



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA\*



*EL BANJO EN LA MÚSICA DE CUERDAS DE LA MIXTECA.  
San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca.*

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA:

PATRICIA JUSTINA GARCÍA LÓPEZ

Asesores:

Dr. Rolando A. Pérez Fernández

Dr. Sergio Navarrete Pellicer

MÉXICO, D. F. 2004

M. 339519



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi abuelo mixteco José López (+), que ya regresó a esas nubes,  
a mis papás,  
a los músicos mixtecos,  
a Dios, como siempre.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a digitalizar en formato electrónico e imprimir el  
contenido de mi trabajo recopilatorio.  
NOMBRE: Patricia Justina  
García López  
FECHA: 07 - Diciembre - 2004  
FIRMA: [Firma]

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco de manera especial e infinita a mis papás y a mi familia, por su apoyo incondicional y su cariño, por su comprensión y paciencia.

Manifiesto mi sincero agradecimiento a los habitantes de San Miguel Piedras y en particular a sus músicos, por haberme compartido parte de su saber y su música.

A don Francisco Ávila Curiel y a don Plácido Aparicio Santiago –los primeros “tocadores de banjo” mixtecos que conocí–, les agradezco profundamente su atención y paciencia a mis continuas y recurrentes preguntas, pero sobre todo, por haberme contagiado su pasión por el banjo y enseñarme su música.

También quiero agradecer a toda la familia Ávila Curiel y a los músicos que la integran: Rafael, Paulino, Constantino y Raymundo, por su música y su Baile de Mascaritas.

Mi agradecimiento a los músicos: Protacio Ávila López, a don Teodoro Ávila Ortiz, a Adrián López y a don Zenen Curiel, músicos de la cabecera municipal de San Miguel Piedras; así como a don Macario Aparicio, a Máximo López Aparicio, a don Felipe Juárez y a don Evaristo Santiago Juárez, músicos de la agencia de Chidoco de Juárez. También agradezco la información proporcionada por don Juan Santiago Ortiz y don Ausencio Ramírez.

Toda la familia Ortiz Aparicio fue determinante para la realización de este trabajo, pues la casa de la tía Lipa y el tío Beto, ha sido como mi casa en San Miguel Piedras; a ellos mi más sincero agradecimiento y afecto. Agradezco también a don Alejandro López, a tío Pedro Martínez y a don Constantino Domínguez, su interés por este trabajo. Aprecio también la atención que me brindaron las autoridades municipales de los periodos 1999-2001 y 2002-2004.

Otro enorme agradecimiento es para los demás músicos y lauderos mixtecos que me dieron tanto de su conocimiento, igual que todos, sin condición; en especial, a don Salvador Sánchez, a don Nicolás González, a don Candelario Rodríguez, a don Juan y Quirino Tenorio, a don Pedro Feria, a don Macario Cruz, a don Florentino Jacinto, a don Noé Hernández, a don Nazario Villareal, y a los que espero que me disculpen si no los mencioné.

Tengo mucho que agradecer a Sergio Navarrete Pellicer y a Rolando Pérez Fernández por compartirme su conocimiento y guiarme en la elaboración de este trabajo.

Quiero agradecer a las personas que de una u otra manera han participado o participan en mi formación académica: a Vicente Cristóbal, por iniciarme en la música de cuerdas; a Timoteo Cruz Santos, Tobías Hernández (+), Luis Méndez (+), Néstor Gutiérrez, Felipe Ramírez, Hiram Dordelly, Guillermo Contreras, Salvador Rodríguez, Yvette Jiménez de Báez, Helmut Brenner y Gonzalo Camacho, y a los maestros que aunque no los mencioné me han dado parte de su conocimiento.

Un agradecimiento total a Rubén Luengas Pérez por su ayuda y sugerencias en el proceso de la tesis, por el interés compartido acerca de la Mixteca y por convivir en tantas experiencias *etnomusicológicas*. Así mismo, a Edgar Serralde, porque los tres a través de *Pasatono* nos hemos adentrado como músicos al mundo sonoro mixteco.

Manifiesto mi agradecimiento al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), por la beca que me proporcionaron dentro del *Programa de Becas para la elaboración de Tesis 2001-2002*. De igual manera agradezco la beca otorgada por el INBA-CONACULTA, para la elaboración del fonograma "*Máscaras y banjos*". *Música de banjo para la danza de Mascaritas, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca, 2002-2003*, y al Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México.

Muchas gracias a todos los que participaron directa o indirectamente en este trabajo y a los compañeros que gozamos y sufrimos al mismo tiempo la ENM.

Patricia García López.

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| <b>1.- Introducción</b> .....   | 1   |
| - Antecedentes y justificación .....  | 2   |
| - Planteamiento del problema.....   | 3   |
| - Hipótesis.....  | 4   |
| - Marco teórico.....  | 5   |
| - Objetivos.....  | 11  |
| - Técnicas de investigación.....  | 12  |
| - Síntesis de los capítulos.....  | 12  |
| <b>2.- San Miguel Piedras</b> .....   | 15  |
| 2.1- Localización .....   | 16  |
| 2.1.1- Para llegar a San Miguel Piedras.....  | 18  |
| 2.2- Breve panorama del municipio.....  | 19  |
| 2.2.1- Piedras, en el nombre va descrito el lugar.....  | 19  |
| 2.2.2- Organización social.....   | 22  |
| 2.2.3- Organización política.....   | 24  |
| 2.2.4- Asuntos agrarios.....  | 25  |
| 2.2.5- Organización religiosa.....  | 25  |
| 2.2.6- Agricultura.....   | 27  |
| 2.2.7- Actividades comerciales.....   | 29  |
| 2.2.8- Migración.....   | 30  |
| 2.2.9- Festividades.....  | 30  |
| <b>3.- El banjo</b> .....   | 33  |
| 3.1- Ergología .....  | 34  |
| 3.1.1- Morfología.....  | 34  |
| 3.1.2- Proceso constructivo del banjo tenor en la Mixteca.....                                    | 37  |
| 3.1.3- Clasificación.....   | 46  |
| 3.2- Técnicas de ejecución.....   | 48  |
| 3.2.1- Afinación del banjo .....  | 48  |
| 3.2.2- Técnica de ejecución del banjo en San Miguel Piedras.....                                  | 52  |
| 3.2.3- Notación musical para banjo.....   | 53  |
| 3.3- Repertorio.....  | 54  |
| 3.3.1- Géneros y repertorio interpretados en San Miguel Piedras.....                              | 54  |
| 3.3.2- Análisis musical.....  | 61  |
| Transcripciones .....   | 66  |
| 3.4- Terminología para el banjo utilizada en San Miguel Piedras.....                              | 83  |
| <b>4.- El banjo en la música de cuerdas (Historia y difusión)</b> .....                           | 84  |
| 4.1- El banjo, apuntes de su historia .....   | 85  |
| 4.2- El banjo en territorio mexicano.....   | 89  |
| 4.2.1- Antecedentes. Orquestas, Típicas y Jazz band, algunos apuntes.....                         | 89  |
| 4.2.2- Jazz band y banjo en Oaxaca.....   | 107 |
| 4.3- El banjo en San Miguel Piedras, Nochixtlán.....  | 112 |
| 4.3.1- Antecedentes. Grupos de cuerda, Orquestas y Típicas en la Mixteca,<br>algunos apuntes..... | 112 |
| 4.3.2- Jazz band y banjo en la Mixteca.....   | 115 |
| 4.3.3- El banjo en la cabecera municipal, San Miguel Piedras.....                                 | 129 |
| 4.3.4- El banjo en Chidoco de Juárez.....   | 134 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>5.- El banjo y el baile de mascaritas en San Miguel Piedras (Finalidad de uso)</b> ..... | 138 |
| 5.1- Eventos musicales .....  | 139 |
| 5.1.1- La fiesta grande, día de San Miguel.....   | 141 |
| 5.1.2- Los fandangos (Casamientos).....   | 144 |
| 5.2- El banjo y el Baile de Mascaritas.....   | 151 |
| 5.2.1- La danza de mascaritas.....  | 154 |
| 5.2.1.1- Mascaritas en la Mixteca .....   | 159 |
| 5.2.2- Las Mascaritas en San Miguel Piedras.....  | 166 |
| 5.2.2.1- La fiesta de Todos Santos.....   | 166 |
| 5.2.2.2- El baile de las mascaritas.....  | 168 |
| 5.2.2.3- La música de banjo y el baile.....   | 181 |
| <b>6.- Conclusiones</b> .....   | 190 |
| <b>7.- Bibliografía</b> .....   | 196 |
| <b>8.- Apéndice I</b> .....   | 210 |
| <b>9.- Apéndice II. Catálogo de banjos</b> .....  | 217 |

# CAPÍTULO 1

## INTRODUCCIÓN



### *Antecedentes y justificación*

Cuando al inicio de la carrera los maestros me dijeron que tenía que ir pensando en un tema de investigación, yo sabía ya que tenía que ser alguna tradición musical de Oaxaca –mi lugar de origen–, aunque no tenía certeza de cual sería. Lo único que tenía claro es que iba a ser algo relacionado con la música de cuerdas, pues dada mi formación como violinista y mandolinista siempre he tenido inclinación por los cordófonos.

Tres motivos me hicieron decidir el tema. El primero –y fundamental–, fue un factor afectivo, elegí estudiar la música del pueblo de mi abuelo: San Miguel Piedras. El segundo, que el banjo, instrumento integrante de la agrupación de cuerdas de dicho lugar, no es un instrumento conocido dentro de la música tradicional del estado de Oaxaca. Tercero, los grupos de cuerda han sido dejados de lado en el interés de las instituciones culturales de Oaxaca, quienes han dado su apoyo a las bandas de alientos; dotación con la que comúnmente se relaciona a la música tradicional oaxaqueña. De hecho, se le considera casi como la representativa, por ser la que ha tenido mayor difusión. En gran medida, por este tercer factor, las agrupaciones de cuerdas han quedado eclipsadas y fue por este motivo que en un inicio la investigación tenía como nombre “Quiénes tocan cuando no toca la banda”, título que ahora reservo para un trabajo posterior.

En el proceso de la investigación, el perfil del tema se fue definiendo y redefiniendo poco a poco. Al principio estaba enfocada al grupo de cuerdas en general. En esta etapa traté de registrar todo lo relacionado con dicho conjunto, tomando como base las preguntas básicas en la investigación: quién, qué, cómo, dónde, cuándo y por qué; basándome principalmente en la “Etnografía de la música” propuesta por Anthony Seeger. Me interesaba, entre otras cosas, abordar el tema desde la teoría relacionada con los procesos de cambio y continuidad, pues llamó mi atención que en San Miguel Piedras la banda ya no existiera, mientras que las cuerdas sí, y por otro lado, que las ocasiones en que anteriormente tocaban los grupos de cuerdas fueron disminuyendo hasta quedar prácticamente sólo dos: los fandangos o casamientos y el Baile de

Mascaritas; eventos relevantes en la cultura de San Miguel. Entonces, me interesaba saber qué era lo que había hecho que esta música perdurara en estos eventos y cuáles eran los elementos que se habían extinguido y cuáles se habían modificado. Me interesaba pues, determinar los elementos significantes musicales y no musicales que permitían la continuidad de esta tradición.

En este camino de registro de los aspectos relevantes relacionados con la música, me encontré con el Baile de Mascaritas, la principal ocasión musical donde actualmente tocan las cuerdas. Dedicé entonces el esfuerzo hacia este evento musical, pues a mi parecer era una de las manifestaciones donde podía encontrar esos elementos significativos que me permitirían entender la importancia de las cuerdas en la música de San Miguel. Consideré entonces conveniente abordar el tema desde la teoría del *performance*, pues con esta herramienta analítica podría hacer una etnografía de la ejecución, considerando todos los elementos que intervienen para que ésta se produzca de una determinada manera, es decir, analizar cómo influían y determinaban tanto los factores musicales como los no musicales.

