Empecemos a visualizar la creación artística de la música como una sola puesta en escena.

Música ranchera: aportes europeos

La Contrahistoria nos permite conocer realidades, como el hecho de que compositores y ejecutantes clásicos han creado e interpretado piezas de música popular. Asimismo, la Contrahistoria estudia las aportaciones formales de la tradición musical italiana a la canción ranchera mexicana. Podemos rastrearlas en las obras de Rubén M. Campos y de Yolanda Moreno Rivas, autores clásicos de la etnomusicología.

El antecedente de la canción ranchera del siglo XX es la canción del Bajío del XIX, “de aire lento y frase amplia” (Moreno, 1979: 18). La canción del Bajío tenía influencia italiana. Ésta se interpretaba en Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Querétaro y Aguascalientes con arpa, violín y guitarra: “Se trataba de canciones lánguidas y tristes” (Moreno, 1979: 18).

Rubén M. Campos asevera que, en la formación histórica de la música mexicana, influyeron aires italianos gracias a la migración sostenida de creadores europeos durante la Colonia, quienes difundieron napolitanas, barcarolas y tarantelas (Campos, 1928: 108). Así es como Campos entiende a la canción mexicana:

La canción mexicana es breve: es una queja y un suspiro [...] Es un pensamiento expresado en una forma musical [...] un *ritornello* [...] En la canción mexicana, el músico tiene la sentimentalidad concentrada en una forma clara y breve [...] Va al alma del pueblo [...] La falta de artificio artístico queda compensada con la inspiración. (Campos, 1928: 80-81).

Por su parte, Yolanda Moreno Rivas explica que los recursos musicales de la canción ranchera son:

Portamentos, esforzatos y ritardandos que pueden convertirse en calderones para las frases climáticas [...] el uso teatral del falsete, puede caer [...] en medio de una frase para hacer un efecto de suspenso [...] antes de terminar un giro melódico (Moreno, 1979: 189).

Un *portamento* es la transición de un sonido a otro más agudo o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto: es la unión de dos tonos. Sólo se puede realizar en un instrumento de cuerda, en un trombón de varas o en la voz humana. El *portamento* sustituye al *glissando*, remedo del italiano, el cual implica la deliberada ejecución de todos los tonos de en medio.

La canción ranchera, ya en el siglo XX, se caracteriza por una impostación a la voz, utiliza la garganta “aunque esto significara [...] una enunciación rasposa y poco musical [...] la canción bravía escrita en tono mayor, era agresiva, afirmativa y reivindicativa. Si el tema era amoroso, adoptaba un tono exigente y fanfarrón” (Moreno, 1979: 186). La Contrahistoria permite ver que la importancia musical de Guanajuato para México comenzó en el siglo XIX. No surgió espontáneamente con Jorge Negrete en la década de 1930.

El teatro decimonónico como articulador de la canción ranchera

Desde la Contrahistoria, la canción ranchera del siglo XX tiene que ver con el teatro y con la ópera del XIX. Imposible estudiar la difusión de los sones y aires populares sin afrontar al teatro como su escenario por excelencia.

En marzo de 1858, actores del Teatro Nacional

presentaron *La ranchera de San Miguel el Grande* o *La Feria de San Juan de los Lagos*, comedia “con bailecitos del país y música de bandolones” (Lavalle, 1988: 53). Ese mismo año, se estrenó *Un paseo en Santa Anita*, “ópera cómica en dos actos basada en costumbres nacionales”, en la que estuvo presente el jarabe, ejecutado por una tipiquita (Lavalle, 1988: 52). Bautizadas luego, por el nacionalismo porfiriano de finales del siglo XIX, como orquestas típicas.

En 1884, Porfirio Díaz fundó la primera orquesta típica mexicana con ayuda de Carlos Curti, maestro del Conservatorio Nacional de Música. Montó un popurrí de aires nacionales con el que hizo acto de presencia en la Exposición Universal de Nueva Orleans, EE.UU., en el mismo año de 1884 (Moreno, 1979: 13).

La Contrahistoria permite saber que las compañías de teatro, italianas y francesas, incluían los atuendos de china y ranchero, este último antecedente histórico del charro mexicano del siglo XX, en sus representaciones dancísticas: “Las condiciones eran ideales para que una obra salpicada de jarabes y aires nacionales como *Un paseo en Santa Anita* del compositor mexicano Cenobio Paniagua [1821-1892], estuviese entre los estrenos más memorables del Teatro Nacional de México” (Moreno, 1979: 12-13).



De la serie: *Lost objects find hope / Fine pressure, anxious rain, machine arises, conscious escape, own turmoil* / 2019 / Latón / 150 x 50 cms

Representaciones dancísticas en la música ranchera

En 1854 se editó *Los mexicanos pintados por sí mismos* de Hilarión Frías y Soto, que consiste en breves semblanzas sobre diferentes oficios asociados al siglo XIX, y en el cual aparecen la china y el ranchero, quienes son incorporados por la historia oficial en su narrativa, como agentes sociales dialogantes con la canción ranchera.