#### *Planteamiento del problema*

No obstante, durante todo el proceso de investigación siempre aparecía el banjo como el instrumento principal de la música de cuerdas de San Miguel y constantemente aparecían las siguientes interrogantes: pero, ¿cómo y cuándo llegó el banjo a la Mixteca y hasta San Miguel Piedras?, ¿qué hace el banjo en la Mixteca, pues si a primera impresión parece tan ajeno a esa cultura?, ¿por qué lo consideran ya como un instrumento “tradicional”, es decir, como parte integrante de su cultura musical y total, al grado de considerarlo como el instrumento “superior” de la agrupación?, ¿qué elementos musicales o no musicales permitieron que el banjo fuera adoptado y adaptado en la música mixteca, en especial en la de San Miguel Piedras? Estas mismas interrogantes eran las que hacían todos los interlocutores a los que les platicaba de mi investigación. Había pues, un vacío en cuanto al conocimiento de la presencia del banjo en la música tradicional mexicana.

Me sentí obligada, antes que cualquier otra cosa, a responder estas preguntas, pues considero que para comprender cualquier fenómeno actual, es necesario saber su proceso histórico.

Definido ya completamente el problema científico y apoyada en lo observado en la investigación de campo, la bibliohemerográfica y la fonográfica, surgieron otras interrogantes. En el terreno musical una de las preguntas fue: ¿los géneros musicales ejecutados en la mixteca, como la chilena y el jarabe, se vieron influidos por los géneros modernos ejecutados en el banjo, como el charleston y el swing? ¿Éstos también se adoptaron como parte del repertorio tradicional? ¿Aportaron algún elemento musical? ¿Existen elementos musicales que se consideren semejantes como para permitir una fácil interrelación entre la música ejecutada en la Mixteca y los géneros de jazz band?

Todas estas preguntas fueron las que conformaron el planteamiento principal del problema científico. Consideré importante darles contestación por dos aspectos esenciales: primero, porque es necesario y útil –desde mi punto de vista– tener conocimiento de los aspectos generales y fundamentales del banjo como parte de las agrupaciones de cuerda, antes de abordar cualquier otro tipo de análisis; por lo que considero que esta investigación puede servir como punto de partida para estudios posteriores relacionados con el banjo. Segundo, creo que esta investigación permitirá replantearse la historia de la música de los pueblos oaxaqueños.

#### *Hipótesis:*

– La tradición musical de las orquestas típicas en México –y en este caso de la Mixteca–, proporcionó parte de las condiciones idóneas que permitieron la fácil adopción y adaptación del banjo, pues fue una de las agrupaciones en donde se insertó dicho instrumento, así como de las que adoptaron también los nuevos géneros de jazz band.

- El previo conocimiento en cuanto a la relación interválica entre las cuerdas, de instrumentos como el violín y la mandolina, facilitaron la rápida comprensión de la afinación del banjo.
- El tipo de ejecución del banjo tenor les resultó bastante conocido, pues la manera de ejecución de la mandolina y el bandolón son semejantes. En el caso de San Miguel Piedras, estos dos instrumentos eran los que se ejecutaban antes de que el banjo arribara a dicho lugar.
- La influencia de la música de jazz band, en especial del swing, se refleja en determinados géneros musicales ejecutados por el grupo de cuerdas de San Miguel Piedras.

#### *Marco teórico*

Fueron pocas las referencias bibliográficas que encontré del banjo en relación con la música tradicional mexicana. Estas contadas referencias mencionan brevemente algunos aspectos como el lugar y ocasión de ejecución, la dotación instrumental en la que participa, o aspectos de la posible vía de introducción del banjo.

Arturo Chamorro, en su investigación acerca de la música popular en Tlaxcala, señala que: “Se considera al *banjo* como un tipo de instrumento tradicional norteamericano que hizo su aparición en Tlaxcala probablemente a principios de siglo, como consecuencia de la introducción del *charleston* y el *Fox trot*, formas de baile popular de moda en la segunda década del presente siglo” (1985:17). Al hablar de las diferentes etapas que ha tenido la música en Tlaxcala, señala que en:

La tercera etapa se vio influida por la música e instrumentos de moda a principios de siglo en los Estados Unidos, los que fueron introducidos a la región por la cercanía con la ciudad de México. Allí se concentraron orquestas y conjuntos cuyo repertorio se formó con música de esta época. Se puede mencionar, además, al *banjo*, introducido y adaptado al ámbito de la música popular tlaxcalteca por los braceros que llegaron a tierras norteamericanas a principios de siglo” (Chamorro: 1987:71).

En Tlaxcala el banjo se emplea para acompañar a las danzas de carnaval. Dato significativo, pues el banjo en San Miguel Piedras participa en la dotación instrumental que acompaña el Baile de Mascaritas; y las dos son ocasiones festivas que varios autores clasifican dentro de un mismo tipo. Otro aspecto importante es el hecho de que en Tlaxcala al igual que en la Mixteca, las orquestas típicas constituían una de las agrupaciones instrumentales que había en el momento en que llegó la jazz band.

Por su parte, Rubén Luengas (2002:114, 115) menciona la presencia del banjo en la dotación instrumental que acompaña la Danza de Bárbaros que se presenta en Silao, Guanajuato. Este autor señala que el banjo tenor reemplazó al instrumento llamado “concha de armadillo”, cordófono de diez cuerdas de metal,<sup>1</sup> ejecutado con púa o plectro. Las razones de la adopción del banjo son varias, entre ellas, su facilidad de ejecución; tanto porque tiene un número menor de cuerdas para afinarse, en relación a la concha, como porque a diferencia de ésta, es más fácil desplazarse mientras se ejecuta. Otro aspecto es que el banjo es capaz de producir una mayor intensidad de sonido. Más datos importantes señalados por el autor, son los relacionados con la forma de afinación, repertorio y encordadura.

Según los testimonios utilizados por Luengas, el banjo se integró a la danza aproximadamente por la década de 1970. Éste formaba parte de una agrupación integrada por violín, tololoche, acordeón y guitarra. *Taringuati*, es la denominación de “banjo” en lengua huamare (*Ibid.*, p. 114). La función musical del banjo en la danza de Bárbaros es rítmica-armónica. Un tambor es el otro instrumento utilizado en dicha danza. Según el testimonio de los músicos, en el banjo se ejecuta lo mismo que se tocaba en la concha de armadillo. Un dato interesante –en la medida que sucede igual en la Mixteca– es que debido a la falta de banjos tenores en venta, tuvieron que reemplazar el anterior con un banjo de cinco cuerdas, al que encuerdan sólo con cuatro. Cabe señalar que la afinación utilizada no es la propia del banjo tenor (*Ibid.*, p. 115).

---

<sup>1</sup> Esta encordadura es una de las varias maneras de encordar dicho instrumento. Esto depende del lugar donde se ejecute.

Ochoa Cabrera (1993:185,186), menciona la presencia del banjo en Santa María Chigmecatitlán, ubicado en la parte mixteca del estado de Puebla. A decir del autor, el banjo llegó a principios del siglo XX, a través de los lugareños que migraron a trabajar a Estados Unidos. El instrumento se integró a la orquesta típica y se le denominó como “tambor de cuerda”. Al igual que en la mixteca oaxaqueña, Ochoa registró banjos sin fondo o resonador y con dos mecanismos para temperar las cuerdas, uno por medio de maquinaria y el otro por clavijas de madera.

Una de las fuentes importantes de información –principalmente sonora–, son los fonogramas que registran grabaciones de músicos de banjo en diferentes lugares de México, donde, en algunos casos, anexan información acerca del grupo ejecutante. Por ejemplo, en el disco compacto *Doble eje*, se pueden escuchar dos grupos otomíes en donde se ejecuta banjo. Una de las agrupaciones, llamada “Los auténticos Otomíes”, está integrada por violín, banjo, contrabajo, guitarras y requinto (2002, pistas 5 y 6). Otra de las agrupaciones registradas en dicho fonograma es la llamada “Los Venaditos”, con igual dotación instrumental que el grupo anterior (*Ibid.*, pista 7). Otro registro fonográfico donde intervienen agrupaciones con banjo, es el que realizó el Instituto Nacional Indigenista en el disco compacto, *La voz Mazahua-otomí, xetumi, “La voz de la sierra oriente”, Tuxpan de las Flores, Michoacán* (2000). “Los alfareros”, de San Matías el Grande, municipio de ciudad Hidalgo, Michoacán (Pista 16-20) y “Los rayitos de Crescencio Morales”, de Zitácuaro, Michoacán (Pista 21-23), son los dos grupos con banjo que grabaron en dicho fonograma. Un fonorregistro más es la pista 3 del disco compacto *Música indígena de México*, editado por INAH-CONACULTA y Ediciones Pentagrama, en 2002. El ejemplo es una danza de cuadrillas, de Tizatlán, Tlaxcala, ejecutada por un violín, un contrabajo, dos guitarras sextas y un banjo. Cabe señalar que la primera edición de este fonograma se realizó en 1970.

Para el caso de la Mixteca, las grabaciones que registré, son dos audiocasetes llamados “*Chilenas, sones y jarabes*” (Vol. 1 y 2), de la “Orquesta La Mixtequita” (1996), de Chalcatongo, Tlaxiaco, Oaxaca (Mixteca Alta). La agrupación está integrada por un saxofón alto y un tenor, un trombón, banjo tenor y batería. Pero hasta el momento, el único fonograma dedicado especialmente a la música de banjo es el disco *Máscaras y banjos. Música de banjo para danza de Mascaritas, San Miguel Piedras,*

*Nochixtlán, Oaxaca* (2003)<sup>2</sup>, donde se registran grabaciones de campo de los grupos en los que tocan los dos banjistas de dicho municipio. Considero que este fonograma y la investigación aquí presentada, conforman una unidad.

Como se puede observar, la información obtenida en esta búsqueda, aunque significativa, me proporcionaba pocos elementos para contestar a las preguntas planteadas. Con el fin de mostrar un estudio más profundo del banjo, me basé en la metodología propuesta por Ernst Emsheimer y Erich Stockmann para el estudio de los instrumentos de la música tradicional, ya que ésta permite abarcar la investigación del instrumento de una manera sistemática, etnológica e histórica.

Esta metodología fue utilizada por los autores en el *Manual de los instrumentos folclórico europeos* (Sárosi, 1967) y también la utilizaron en el Atlas de *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* (1997). Una gran ventaja que ofrece esta metodología radica en que concentra en solo seis puntos –de fácil retención– los elementos necesarios para el estudio general del instrumento. Describo a continuación los rubros:<sup>3</sup>

**Terminología:** Estudio de los vocablos empleados para designar al instrumento, al igual que la etimología de dichas voces.

**Ergología**<sup>4</sup>: En este apartado se consigna todo lo relacionado con la morfología y proceso de construcción del instrumento, es decir, con el aspecto tecnológico. Para tal efecto, los autores proponen ayudarse de la descripción y del dibujo. En cuanto al proceso de construcción, es importante señalar qué materiales se utilizan, así como su

---

<sup>2</sup> Este fonograma lo realizamos conjuntamente Rubén Luengas y quien esto escribe. Las grabaciones se registraron en diciembre de 1999. Las transcripciones y análisis musicales presentados en este trabajo corresponden a algunas de las pistas del citado fonograma. El disco se acompaña de un librito donde sucintamente se explican aspectos del instrumento y de la danza.

<sup>3</sup> La descripción está basada en los textos de Eli, 1997:3-5 y Bröcker, 1998:1748-1752. Agradezco la traducción del texto de Bröcker a Rolando A. Pérez Fernández.

<sup>4</sup> Neologismo creado a partir del vocablo griego *Ergon*, que significa “trabajo”. Se refiere al proceso de construcción.

obtención y preparación; se mencionan también las herramientas empleadas. La clasificación del instrumento es otro aspecto de este apartado.<sup>5</sup>

**Técnica de ejecución:** Abarca las propiedades acústicas del instrumento, así como sus capacidades rítmicas, melódicas y polifónicas. Es necesario distinguir entre las posibilidades musicales y el aprovechamiento de éstas por el ejecutante. En este apartado se registran las afinaciones, formas de encordar –en el caso de los cordófonos–, así como la forma de colocarse el instrumento en el momento de la ejecución.

**Repertorio:** Enumeración y caracterización de los géneros, repertorio y estilos musicales en que interviene el instrumento.

**Finalidad de uso:** Implica el análisis del uso y función social del instrumento, así como de su función musical en los diferentes contextos en los que se ejecuta.

**Historia y difusión:** Rastreo del origen y desarrollo de los instrumentos en el tiempo y en el espacio, lo cual conlleva a su distribución geográfica en el presente y en el pasado. Significa pues, hacer un estudio etnohistórico.

Se parte de la idea de que los instrumentos no son preponderantemente creación ni propiedad particular de pueblos o grupos étnicos individuales, sino que a través de éstos sólo obtienen sus respectivas características peculiares. Al determinar geográfica y cronológicamente el desarrollo del instrumento, se puede llegar a conclusiones sobre las presumibles migraciones o adopciones de pueblo a pueblo. Es también importante considerar que las migraciones y transformaciones del instrumento en el terreno ergológico, musical y sociológico no tienen que llevarse a cabo al mismo tiempo de su vida histórica, sino que pueden representar diferentes etapas de desarrollo (por ejemplo, un instrumento que se construye con técnicas antiguas, pero en el que se ejecuta un repertorio reciente o que tuvo cambios en el uso y función). Se considera también la

---

<sup>5</sup> Los autores utilizan la clasificación propuesta por Curt Sachs y Erich von Hornbostel en la “Sistemática de los instrumentos musicales”, que se publicó en la revista *Etnología*, en Berlín, 1914.

forma en que el avance tecnológico y los cambios económicos y culturales de la sociedad condicionan la persistencia, desarrollo o extinción de los instrumentos.

Si bien, la metodología dice que la función musical –donde en parte, se hace el análisis musical, para el cual son necesarias las transcripciones– se aborda en el rubro *Finalidad de uso*, consideré pertinente incluir el análisis y las transcripciones musicales en el apartado de *Repertorio*; pues de esta manera abordaba al mismo tiempo los géneros y la función musical del instrumento al ejecutarlos. Lo mismo sucedió en cuanto al tema de la relación del banjo con los otros instrumentos que conforman la agrupación donde éste interviene. De esta manera, en el apartado *Finalidad de uso* sólo retomé parte de lo dicho en el rubro de *Repertorio* y traté de centrarme principalmente en la relación de los instrumentos y el Baile de Mascaritas.

Los autores plantean que los seis puntos de la metodología deben tratarse de manera equilibrada, sin embargo, no seguí al pie de la letra dicha sentencia, pues el banjo es un instrumento que se ejecuta en diversas partes del mundo, donde tiene características particulares; más bien, en el estudio de cada lugar donde se ejecute tendrían que aplicarse los seis puntos citados.

Para cubrir los diferentes aspectos de cada uno de los rubros, complementé la metodología ya referida con la *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*, de Geniviève Dournon (1981). En esta obra la autora considera prácticamente los mismos parámetros pero de una manera sumamente desglosada. Considero que la combinación de las obras de Emsheimer/Stockmann y Dournon aportan los lineamientos elementales para abordar el estudio del instrumento.

Otro autor en que me basé para los diferentes aspectos de la metodología fue Anthony Seeger. Sus planteamientos en cuanto a la etnografía de la música (1992:88-109)<sup>6</sup>, fueron determinantes para lo relacionado con el aspecto *finalidad de uso*. En el cuarto capítulo, que aborda el análisis de dicho aspecto, retomé las propuestas de Artur Simon (1985:533-621)<sup>7</sup> acerca del estudio del contexto social de la música y en particular lo relativo a lo que él denomina *metafunciones* de la misma. Del

---

<sup>6</sup> Traducción de Rolando A. Pérez Fernández.

<sup>7</sup> Traducción de Rolando A. Pérez Fernández.

planteamiento del modelo llamado *orden sónico*<sup>8</sup> propuesto por Simon, extraje el punto relativo a las *condiciones ecológicas*, para explicar la adaptación que efectúan los lauderos mixtecos, en relación a la construcción del banjo a partir de los materiales de su entorno.

La propuesta de Mantle Hood acerca del bimusicalismo, donde propone que el investigador debe adquirir también el conocimiento práctico de la música estudiada, fue muy provechosa en esta investigación; pues como el autor comenta, el conocimiento de la ejecución del banjo, en este caso, me permitió plantearme preguntas que posiblemente no hubieran surgido si hubiera abordado dicho tema simplemente a partir de la observación. Ubicarme como aprendiz de banjo ante don Francisco Ávila –músico de banjo de San Miguel Piedras–, sirvió también para tratar de entender el proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumento en cuestión. Por otra parte, el capítulo de Bruno Nettl donde propone “Cómo estudiar el estilo de la música folklórica”, fue la guía para el análisis musical (Nettl, 1985:25-42).

### *Objetivos*

– Aportar conocimiento acerca de la presencia del banjo en la música de cuerdas de la Mixteca, que contribuya a la caracterización de la vida histórica del instrumento y en general de la historia y práctica actual de la música en la región. Así mismo, con el fin de que sirva como fuente básica de consulta a investigaciones ulteriores relacionadas con el tema y con el estudio en México de los instrumentos en general.

– Dar a conocer el aporte que hizo la jazz band a través del banjo a la música mexicana, así como los fenómenos de préstamo cultural y las situaciones de contacto.

---

<sup>8</sup> Se le denomina orden sónico a “la estructura de la conducta musical como totalidad de las actividades musicales en sus dependencias y relaciones –recíprocas, en parte- con los factores actuantes desde los diversos niveles, tales como las condiciones ecológicas, biológicas y sociales; las funciones y el efecto perseguido por estas actividades” (Simon, 1985:533).

### *Técnicas de investigación*

El trabajo de campo y la investigación bibliohemerográfica y fonográfica fueron las principales fuentes de información para sustentar el presente trabajo. La tradición oral, a través de los testimonios, historias de vida y memoria colectiva, registradas en entrevistas de audio y video, proporcionaron el acervo para reconstruir la historia del banjo en San Miguel Piedras. Otra parte importante de la investigación fue el registro de los diferentes eventos musicales a los que asistí, a través de video, audio y fotografía, pues fueron fuente principal para el análisis posterior. La observación participante y mi posición como aprendiz tanto del instrumento, como de los diferentes aspectos estudiados, fueron también herramientas indispensables.

El registro de temas relacionados con el banjo, la música, el Baile de Mascaritas y la etnografía de San Miguel Piedras, iniciaron desde 1995, fecha en que conocí –por fin– el pueblo de mi abuelo. Si bien fue en los últimos tiempos cuando definí el tema, la información registrada con anterioridad me sirvió para –sin proponérmelo– hacer análisis comparativos, sobre todo en lo relacionado con los eventos musicales. Por ejemplo, del Baile de Mascaritas hice tres registros en diferentes años, lo que me permitió observar los cambios y las continuidades tanto en la música como en el baile.

### *Síntesis de los capítulos*

En el primer capítulo como ya se observó, describo los aspectos principales de la investigación: antecedentes y justificación, planteamiento del problema, hipótesis, marco teórico, objetivos, técnicas de investigación y síntesis de los capítulos. La etnografía de San Miguel Piedras se presenta en el segundo capítulo y consiste en una somera descripción del municipio con el fin de ubicar espacialmente al lector. Es hasta el capítulo tercero donde aparece el personaje principal de este trabajo: el banjo. Aquí, siguiendo la metodología citada, abarco los puntos relacionados con la ergología, técnicas de ejecución, repertorio y terminología para el banjo utilizada en San Miguel Piedras. La descripción morfológica del instrumento se basa en los datos aportados por lauderos mixtecos de Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca y en menor medida por lauderos de Guadalupe Victoria, San Miguel el Grande, Tlaxiaco. En este capítulo me

apoyo de gráficos y fotos para describir el instrumento. Los géneros musicales y el análisis musical de éstos también aparecen en este tercer capítulo, así como las transcripciones que utilicé para el mismo. Cabe mencionar que la mayoría de la música transcrita puede revisarse en el disco compacto: *Máscaras y Banjos. Música de banjo para la danza de Mascaritas. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca* (2003).

El capítulo cuatro contiene apuntes históricos relacionados con las orquestas, grupos de cuerdas, jazz band y banjos en la ciudad de México, Oaxaca, en la Mixteca y finalmente en San Miguel Piedras. Los temas que se abordan son fundamentalmente en relación a las dotaciones instrumentales, eventos musicales en los que participan y el repertorio. Aquí consigno mediante una tabla y un mapa los diferentes registros de músicos de banjo mixtecos.

El rubro de la metodología relacionado con la *finalidad de uso*, se encuentra en el capítulo cinco. Todo este apartado se relaciona con los eventos musicales donde interviene el banjo, aunque la mayor parte está destinado al Baile de Mascaritas, por ser éste uno de los principales eventos donde interviene el banjo y la música de cuerdas. Presento una descripción sucinta de los pasos y movimientos coreográficos esenciales del baile, así como el análisis de la relación música-danza.

En el capítulo seis se encuentran las conclusiones. Después de éstas, aparece la bibliografía como rubro general, que contiene la lista de personas entrevistadas, la bibliografía en sí, la hemerografía, discografía y páginas electrónicas.

Al final se encuentran dos apéndices. En el primero presento una tabla comparativa de distintas Danzas de Mascaritas, considerando algunas características como lugar, vestuario, número de danzantes, fechas en que se presentan y dotaciones instrumentales, entre otros. En este mismo apéndice también aparece un cuadro con los diferentes géneros musicales bailados en el Baile de Mascaritas de San Miguel Piedras. Los aspectos que se consideran son afinación del banjo, nombre, medida de compás, género, tonalidad y los pasos y movimientos coreográficos que se utilizan con los distintos géneros.

El segundo apéndice es un catálogo de banjos registrados en la Mixteca. Se muestran fotografías de cada uno de los instrumentos y se describen algunas características principales como, clasificación, denominación nativa, denominación genérica, tipo de banjo, lugar de registro, ejecutante, manufactura, marca, medidas, materiales, tipo de parche, número de trastes y órdenes, accesorios, y por último, si existe algún registro sonoro del instrumento.

## CAPÍTULO 2

### SAN MIGUEL PIEDRAS



## LOCALIZACIÓN

La región Mixteca se ubica, en su mayoría, en el poniente del Estado de Oaxaca y se extiende a parte de los estados de Guerrero y Puebla. Está dividida en tres subregiones: Mixteca Alta, Mixteca Baja y Mixteca de la Costa.<sup>1</sup> La Mixteca Alta ocupa el espacio geográfico que se conoce comúnmente como nudo mixteco, por la confluencia de la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre del Sur. Dicha Mixteca Alta se localiza en el estado de Oaxaca y es en esta subregión donde se encuentra Nochixtlán. Al sur de este distrito se ubica San Miguel Piedras, uno de los 32 municipios que lo conforman.

San Miguel Piedras se localiza en el sur del distrito de Nochixtlán. Colinda al norte con el municipio de San Juan Tamazola, distrito de Nochixtlán; al poniente con el municipio de Tezacoalco, también perteneciente al distrito de Nochixtlán, al sur con San Antonio Huitepec, municipio del distrito de Zaachila (Fig. 1).

El municipio de San Miguel Piedras lo integran las agencias de policía Chidoco de Juárez, Guadalupe Victoria y El Colorado, además del núcleo rural Río Minas el Rosario y la ranchería El Potrerito. La superficie aproximada es de 108.45 kilómetros cuadrados. Según el último censo del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), del año 2000, la población era de 1193 habitantes.<sup>2</sup> El mixteco y el español son las lenguas utilizadas en este municipio.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Miguel Bartolomé, "La denominación genérica de Región Mixteca constituye una regionalización geográfica arbitraria, puesto que utiliza un criterio histórico y cultural unificador para designar a un espacio multiétnico" (1999:172), pues en lo que se ha llamado tradicionalmente "región mixteca" también están asentados otros grupos étnicos: triquis, amuzgos, chochos, ixcatecos, nahuas, afromestizos y además los mestizos. Por lo que la propuesta de este autor es hacer la regionalización a partir de criterios etnolingüísticos. En este sentido, la división tradicional que se ha hecho de la Mixteca Alta –subregión que interesa a este estudio– en cuatro precisos distritos: Nochixtlán, Teposcolula, Tlaxiaco y Coixtlahuaca sería errónea, pues al parecer en este último, los chochos son la etnia que predomina. Sin embargo dicho distrito históricamente se le ha considerado como mixteco por diversos motivos, los cuales no es necesario mencionar en esta investigación. Bartolomé concuerda con la clasificación en Alta, Baja y Costa, por estar determinada por criterios climáticos. Siguiendo este estricto criterio climático, Álvarez menciona que: Debe considerarse "como la Mixtecal Alta el territorio comprendido en la cuenca del río Cuananá-Verde (grandes porciones de los distritos de Nochixtlán, Tlaxiaco, Teposcolula y Putla, así como pequeños sectores de Coixtlahuaca, ETLA, Zaachila, Sola de Vega, Jamiltepec y Juquila)" (Álvarez, 1998: 20). En este estudio seguiré los planteamientos de Bartolomé.