Hilarión Frías describe a la china y al charro, en el marco de la música ranchera en torno a la danza, dentro del contexto del siglo XIX; sobre la china mexicana, señala: “Marchemos en busca de Mariquita en donde suene el bandolón, la flauta y un bajo, y en donde se baila como lo hace la gente que sabe lo que es tener el alma en el cuerpo” (Frías, 2016: 116). Sobre el ranchero, añade:

Hizo vibrar una voz sonora, robusta y un poco desafinada, pero llena de melancolía y con cierto aire de afectación que jamás abandona el ranchero cuando canta. La delicia del ranchero es el soprano, se afana y atormenta para sacar las notas de tenor. (Frías, 2016: 241).

La china baila y el ranchero canta; se complementan y dan vida al proceso artístico: la voz y el cuerpo, la interpretación vocal y la ejecución corpórea. Ella se acerca desde la danza, él desde la voz como instrumento. Tanto la china como el ranchero, se recrean en la música.

Rubén M. Campos, en su obra *El folklore y la música mexicana*, delinea al charro del siglo XX y a la china mexicana:

La Contrahistoria de la canción ranchera alumbra sus conexiones con el jarabe o son: jarabe es un concepto asociado al siglo XIX y el son al siglo XX; ambos términos remiten a la misma realidad socio musical.

El galán vestido [...] en traje de charro cruza sus manos a la espalda, después que ha pedido sombrero en mano la venida a la compañera que ha elegido para bailar, y enfila sus pies ágiles para perseguir a la compañera en su respunteo de pasos ligeros, de movimientos oblicuos de coyote, y en un repiqueteo de los talones que llevan el ritmo del jarabe en una multitud de figuras, pues son treinta los pasos variados del jarabe clásico [...] Mientras los bailadores descansaban un instante al terminar una serie de pasos del jarabe [...] la china terciaba garbosamente el rebozo o ponía los brazos en jarras, o echaba la cabeza atrás, sacudiendo las ricas trenzas, y el galán cruzaba diagonalmente la escena para cambiar de lugar según lo prescribe el ritual del baile, pavoneándose como un gallo: del grupo de cantadoras surgía la copla pintoresca y sabrosa, apasionada y triste. (Campos, 1928: 58-60).

El jarabe mexicano no necesita de los recursos de la armonización, ni del contrapunto para ser bello (Campos, 1928: 60). La Contrahistoria de la canción ranchera alumbra sus conexiones con el jarabe o son: jarabe es un concepto asociado al siglo XIX y el son al siglo XX; ambos términos remiten a la misma realidad socio musical.

“El Guajolote” fue un jarabe que imitaba los movimientos del animal al cortejar a la hembra: “Parecido a Los Huicholes, quienes practican la del guajolote” (Saldívar, 1934: 279). En 1803, La Inquisición registró la existencia de “El Toro Viejo”, “El Toro Nuevo” y “El Torito” en Veracruz: “Entre un hombre

y una mujer [...] el ademán de torear, como el hombre el de embestir; la mujer provoca y el hombre se desordena [...] no hay concurrencia de arpa y guitarra” (Saldívar, 1934: 293).

Las descripciones compartidas, tanto las del siglo XIX como las del XX, permiten identificar constantes históricas. Este juego y sus representaciones resguardan fragmentos de memoria mexicana decimonónica. Así pues: la música es el objeto de estudio; la china, el ranchero, el cancionero y el compositor, los sujetos. Gracias a la Contrahistoria, podemos dilucidar el panorama de la canción ranchera en amplitud.

En definitiva, durante el siglo XIX, el uso público y privado de la historia patria era necesario e ineludible; debido a ella, México construyó un nacionalismo férreo que lo mantuvo a salvo de los Estados Unidos, de Francia y de España, a pesar de perder más de la mitad de su territorio y de haber sido administrado por Maximiliano de Habsburgo. El “Himno Nacional Mexicano” responde a las circunstancias históricas del XIX: “Mexicanos, al grito de guerra [...] / al sonoro rugir del cañón [...] / Más si osare un extraño enemigo / profanar con su planta tu suelo [...] / Un solo lado en cada hijo te dio” (Konzevik, 2010: 20).

No obstante, en la escritura de la Contrahistoria es fundamental preguntarse quién es el narrador y desde qué fuentes está construyendo el discurso. La Contrahistoria es la

edificación de una propuesta historiográfica abrazada a la negación del valor clásico de la historia patria (Márquez, 2014: 216).

Abarcante y científica, la Contrahistoria recupera, re-significa, deconstruye, genera memoria y permite escribir desde abajo y desde arriba para humanizar y compejizar la historia. El hecho histórico es uno, las interpretaciones del mismo, amplias y posibles.

REFERENCIAS

- Barrón, J. (2014). *Escritos en torno a la música mexicana*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Campos, R. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Frías, H. (2016). *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: Porrúa.
- Konzevik, A. (2010). *Himno nacional mexicano. Su historia*. México: Porrúa. Recuperado de: http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/bicen/him_nac.pdf
- Lavalle, J. (1988). *El jarabe*. México: INBA.
- Márquez, W. (2014). Michel Foucault y la Contrahistoria. *Revista Historia y Memoria*, 8, 211-243.
- Moreno, R. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: CONACULTA.
- Pérez, R. (2019). *Lázaro Cárdenas. Tomo II*. México: DEBATE.
- Saldívar, G. (1934). *Historia de la música en México*. Toluca: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- Zaitzeff, S. (1983). *Rubén M. Campos (1871-1945)*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.