<sup>2</sup> 12avo. censo de población y vivienda 2000.

## UBICACIÓN GEOGRÁFICA

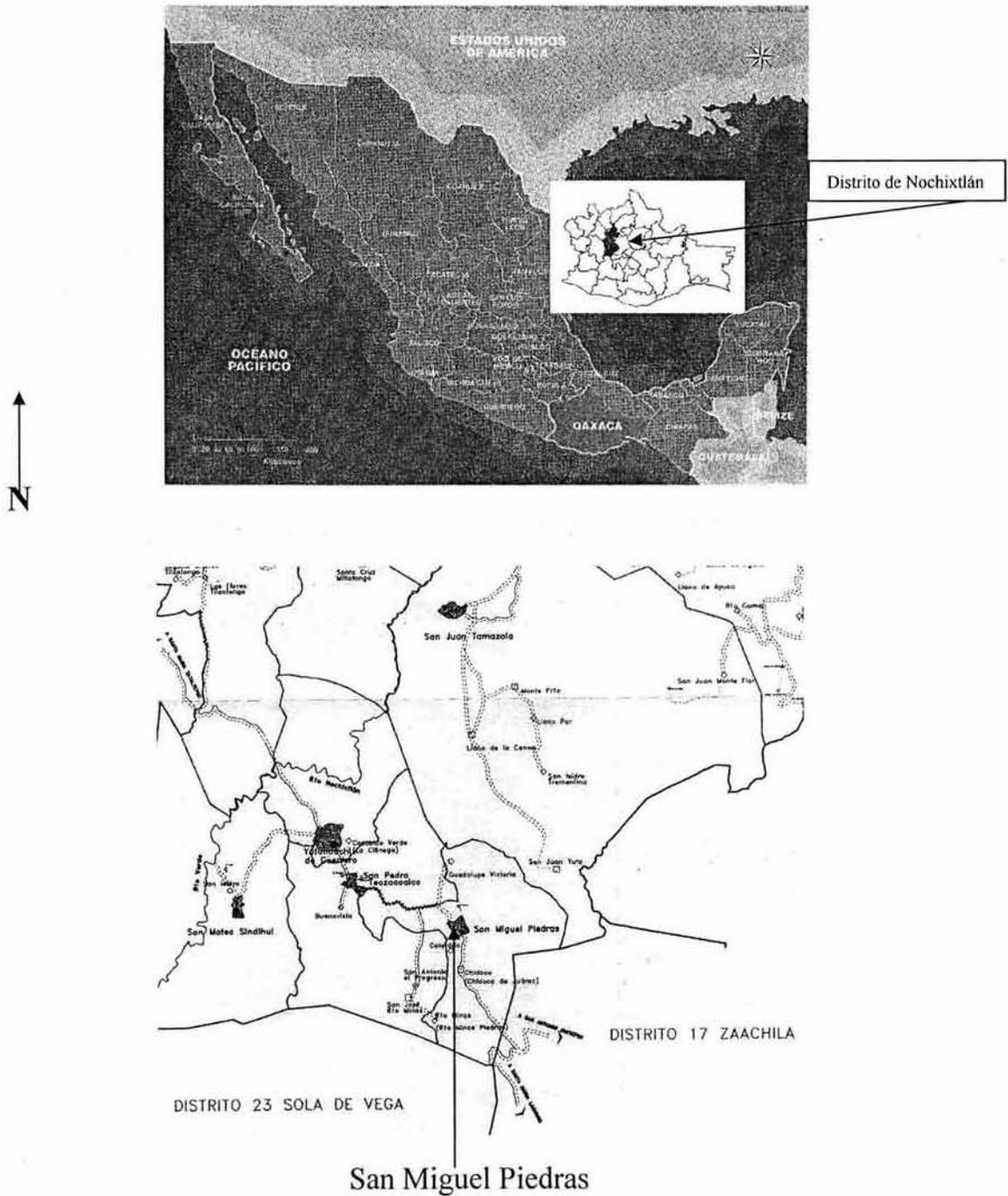


Figura 1. Ubicación geográfica de San Miguel Piedras.

A pesar de que San Miguel Piedras se encuentra situado en una importante zona mixteca, pues está dentro del territorio que comprendía el señorío prehispánico de Teozacoalco,<sup>3</sup> no hay ningún estudio dedicado a Piedras,<sup>4</sup> y las investigaciones que se han hecho en esta área se han interesado principalmente en el aspecto arqueológico e histórico de Teozacoalco. La región mixteca, en general, ha sido tema de infinidad de estudios, principalmente históricos y arqueológicos, aunque también abordando diferentes problemáticas desde el punto de vista de la etnología, la etnohistoria, la etnobotánica, la lingüística, entre otros. Sin embargo, es poco lo que se ha hecho con relación a la música y la danza.

### *Para llegar a San Miguel Piedras*

El camino de Piedras hacia Oaxaca se abrió en la década de 1980. Aproximadamente son 109 kilómetros los que separan a San Miguel Piedras de la capital del estado. Hay tres caminos para llegar a Piedras, uno es tomando un autobús que sale diariamente a las 5:00 am de la Terminal de San Pedro El Alto, en la ciudad de Oaxaca y llega a San Miguel Piedras alrededor de las 12:30 pm. Este autobús entra por Zimatlán y, entre otros lugares, pasa por San Fernando de Matamoros, Infiernillo, Yucucundo, Chidoco, San Miguel Piedras, sigue por El Potrerito, El Rosario y llega hasta San José Río Minas. Dicho autobús regresa hasta el día siguiente y pasa por San Miguel alrededor de las 8:00 am. El segundo camino es entrando por Zaachila, pero el autobús que se va por ese lado sólo tiene una corrida y sale los domingos a las 6:00 am de la terminal de segunda, también de la ciudad de Oaxaca; pasa por diferentes pueblos, entre ellos, San Miguel Peras, Huitepec y también Chidoco; llega a Piedras aproximadamente a las 2:00 pm, sigue por Teozacoalco y llega hasta Yutanduchi de Guerrero. Este camino se encuentra en mejores condiciones que el anterior y es un poco más corto, sólo que el autobús hace muchas paradas, por lo que tarda casi lo mismo. También regresa hasta el día siguiente. El tercer camino consiste en entrar por Nochixtlán, pero no hay ningún medio de transporte público que llegue a San Miguel Piedras por esta vía. Se toma el camino que va a Magdalena Jaltepec, se pasa por

---

<sup>3</sup> Ahí se establecieron cuatro importantes dinastías mixtecas. Véase Caso (1977 y 1992) y Anders (1992)

<sup>4</sup> Actualmente el señor Constantino Domínguez López, originario de San Miguel Piedras y residente en la ciudad de México, está preparando un libro con la historia del pueblo.

Yutanduchi de Guerrero, se sigue hacia Teozacoalco y en cuatro horas y media se llega al pueblo.<sup>5</sup> La mayor parte de los tres caminos son angostos y de terracería, por lo que en tiempo de lluvia se dificulta aún más el acceso a San Miguel Piedras.

A pesar de los problemas del transporte y de la terracería, hoy es relativamente fácil llegar a San Miguel Piedras, pero todavía por la década de 1970, era caminando o a lomo de animales como se iba a Nochixtlán, Magdalena Jaltepec o San Fernando de Matamoros, incluso, hasta Oaxaca, pues en estos lugares es donde hacen todo tipo de compras.

## BREVE PANORAMA DEL MUNICIPIO<sup>6</sup>

*Piedras: en el nombre va descrito el lugar*

Entrando al municipio, por Chidoco, el paisaje que reina es de enormes piedras grises en los cerros y poca vegetación, pues hay un cerro llamado “El pedregal”, que atraviesa el municipio (Fig. 2). Las casas en la cabecera municipal de San Miguel Piedras están situadas hacia arriba y hacia abajo de la loma. El único terreno plano es parte del centro, donde se ubica el palacio municipal, el kiosco y la cancha de básquetbol. La escuela y la iglesia, que también están en el centro, se encuentran arriba y abajo respectivamente. Las gradas de la cancha sirven al mismo tiempo de escalones para subir a la escuela. Para ir a la iglesia hay unas escaleras, al lado del municipio, que llevan hacia el atrio. El pueblo tiene tres calles bien trazadas, una, es el camino principal que atraviesa el pueblo, las otras dos están hacia arriba, en el cerro, y una de ellas conecta a San Miguel con la agencia El Colorado. Las casas están dispersas, sólo

---

<sup>5</sup> Cuando fui a Piedras en septiembre del 2002, regresé por este camino en una camioneta acondicionada para transportar pasajeros. En esa fecha me comentaron que hacía muy poco tiempo que estaba funcionando este transporte. A diario salía a las tres de la mañana de Teozacoalco, pasaba a San Miguel, regresaba por Teozacoalco y se seguía hasta Nochixtlán. El regreso lo hacía aproximadamente a las dos o tres de la tarde. Para enero de 2003, el servicio ya no era diario, sólo en ocasiones, o cuando alguien lo solicitaba. Posiblemente éste sea el inicio de una ruta formal, aunque es difícil que Piedras cuente con servicio propio, pues hasta el momento sólo hay una persona que tiene camioneta y son pocas las que saben conducir.

<sup>6</sup> La mayoría de los datos de la etnografía fueron proporcionados por la señora Felipa Aparicio, el señor Alberto Ortiz y el señor Alejandro López.

las del centro se encuentran relativamente juntas. Cada casa cuenta generalmente con una habitación principal y una cocina, patio donde algunos tienen árboles frutales y la parcela, además del terreno de siembra que tienen en las afueras del pueblo.<sup>7</sup> La mayoría son de adobe con techo de lámina, de dos aguas, y la cocina, de adobe con techo de palma; o de bajareque también con techo de palma (Fig. 3). Casas de ladrillo o bloc y techo de cemento o de “material” como ellos les llaman, sólo hay tres. La mayoría de las construcciones de material son edificios públicos, como la iglesia, el palacio municipal, el centro de salud, la preprimaria, la escuela primaria, la telesecundaria, la biblioteca, la tienda de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) y el conjunto de cuartos que ocupan los maestros como vivienda. Todas estas construcciones son relativamente recientes datan aproximadamente de la década de 1990.



Figura 2. “El pedregal”

En cuanto a servicios públicos, la cabecera municipal, cuenta con agua, luz –la energía eléctrica se introdujo apenas en 1988-, dos teléfonos, un centro de salud rural disperso dependiente del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)<sup>8</sup> y una tienda de abasto popular (CONASUPO). Respecto a la educación existe el nivel preescolar, primaria y telesecundaria. En Chidoco y Río Minas hay preescolar y primaria, en Guadalupe Victoria sólo hay preescolar, y en El Colorado y El Potrerito funciona la Comisión Nacional de Fomento Educativo (CONAFE). Todos tienen teléfono, excepto El Potrerito.

---

<sup>7</sup> En San Miguel Piedras persiste –como en algunos pueblos mixtecos desde antes de la Colonia- el patrón disperso de la ubicación de las casas, debido a que junto a la casa tienen un solar para la siembra. “En la descripción de Tilantongo se lee: Los edificios y casa destos naturales, son a manera de celdas pequeñas: son de terrado y de adobe y piedra blanca y estan apartadas las unas de las otras buen rato, porque tienen casa y sementera junto; los materiales de que husan son piedra, bigas, tabla, cal” (Dahlgren, 1990:121).

<sup>8</sup> El centro de salud comenzó a funcionar en agosto de 1996.



Figura 3. Casa de adobe

Sólo en el centro de salud rural del IMSS, situado en Piedras, cuentan con el núcleo básico, conformado por un médico y una enfermera de base, más una enfermera que visita las casas de salud<sup>9</sup>, pero en las demás localidades, excepto el Potrerito, sólo tienen casa de salud. Éstas las atienden personas de la misma comunidad que previamente fueron capacitadas en cursos y sólo para cuestiones preventivas.<sup>10</sup> Cuando sucede algún accidente o enfermedad mayor, tienen que acudir hasta la ciudad de Oaxaca. La medicina tradicional sigue siendo fundamental, las infusiones, temascal, limpias y remedios caseros, es a lo primero que recurren las personas antes de ir al centro de salud.

En San Miguel Piedras se han dejado de lado diferentes aspectos de su cultura. Uno muy importante que desgraciadamente se está perdiendo es la lengua, pues casi sólo los ancianos son los que hablan el mixteco, y la mayoría de la gente, menores de cuarenta años, sólo aprendió el español. Si acaso, saben alguna que otra palabra, o lo entienden pero no lo hablan. Desafortunadamente, algunos padres jóvenes ahora prefieren que sus hijos aprendan hablar inglés en lugar del mixteco, pues consideran que es más útil. Otro ejemplo es que ya no utilizan una indumentaria tradicional, las mujeres sólo conservan el uso del rebozo y los hombres el sombrero, y algunos también los

---

<sup>9</sup> En el 2002 estaba a cargo del centro una pasante que estaba haciendo su servicio social, es decir, no contaban con un médico titulado realmente de base.

<sup>10</sup> Las enfermedades más comunes son infecciones respiratorias agudas, diarreas, padecimientos dermatológicos y caries, pero cuando se trata de una enfermedad más grave, tienen que trasladarse a algún hospital en la ciudad de Oaxaca.

huaraches. Muchas mujeres jóvenes que ya han salido a trabajar a otros lugares, ahora visten regularmente pantalón, de mezclilla principalmente, pero al tener hijos es cuando utilizan el rebozo. Los hombres cada vez más están abandonando el uso del sombrero por la cachucha y los huaraches por el tenis.

### *Organización social*

Para los mixtecos o *ñuu savi*,<sup>11</sup> como para la mayoría de los grupos indígenas del país, la ayuda mutua es parte importante de su cultura. En San Miguel Piedras practican el “tequio”, “pedir a medias” y lo que entre los zapotecos de Oaxaca se conoce como “guezza”, que es una ayuda particular recíproca, pero que en San Miguel no recibe un nombre específico.

La ayuda mutua se llama “tequio” cuando se realiza en beneficio de toda la comunidad. Es un trabajo colectivo no remunerado. Con tequio abrieron el camino, construyeron el palacio municipal, la escuela, la iglesia, etc. Un miembro de cada familia tiene obligadamente que cumplir con el tequio. Hay una persona que se encarga de organizar las actividades correspondientes y saber quién cumple y quién no. Cuando alguien no cumple, se le multa o se le encarcela por un día.

El “pedir a medias” se utiliza para la siembra, o lo que tenga que ver con la producción. Por ejemplo, si una persona no tiene ni yunta ni semilla entonces hace tratos con uno que sí tenga todo. El mediero –que es el que no tiene– se encarga de todo el trabajo y cuidado de la siembra. Cuando llega la hora de cosechar, entonces lo hacen los dos y la cosecha se la dividen a la mitad. Otro caso de “pedir a medias” es por ejemplo, cuando una persona sólo tiene una yunta y hay otro que tiene dos. Aquí las dos personas se juntan para trabajar en los dos terrenos, pero cada quién se encarga de recoger su propia cosecha.

---

<sup>11</sup> Este es el etnónimo con el que se autodesignan en una de las variantes dialectales. En mixteco significa “pueblos de la lluvia”. Otra denominación frecuente es la de “Habitantes del país de las nubes”, ésta se debe a una traducción de la denominación náhuatl *mixtecatl*.

La tercera forma se puede decir que es una especie de ayuda particular recíproca. Por ejemplo, cuando alguien va a construir una casa invita a sus conocidos y familiares para que lo ayuden sin cobro alguno. El que invita tiene que proporcionar el almuerzo y la comida; además, tiene la obligación de cooperar cuando alguno de los que fueron a ayudarlo lo necesite. También cuando hay un casamiento, la gente llega con mezcal, cigarros o un poco de dinero para “ayudar a que salga la fiesta”.

Las buenas relaciones sociales y políticas con los pueblos vecinos es un aspecto que se cuida bastante entre los mixtecos, y en San Miguel Piedras, principalmente con los pueblos que forman el Mancomún –adelante se explica en qué consiste–. Por ejemplo, cuando se celebra la fiesta patronal, se envía a las comunidades la invitación para que asistan las autoridades a la festividad. Es el día de la víspera, o sea el veintiocho de septiembre, cuando las autoridades visitantes llegan. Se dirigen al palacio municipal con refrescos, cervezas, algún torito para quemar, o llevan su banda de música, todo esto como apoyo para la fiesta. Llevan también a sus policías para ayudar en la vigilancia durante el baile y la quema de fuegos artificiales que se realiza esa noche. Cuando toca el turno a la fiesta de alguno de esos pueblos invitados, a las autoridades de San Miguel les corresponde ayudar de la misma manera.

Estas formas de intercambio son vitales para mantener la solidaridad de la comunidad y la cohesión social, además de servir como un recurso económico colectivo.

En relación a la organización familiar, en San Miguel Piedras predomina la familia extensa, patrilocal. Cuando un hijo hombre se casa, vive durante un tiempo en casa de sus padres. Cuando una hija se casa, va a vivir a la casa de los padres del novio. Es todavía común que se casen entre jóvenes del mismo municipio, aunque por la migración hay casos de jóvenes de ambos sexos, que se han casado con personas de otros lugares que conocen en los campos de trabajo. Los hijos hombres son los que más conviven con sus papás, pues además de haber vivido un tiempo en casa de éstos, los padres al heredarles, por lo general les dan tierras cercanas a las de ellos. Cabe señalar que a las hijas también se les hereda. Cuando el hijo tiene la posibilidad económica de hacer su propia casa, se independiza, pero sigue ayudando a sus papás en las labores del campo. Aunque el hijo tenga ya su propia familia, el papá sigue siendo la autoridad

mayor. Más adelante retomaré las relaciones de parentesco para hablar de la transmisión del oficio de ser músico.

### *Organización política*

En cuanto a la estructura política, existe un cabildo compuesto por diez cargos, cinco titulares o propietarios y cinco suplentes. Los propietarios son: el presidente municipal, el síndico, el regidor de hacienda, el regidor de ecología, y el regidor de educación, cada uno de ellos tiene su suplente. Puesto que los suplentes no tienen gran contenido de trabajo, se les asignan otros cargos, excepto al suplente del presidente y del síndico. Éstos trabajan conjuntamente con los propietarios. Entonces en la práctica, el suplente del regidor de hacienda se desempeña como regidor de obras, el suplente del regidor de ecología funge como regidor de tránsito, y el de educación como regidor de salud. Los cargos tienen una duración de cuatro años y son electos en asamblea comunitaria bajo el régimen de usos y costumbres.

Además de las diez personas del cabildo se encuentran el alcalde y sus dos suplentes; un secretario del alcalde y un tesorero. Estos cargos y los policías son renovados cada año. Desde hace tres años la policía ha tenido algunos cambios, por ejemplo, el tener que registrarse en la policía del Estado, y que ahora utilizan el generalizado uniforme azul con su característica macana. Pero antes los policías vestían como cualquier persona, siendo la binza lo único que los identificaba. Ninguno de los cargos en el municipio percibe honorarios.

“Piedras”, como es llamado comúnmente por la gente del lugar, se rige por usos y costumbres. La población escoge entre tres candidatos para cada uno de los diez cargos y en una asamblea, por votación, se eligen. Un comité electoral, nombrado por el Instituto Federal Electoral (IFE), de Nochixtlán, es quien preside el acto. Sólo pueden votar los hombres mayores de 18 años, las mujeres no tienen derecho al voto. Las credenciales del IFE, expedidas para las votaciones electorales, no son válidas para esa votación, ésta sólo la utilizan en otras circunstancias como documento de identificación.

### *Asuntos agrarios*

Los habitantes de Piedras cuentan también con una oficina de bienes comunales donde tienen su sede las autoridades agrarias. Dicha oficina se encuentra ubicada en el edificio del palacio municipal. Estas autoridades están conformadas por el presidente del comisariado de bienes comunales, un suplente y un secretario; el consejo de vigilancia, un suplente, un secretario y un tesorero. Es importante mencionar que San Miguel Piedras, junto con los municipios mixtecos San Pedro Teozacoalco, Yutanduchi de Guerrero y San Mateo Sindihui, conforman el "Mancomún". Estos pueblos están unidos para defender su territorio, debido a que desde hace mucho tiempo tienen litigios de límites con municipios vecinos,<sup>12</sup> especialmente con San Juan Tamazola y San Antonio Huitepec. Cada tres años renuevan el consejo de vigilancia y el presidente del comisariado de bienes comunales, que son parte de las autoridades agrarias, y se va rotando entre los cuatro municipios participantes.<sup>13</sup>

### *Organización religiosa*

La mayoría de la población es católica y sólo un pequeño porcentaje pertenece a otras dos religiones. En cuanto a la religión católica, San Miguel Piedras pertenece a la parroquia de San Pedro Teozacoalco, municipio que se localiza aproximadamente a 30 minutos en camioneta; es en este lugar donde se encuentra el sacerdote que va ocasionalmente a Piedras para oficiar misa.

Los diferentes temblores que han azotado a la región mixteca acabaron con el templo y durante muchos años la iglesia estuvo construida de palma. En 1996, estando como presidente municipal el señor Jaquelino Aparicio Ávila se inició la construcción

---

<sup>12</sup> Miguel Bartolomé menciona que estos cuatro municipios "comparten el mismo territorio amparado por una sola resolución presidencial de los años 50 y cada uno de los cuales asume la vigilancia de las fronteras comunales respecto a pretensiones de otras localidades". También dice que "significativamente, todavía se considera pueblo cabecera a Teozacoalco, que era la sede del señorío prehispánico". Bartolomé, 1999: 149.

<sup>13</sup> Por ejemplo, en el periodo 1999-2001, el consejo de vigilancia estuvo en San Miguel Piedras y el presidente del comisariado en Teozacoalco.

de la nueva iglesia con el apoyo de una organización de arzobispos de Alemania, el apoyo de la comunidad y el del municipio. Se utilizaron materiales de la región y el pueblo aportó la mano de obra. La construcción estuvo a cargo del señor Pablo Santiago Mendoza, originario de San Miguel Piedras.

La iglesia está a cargo de seis sacristanes, que cada año elige el pueblo. Los sacristanes están organizados de la siguiente manera: sacristán mayor, secretario, tesorero y tres vocales. Cada uno tiene un turno y son los responsables de resguardar todo lo que hay en la iglesia, mantenerla limpia, vigilar la veladora, tener lo necesario para las celebraciones, saber los diferentes toques de campana y ejecutarlos a su tiempo, entre otras cosas.

Hay tres hermandades: la de San Miguel, la de La Medalla Milagrosa y la del Santísimo. La de San Miguel es la que tiene más tiempo. No saben exactamente desde cuando, pero es un hecho que está desde 1954, pues ésta es la fecha más antigua que aparece en una de las libretas donde llevan sus cuentas. La más reciente es la del Santísimo, que se formó en el 2002. Cada hermandad cuenta con una “mesa” de hombres y una de mujeres. Cada socio tiene que aportar una cooperación monetaria y el presidente o presidenta tiene también la obligación de ir casa por casa a pedir cooperación al pueblo. Lo que reúnan sirve para cubrir parte de la celebración que a cada hermandad corresponde, así como para costear alguna necesidad de la iglesia. Otra actividad de las hermandades es hacer los novenarios para la fiesta en honor de San Miguel Arcángel.

En cuanto a las religiones no católicas es importante comentar que, el hecho de que una persona pertenezca a otra religión no lo exime de cumplir con determinadas obligaciones para con la comunidad. Cuando las religiones protestantes se introdujeron en San Miguel, sus adeptos comenzaron a dejar de participar en actividades cívicas, como por ejemplo, no rendir honores a la bandera mexicana y, por supuesto, en las actividades festivas que tuvieran que ver con la iglesia católica. Esta situación comenzó a crear leves problemas que llevaron a que el cabildo en turno, en acuerdo con la mayoría –católica– del pueblo, redactara un acta en donde se asentaba que todo ciudadano tenía que cumplir con las actividades cívicas y los cargos políticos y festivo-

religiosos, sin importar la religión que profesaran. De modo que cuando se celebra una actividad comunitaria, así sea religiosa, “los hermanos separados” tienen que participar.

Por ejemplo, para la fiesta en honor de San Miguel que se realiza el 29 de septiembre, se nombra un comité de festejos, y en el año 2003, el presidente del comité no era católico, pero tuvo que encargarse de organizar parte de las actividades relacionadas con la fiesta, como es: recaudar fondos, organizar la comida para los tres o cuatro días de fiesta, conseguir los fuegos artificiales, entre otras cosas. “Los hermanos separados” participan, pues, directa y activamente en la fiesta. Lo único que no hacen es ir a las celebraciones religiosas y, aunque tampoco bailan, sí concurren al baile. Participan, así mismo, en los juegos de básquetbol y junto con los católicos aprovechan la venta de los diferentes productos que llegan en esos días. Es decir, ellos también están de fiesta; algunos, hasta llegan a embriagarse, hecho que supuestamente está prohibido en las religiones no católicas.<sup>14</sup>

Con lo anterior, nos podemos dar cuenta que para los habitantes de San Miguel Piedras la función religiosa es secundaria a la función social, pues lo realmente importante es preservar la cohesión de la comunidad más allá de la religión que se profese, para buscar un bien común.

### *Agricultura*

La agricultura de subsistencia es la principal actividad económica de este lugar. Maíz, frijol y calabaza son los productos básicos aunque también siembran algunos otros como chile, chayotes o árboles frutales, como níspero, guayaba, plátano, papaya y lima, entre otros; también siembran manzanilla, ruda, hierbabuena, hierba santa y alguna otra para consumo familiar. Cabe mencionar que la carne se consume prácticamente en días de fiesta.

---

<sup>14</sup> Más adelante mencionaré cómo las religiones protestantes han influido en las tradiciones musicales.

Aparte de las tierras de cada familia el pueblo cuenta con tierras comunales y es el presidente municipal quien se encarga de organizar y supervisar todo el proceso de la siembra. Por medio del tequio participa toda la gente en la siembra y cosecha de estas tierras. La cosecha se vende entre la misma gente del pueblo que no tuvo suficiente maíz en su terreno, y el dinero obtenido se ocupa para gastos del municipio. En estos terrenos comunales ahora también van a sembrar cítricos, ya que la Secretaría de Desarrollo Agropecuario y Forestal (SEDAF) les donó diez mil árboles.

Como la siembra es de temporal, sólo hay una cosecha al año. Para una familia de seis o siete personas siembran una hectárea aproximadamente, que equivale a cuatro maquilas de maíz. Sólo siembran una parte de su tierra, pues la otra la dejan descansar un año. El trabajo familiar es la base para la producción.

Hay dos tipos de maíz, el "ligero" o "tempranero" y el "tardón". Los dos se siembran al mismo tiempo, pero el primero está listo más rápido, en tres meses aproximadamente, y el otro es el que tarda el tiempo normal. El frijol, aunque lo siembran alrededor de un mes después que el maíz, está listo para cosechar en dos meses y medio aproximadamente. También hay dos clases de frijol, el "delgado" y el "grosso" o "de machete". Éste último tarda un poco más en recogerse, casi se hace al mismo tiempo que el maíz. La calabaza también se siembra junto con el maíz y el frijol y, aunque está listo antes que estos dos, se cosechan al mismo tiempo. Hay tres tipos de calabaza, "güichi", "támala" y chilacayota.

Los mixtecos tienen una serie de señales naturales que indican cuál es el mejor momento para empezar a sembrar. Por ejemplo, en la primera lluvia no se siembra —porque dicen que a veces son engañosas—, sino hasta después que ya han caído dos o tres aguaceros, cuando tienen la seguridad de que va a llover continuamente. También cuando ya se acerca el tiempo de lluvias, unos meses antes empiezan a observar la luna cuando está en cuarto creciente para saber si trae agua o no. Y cuando ya empezaron las lluvias también la observan, y si está "volteada a un lado" es señal de que va a seguir lloviendo. Otra señal de que el agua se aproxima es cuando hay remolinos en abril y mayo. Otra forma de saber cuándo va a llover y cuándo no, es por medio de las luciérnagas. Cuando en las noches brillan tiradas en el suelo, dicen que ya no tarda ni dos días en llover y la creencia es que están tiradas en el piso porque les pesa el agua, y

cuando andan volando, es seguro que va a aclarar y ya no llueve. Todas estas señales, más la consulta al calendario de Galván, son seguidas año con año para saber qué les depara el tiempo y tratar así de asegurar su cosecha.

### *Actividades comerciales*

Dentro de sus actividades comerciales está la venta de productos de palma (*Brahea dulcis*), principalmente tenates, aunque también tejen sombreros y petates. Algunos han llegado a manejar la palma artísticamente haciendo figuras y poniendo nombres en los tenates y sombreros.<sup>15</sup> Es común que esta actividad la realicen mientras cuidan sus chivos, toros y caballos en el monte, cuando están en las asambleas y en el tiempo de lluvias, cuando ya sembraron y están esperando que crezca la milpa, y tanto los niños como los adultos, hombres y mujeres saben tejer la palma. Nochixtlán y Oaxaca son los principales centros en donde venden sus productos. Con lo obtenido en la venta compran cosas que necesitan y que en el pueblo no encuentran.<sup>16</sup>

En San Miguel no hay mercado ni un día de plaza en especial. Sólo cuentan con ocho pequeñas tiendas de abarrotes, algunas de ellas también venden zapatos, productos de papelería y mercería, frutas y legumbres, entre otros. La mayoría de sus productos los compran en Nochixtlán o en Oaxaca, y cuando no pueden viajar hasta estos lugares van a los pueblos de San Fernando o Teozacoalco a comprar lo más necesario. Es hasta los cuatro días de fiesta en septiembre que se puede decir que hay plaza en San Miguel, ya que llegan a instalarse puestos de verdura, frutas, ropa, zapatos, herramientas, trastes de plástico y peltre, casetes, comida, nieves, aguas frescas y algunos otros productos más.

---

<sup>15</sup> Uno de estos artistas es Paulino Ávila Curiel, del que hablaremos más adelante por ser el que encabeza el baile de Mascaritas.

<sup>16</sup> Por ejemplo, don Pedro Martínez lleva a la ciudad de Oaxaca a vender tenates y algunas veces mezcal, y con lo obtenido compra cubetas o algún otro traste de plástico para venderlos en el pueblo.

## *Migración*

La migración es hoy un importante fenómeno social, cultural y económico a estudiar, pues es un vehículo de ida y vuelta que junto con otros, como los medios de comunicación, están transformando más rápidamente a las diferentes culturas.

La Mixteca oaxaqueña ocupa uno de los primeros lugares con mayor índice de migración. Como muchos pueblos mixtecos, en San Miguel Piedras el éxodo comenzó de manera continua, desde la década de 1940. La migración, ya sea temporal o definitiva hacia lugares como la ciudad de Oaxaca, México, Sinaloa, Nayarit, Baja California y los Estados Unidos, es actualmente quizá la mayor fuente de ingresos para los habitantes de San Miguel Piedras. Año con año hombres y mujeres se van al corte de algodón, jitomate, pepino o algún otro producto. Los que sólo van por temporadas tratan siempre de estar en el pueblo en tiempo de siembra y de cosecha, y los que ya residen en otros lugares regresan por lo general para el 29 de septiembre en la fiesta patronal, la fiesta de Todos Santos o diciembre. Algunos también aprovechan las vacaciones de Semana Santa.

En general, la economía de San Miguel Piedras es de bajo nivel. Aparte del ingreso de los que salen a trabajar fuera del pueblo y de los que tienen algún pequeño negocio, los habitantes de San Miguel no tienen mayor forma de obtener ingresos. Las diferencias socioeconómicas que existen son mínimas.

## *Festividades*

En este apartado se describirán sucintamente sólo las fiestas en las que no hay música de banjo, pues en el capítulo cinco, dedicado a la finalidad de uso, abordaré de manera más amplia las festividades que se constituyen como ocasiones musicales. Además de las celebraciones del ciclo festivo, están las celebraciones del ciclo de vida, como bautizos, casamientos y cumpleaños, también en éstas participa el grupo de cuerdas, por lo que, de igual manera, se abordarán en el capítulo ya señalado.

Son pocas las fechas festivas en San Miguel Piedras. Además de la fiesta patronal en honor de San Miguel Arcángel el 29 de septiembre y la fiesta de Todos, Santos que son las más importantes, en Piedras hay otras celebraciones como la del 1º de enero, en que se realiza el cambio de autoridades; la Semana Santa, las fiestas patrias y las decembrinas –con la celebración de las posadas–, la navidad y el año nuevo (Fig. 4).



Figura 4. El santo patrono San Miguel Arcángel

Se puede considerar como fiesta el 1º de enero, porque además de estar comenzando un nuevo año, a veces hacen una comida para celebrar el cambio de autoridades. En San Miguel Piedras no hay carnaval, pero sus pobladores asisten al que se realiza en San Pedro Teozacoalco. En este lugar se celebra como si fuera una fiesta patronal, es decir, hay misa, baile, fuegos artificiales, venta de diferentes productos, juegos de básquetbol y programas culturales donde presentan bailes de diferentes partes del estado de Oaxaca. La Semana Santa en San Miguel, generalmente está a cargo de los sacristanes y catequistas, junto con misioneros que llegan especialmente para esa fecha, pues como ya mencioné anteriormente, en el pueblo no hay un sacerdote fijo. Éste reside en la cabecera parroquial, que es San Pedro Teozacoalco, y sólo en ocasiones va a officiar misa a San Miguel. Cabe mencionar que tanto el 1º de enero, como en Semana Santa, no hay ningún tipo de música.

Las fiestas patrias inician la noche del quince de septiembre cuando se festeja el grito de independencia y el dieciséis las escuelas organizan un acto cívico donde hacen honores a la bandera. En cuanto a las fiestas decembrinas, cada año se hacen posadas en diferentes casas del pueblo. La noche de navidad y año nuevo se hace una celebración en la iglesia, pero al menos en la cabecera municipal, prácticamente no hay fiesta, más bien el 31 se están preparando para el día siguiente, que ocurre el cambio de autoridades. Algunas veces, en la noche del cambio de año se realiza un baile en Chidoco de Juárez, con música de un conjunto electrónico del mismo lugar.

## CAPÍTULO 3

### EL BANJO



## ERGOLOGÍA

### *Morfología*

El banjo es un instrumento de cuerda. Su peculiaridad principal es que la caja de resonancia es un bastidor de forma circular hecho de madera o metal, sobre el que se tensa un pergamino y encima de éste se encuentra colocado el puente movable. Como fondo tiene un resonador, el cual puede ser de madera o de aluminio; aunque también los hay sin resonador. Alrededor del aro de madera se encuentran los tensores o templadores, que son tornillos que ayudan a sujetar y mantener estirado el pergamino; el número de éstos es variado.

La figura siguiente muestra los nombres de las partes del banjo (Fig. 5):

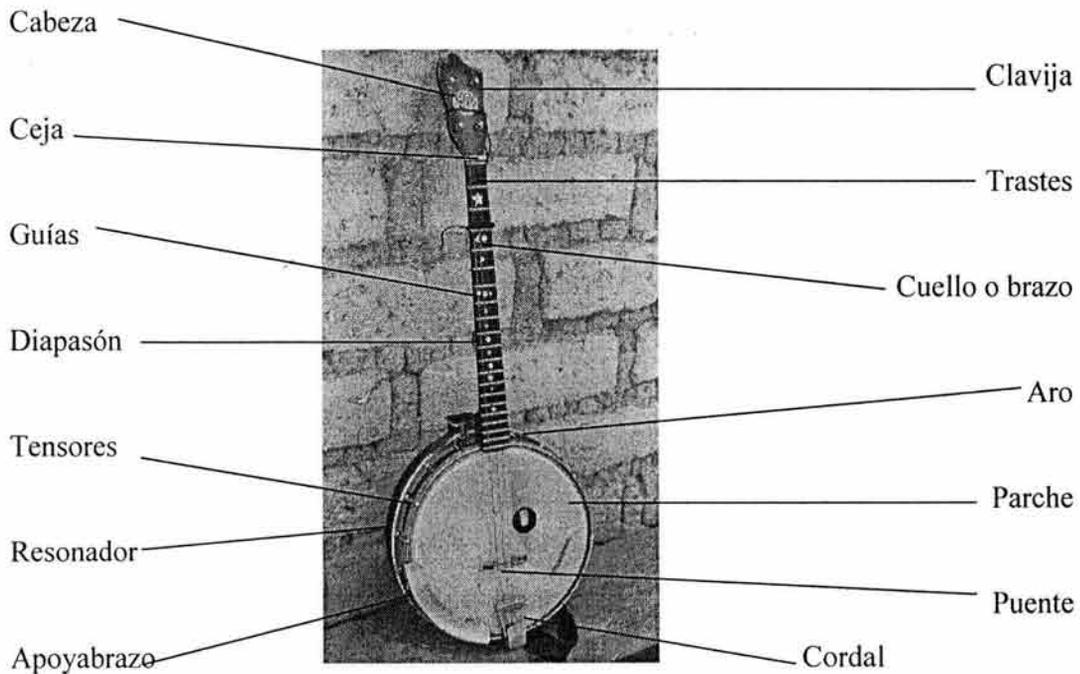


Figura 5.

Los nombres anteriores corresponden a las categorías técnicas convencionales en la organografía. En el siguiente cuadro anoto las categorías, en español, utilizadas por los mixtecos, así como su nombre en lengua mixteca. La variante dialectal empleada es la de Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oaxaca:

| <b>Categoría técnica</b> | <b>Categoría nativa en español</b> | <b>Categoría nativa en mixteco</b> |
|--------------------------|------------------------------------|------------------------------------|
| Cabeza                   | Cabeza                             | <i>Xini</i>                        |
| Clavijas                 | Clavijas                           | <i>Diki'tu</i>                     |
| Maquinaria               | Clavijas                           | <i>Diki'tu</i>                     |
| Ceja o cejilla           | Ceja/hueso                         | <i>Leke suku tu</i>                |
| Cuello o brazo           | Brazo/pescuezo                     | <i>Sukún=pescuezo</i>              |
| Diapasón                 | Diapasón                           | <i>Kava nuú</i>                    |
| Trastes                  | Trastes/alambres                   | <i>Ka'a sukú tu</i>                |
| Aro                      | Aro                                | <i>To'so tu</i>                    |
| Tensores                 | Tornillos                          | <i>no existe*</i>                  |
| Parche                   | Parche o pergamino                 | <i>no existe*</i>                  |
| Resonador                | Resonador                          | <i>no existe*</i>                  |
| Puente                   | Puente                             | <i>Xa'an tu tu</i>                 |
| Cordal                   | Cordal/tiracuerdas                 | <i>Igual al español</i>            |
| Cuerdas                  | Cuerdas                            | <i>Tuchi</i>                       |
| Tapa*                    | Molde**                            | <i>Kua nuu</i>                     |
| Fondo*                   | Molde**                            | <i>Kua nuu</i>                     |
| Boca*                    | Boquilla**                         | <i>Tivi yu'u'tu</i>                |

Existen banjos de distintas tésituras, todos mantienen la misma estructura pero los diferencia el número de cuerdas, que pueden ir desde cuatro hasta nueve (Michels, 1998:45). Algunos con órdenes dobles. Las cuerdas pueden ser de nylon o de metal, según sea el tipo de banjo. Existen distintos tipos de banjos que corresponden a diferentes tésituras, estilos y épocas, como: banjo regular o de cinco cuerdas, banjo tenor, conocido en algunos lugares como banjo-tango; banjeaurine, banjo-guitarra, banjo-cello, banjo-bajo, banjo-ukulele o banjolele, banjo de plectro y banjo-mandolina,<sup>1</sup>

\* Los banjos contruidos en la Mixteca, a diferencia de los banjos que se construyen industrialmente, tienen tapa de madera con boca calada pegada al aro, en lugar de una membrana tensada, por lo que tampoco cuentan con tensores.

\*\* Estos nombres corresponden a los banjos de madera contruidos en la Mixteca, adelante lo explicaré ampliamente.

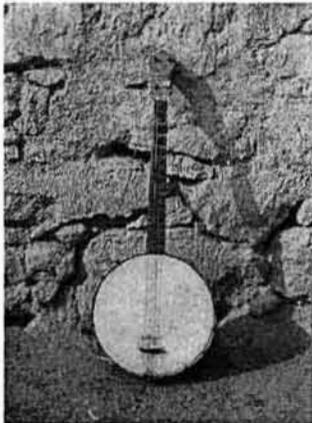
<sup>1</sup> Información obtenida en la página web: [www.siminoff.net/pages/gibson/\\_banjo\\_chorono.html](http://www.siminoff.net/pages/gibson/_banjo_chorono.html)

al que algunos autores le llaman banjolín, pero otros consideran a este último como un instrumento diferente.

Antes de mil novecientos cincuenta, todavía se construían banjos con clavijas de madera, al mismo tiempo que se hacían con maquinaria. Actualmente imperan los banjos hechos con maquinaria.

El tamaño de los banjos varía según el tipo de banjo y según el constructor, es decir, puede variar según sea tenor, de plectro, banjo-mandolina, etc., pero también según si es de fabricación artesanal o de alguna marca comercial. En la Mixteca localicé banjos de evidente manufactura industrial y algunos que posiblemente hayan sido elaborados por un constructor a menor escala. Los hay con maquinaria y con clavijas de madera, con el parche de plástico y con parche de pergamino.

De los distintos tipos de banjos, en la Mixteca sólo registré banjo tenor, banjo-mandolina y banjo de plectro. El banjo tenor fue el que tuvo mayor difusión, en menor medida el banjo mandolina y después el banjo de plectro. A continuación anoto las medidas de los tres tipos, aclarando que hay diferencias según la marca o constructor:



El **banjo tenor** consta de cuatro órdenes sencillas de metal. Mide 76 cm. de longitud y el aro es de 28 cm. de diámetro. Este tipo de banjo puede tener 18 o 19 trastes (Fig. 6).

Figura 6. Banjo tenor

El **banjo-mandolina** consta de cuatro órdenes dobles de metal. Mide 60 cm. de longitud y el aro mide 23 cm. de diámetro. El diapasón tiene 17 trastes (Fig. 7).



Figura 7. Banjo-mandolina



El **banjo de plectro** es de cuatro órdenes sencillas de metal. Puede medir entre 86 y 90 cm. de longitud y el aro entre 30 y 32 cm. de diámetro. Consta de 20 a 22 trastes (Fig. 8).

Figura 8. Banjo de plectro

Como ya he comentado, el banjo tenor fue el más aceptado, pues -como explicaré en el capítulo siguiente-, este instrumento se dio a conocer fuera de los Estados Unidos con las agrupaciones de jazz band. Al estar estos grupos de moda, sus géneros musicales e instrumentos se difundieron por diversas partes, como en México y en este caso, en la Mixteca.

Debido al grado de aceptación de dicho instrumento y por otra parte, a la dificultad de su adquisición en los pueblos lejanos a las ciudades, en la Mixteca se construyeron banjos, aunque con algunas adecuaciones.

#### *Proceso constructivo del banjo tenor en la Mixteca*

Coicoyán de las Flores en Juxtlahuaca, y Guadalupe Victoria, del municipio de San Miguel el Grande, Tlaxiaco, los dos en el estado de Oaxaca, han sido desde mucho tiempo atrás, reconocidos lugares donde se construían los instrumentos que se tocaban en casi toda la Mixteca, por lo menos hasta mediados del siglo XX (Luengas, 2001:26). Los lauderos de Coicoyán se encargaban de proveer principalmente a la Mixteca Baja y Costa, mientras que los de Guadalupe Victoria proveían a los de la Alta. Cabe mencionar que el término “laudero” no es utilizado en la región, sino más bien “carpintero”, pues los que construyen instrumentos, también hacen puertas, ventanas, muebles, etcétera. En este trabajo utilizaré el término “laudero”.

A continuación describo el proceso constructivo del banjo, a partir de la información proporcionada por don Juan Tenorio Villavicencio y su padre, don Quirino Tenorio; ambos del Barrio de los Tenorio, Coicoyán de las Flores, municipio de Juxtlahuaca, Oaxaca.

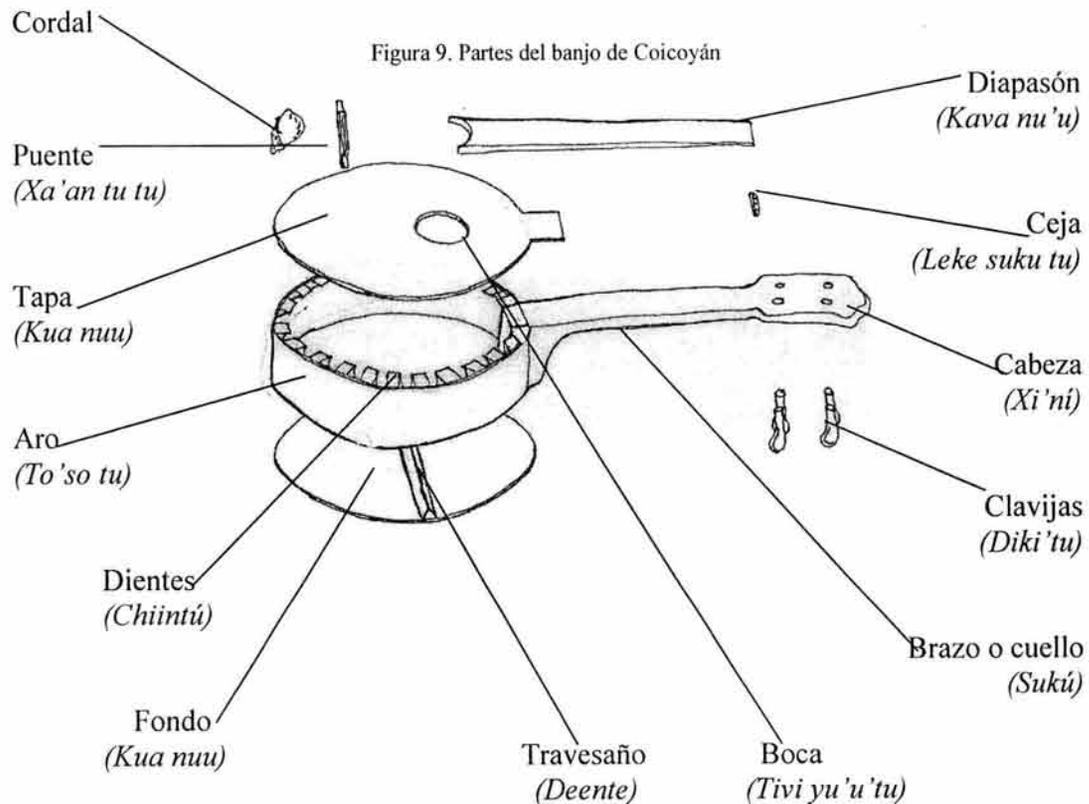
Antes de describir dicho proceso, es necesario mencionar que los banjos contruidos en la Mixteca eran hechos en su totalidad de madera, es decir, la tapa de enfrente del instrumento no era de pergamino, sino de madera. Y a diferencia de algunos banjos antiguos de fábrica que no traían fondo, -aunque con el tiempo se volvieron comunes con fondo, llamado resonador, ya fuera de madera o de metal-, en la Mixteca sí se hicieron con fondo de madera. A la tapa idearon hacerle una boca o “boquilla” – como le llaman en algunos lugares de la región- a la manera de las mandolinas. Vemos pues, que el banjo mixteco es una adaptación del instrumento original. Conservaron la forma redonda, el sistema de cómo colocar las cuerdas, el número de cuerdas y la afinación. Esto corrobora, en parte, la hipótesis de que el banjo fue fácilmente adoptado por los mixtecos por su semejanza con los instrumentos de cuerda de punteo conocidos por ellos, como la mandolina y el bandolón. Es decir, conocidos tanto en la forma de ejecución –que explicaré adelante-, como en detalles de la manera de construcción.

Coicoyán se ha distinguido desde hace mucho por ser un pueblo laudero. Violines, jaranas, bajos quintos, guitarras sextas, contrabajos, bandolones, mandolinas y banjos son los instrumentos que vendían en los días de plaza, en las ferias de cuaresma y de Noche Buena (*Ibid.*, p. 25).

La tradición ha venido de generación en generación. Don Juan Tenorio Villavicencio, de 54 años, sabe que por lo menos desde sus bisabuelos ya se dedicaban a ese oficio. En Coicoyán se encuentra un barrio conocido como “Barrio de los Tenorio”, por ser donde se asentó dicha familia que se dedicaba a la construcción de instrumentos. A don Juan le tocó la transición del conocimiento de la laudería tradicional a la laudería moderna, es decir, de medir con un trozo de madera o con un pedazo de palma, o por cuartas, a medir utilizando centímetros y milímetros. De cuando dejaron de usar cola, para comenzar a utilizar el pegamento blanco o “resistol”; de ponerle maquinaria a los instrumentos en lugar de clavijas como se hacía antes, entre otros. La laudería actual es

una mezcla de lo tradicional y lo moderno, pues mientras don Juan utiliza modernas herramientas eléctricas y sistemas de medidas, su padre, don Quirino, sigue utilizando maderas con marcas que vienen desde quién sabe cuánto tiempo atrás, por lo menos, desde sus abuelos y bisabuelos .

El proceso de construcción del banjo mantiene el mismo principio que se lleva a cabo para otros instrumentos como jaranas, bajos quintos, guitarras o mandolinas. Éste radica en tallar el brazo en una sola pieza de madera, para pegarla a la tapa y después forjar el aro de acuerdo a la forma del instrumento, circular en el caso del banjo. Finalmente, se coloca el fondo y se agrega el diapasón, puente, clavijas, ceja y el acabado final. Es importante señalar que este principio constructivo se ciñe al hecho de que el brazo se extiende hacia dentro de la caja acústica del instrumento, donde en el tacón se incrustan las duelas que forman el aro. La tapa y el fondo llevan como refuerzos travesaños perpendiculares a su eje. El aro es adherido a la tapa por medio de “dientes” y en el fondo por medio de una contrafaja (Fig. 9).



Describo el proceso que sigue don Juan y don Quirino Tenorio para la construcción de un banjo<sup>2</sup>. Éste comienza desde que se escoge el árbol donde sacarán la madera. Prefieren el que está en la sombra porque es más fácil trabajarlo y la madera tiene mejor sonido, mientras que el que crece en el sol, es de madera dura y no es tan sonora. Otra característica necesaria es que sea un árbol derecho. Sacan un “bocado”, es decir, cortan un pedazo pequeño con el hacha para revisar que la hebra sea derecha, si es así, proceden a tirar el árbol, si no fuera el caso, escogen otro. La prueba que hacen es para no desperdiciar el árbol, pues no lo cortarán si no les sirve. Cuando ya tiraron el árbol, lo marcan, sacan cuatro partes de un tronco y después con machete van cortando la madera a modo de tejamanil.<sup>3</sup> El corte de la madera se tiene que hacer en septiembre y octubre, para que en noviembre la madera ya se haya secado y comiencen a trabajar para tener listos instrumentos que vender en las ferias de diciembre, llamadas comúnmente de Noche Buena.

Según la técnica de los Tenorio, cada parte del árbol sirve para determinados instrumentos, por ejemplo, los bajos quintos y guitarras se sacan de la parte de abajo del tronco, dado que es la parte más grande, donde sale más ancha la tabla. Para las jaranas y los banjos se saca la madera de la parte media, y de la punta del árbol salen los violines, por ser la parte más angosta.

Son varias las maderas que se pueden utilizar en la construcción del banjo. En Coicoyán prefieren el pino oyamel, también llamado ocote (*Abies religiosa*), en parte porque es el que se encuentra en los alrededores. También utilizan el cedro (*Cedrela mexicana*), capulín (*Prunus capullo Cav.*) y nogal (*Juglans regia L.*). La madera de pino la consiguen en El Cerro del Chapulín, lugar que queda a dos horas caminando desde Coicoyán hacia la parte mixteca del estado de Guerrero. Los carpinteros tienen que pagar para que les permitan cortar los árboles, cada uno les cuesta alrededor de mil o mil quinientos pesos.

---

<sup>2</sup> Información registrada el 4 de julio y el 13 de septiembre de 2003 en Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oax.

<sup>3</sup> El tejamanil es una tabla delgada cortada en tiras. Se utiliza en la Mixteca y otros lugares de México para los techos de las casas, entre otras cosas.

El pino oyamel es para las tapas, el capulín lo utilizan en el aro; el nogal para el frente del diapasón, el puente, las incrustaciones y también sirve para el aro. En ocasiones utilizan también el sabino (*Juniperus flaccida*), pero sólo para el diapasón, porque a pesar de que consideran que la madera se trabaja fácilmente y es de buena apariencia, no la utilizan demasiado porque los instrumentos no producen un buen sonido, pues la madera contiene mucha trementina. Con cedro se pueden hacer también el diapasón y el aro. La cabeza es de oyamel. Las clavijas y el puente son de nogal, pues para estas partes se necesita una madera dura.

En el siguiente cuadro se anota el nombre común, el nombre en mixteco y el nombre científico de las maderas utilizadas en la construcción de banjos en Coicoyán:

| Nombre común      | Nombre en mixteco  | Nombre científico              |
|-------------------|--------------------|--------------------------------|
| Pino oyamel/Ocote | <i>Tu xaxaa tu</i> | <i>Abies religiosa</i>         |
| Capulín           | <i>Nde polé</i>    | <i>Muntingia calabura L.</i>   |
| Sabino            | <i>Tu'ju</i>       | <i>Juniperus flaccida</i>      |
| Nogal             | <i>Tu tiki</i>     | <i>Juglans mollis. Engelm.</i> |

Cuando ya se tienen las hojas listas y después de que se cepilla la madera hasta dejarla a la medida necesaria (2 mm aprox.), se coloca el molde encima de la tabla, lo marcan con lápiz y se recorta con cuchillo. Tienen moldes para el cuerpo del instrumento, es decir, tapa y fondo. También para el diapasón utilizan molde, el cual es una tira de madera con las marcas donde irán los trastes. El aro del banjo lo consiguen remojando la tira en agua muy caliente y con la mano le van dando la forma requerida. El diámetro de las tapas es de 30 o 35 cm. aproximadamente y el grosor del aro puede ser de 8 o 10 cm., también aproximadamente.

Antes los banjos los pegaban con “cola”, que es un pegamento natural, pero desde hace aproximadamente diez años comenzaron a utilizar pegamento industrial, conocido comúnmente como “resistol”. Para pegar no usan prensas industriales, sino que cada cinco o seis centímetros ponen unos pedazos de madera que le llaman “diente” o prensa. Ya que el cuerpo está bien pegado, se retiran los dientes, se ubica el lugar del

diapasón para que esté nivelado con el puente de donde correrán las cuerdas; después se coloca el fondo. Ya armado todo el instrumento, se lija.

Antes, las mujeres eran las que se encargaban de lijar los instrumentos, lo hacían con dos tipos de piedras para afilar, una más delgada que otra para dejarlos bien pulidos. A don Juan ya no le tocó que sus instrumentos se lijaran con piedras, pues desde su papá ya se utilizaba la lija. Actualmente ocupan tres tipos de lija: gruesa, mediana y la más fina para los acabados.

Después de que ya está lijado todo el instrumento, se barniza. Para barnizar utilizan “barniz de muñeca”, que está hecho de alcohol de caña y goma laca en forma granulada. La goma laca se remoja en alcohol durante dos días aproximadamente y con esa mezcla barnizan. Antes de aplicar el barniz primero aplican una capa de aceite de almendra a todo el instrumento, se deja secar durante cinco o seis minutos y entonces se aplica el barniz. Esto se hace con un lienzo extendido, que generalmente es un pedazo de manta. Don Juan comenta que aunque los instrumentos no quedan muy brillosos como los que se barnizan con los productos comerciales hechos especialmente para tal efecto, si quedan bien pulidos, y además que, como la capa que aplican es muy fina, no se tapan demasiado los poros de la madera, consiguiendo con esto no opacar tanto el sonido del instrumento.

Hasta hace poco tiempo comenzaron a utilizar riel especial para los trastes, pues antes los hacían con alambre o un pedazo de lata que aplanaban a martillazos para darle la forma. En Coicoyán los banjos siempre los han hecho de clavijas. Las cuerdas y lo necesario para los acabados del instrumento, como la goma laca, las compraban ahí mismo, pues había una persona que vendía todo lo necesario para la construcción de instrumentos. Debido a la baja producción actual, ahora ya no se consiguen en Coicoyán los elementos necesarios, por lo que tienen que comprarlos en Juxtlahuaca.

En la Mixteca hacían banjos de cuatro órdenes sencillas y de cuatro órdenes dobles, pero el instrumento era del mismo tamaño, a diferencia de los banjos de fábrica de cuatro órdenes dobles, llamados banjo-mandolina, que son más chicos que el banjo tenor y con afinación diferente. Pero en el caso de la Mixteca, a decir de don Juan, eran

exactamente igual que el banjo tenor, sólo con la diferencia de que tenía las órdenes dobles, y esto lo hacían con el fin de conseguir mayor volumen.

Aunque los Tenorio sí conocen los banjos con tapa de pergamino, afirman que en Coicoyán no los hicieron por no saber cómo debía estar tratada la piel, además que les resultaba difícil el sistema de tornillos alrededor del aro para detener la piel. Por eso lo solucionaron construyéndolo como cualquier otro instrumento de madera de los ya conocidos. Comentan que a los músicos sí les gustaban así los banjos, pues no les pedían que tuvieran pergamino.

Las herramientas que utilizan en la construcción del banjo son: cuchillo, martillo, escuadra, cepillo, taladro, barreno, formón, gubia y lija (Fig. 10). Antes, cuando no contaban con maquinaria eléctrica, las hojas de madera las sacaban con machete y las rebajaban con garlopa, con ésta conseguían que la hoja quedara de dos milímetros. Ahora, también el cepillado lo hacen con aparatos eléctricos. En el taller de don Juan hace aproximadamente seis años comenzaron a utilizar herramientas eléctricas.



Figura 10. Herramientas de construcción.

Quirino Tenorio, Juan Tenorio y Telésforo Tenorio, los tres lauderos que quedan en Coicoyán de las Flores, ya sólo construyen instrumentos prácticamente por encargo (*ibid.*, p. 27), y generalmente sólo violines y jaranas, y algunas veces guitarras y mandolinas, pero el banjo hace varios años que dejaron de construirlo. Tiene un poco más de dieciséis años que los Tenorio ya no los hacen, pero antes los vendían en Tlapa,

Juxtlahuaca y Huajuapán. La venta de estos instrumentos en las ferias disminuyó, por ejemplo, los Tenorio ya sólo asisten a una feria, la de Xalpatlahuac, Guerrero, el tercer viernes de cuaresma, donde todavía está muy arraigada la tradición de tocar para las fiestas el violín y la jarana.

Don Quirino Tenorio, junto con su hijo Juan, construyeron dos banjos a petición mía, uno completo y otro sin el fondo, solicitado así con el fin de poder observar la parte interna del instrumento. Las características de los instrumentos son las siguientes: la longitud es de 76 cm. y el diámetro de 31.5 cm. La madera del aro, el diapasón y puente es nogal, y la tapa, fondo y clavija es ocote. Tiene 17 trastes y 4 órdenes sencillas de metal (Fig. 11).

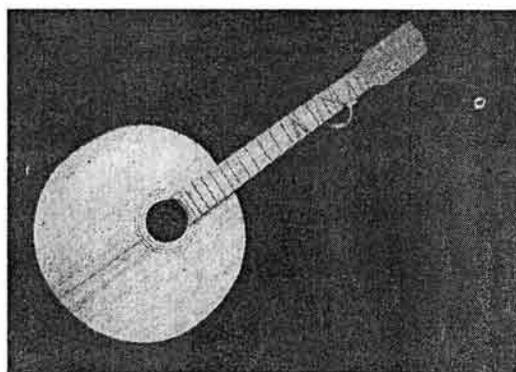


Figura 11. Banjo de Coicoyán de las Flores. Lauderos Juan y Quirino Tenorio

En Guadalupe Victoria existen dos lauderos medianamente activos, Pedro Feria y Macario Cruz Aparicio.<sup>4</sup> Ellos son herederos de una larga tradición de construcción de instrumentos en la Mixteca Alta. Al igual que en Coicoyán, en Victoria –como le llaman al pueblo- ya está desapareciendo este oficio, pues los carpinteros que quedan ahora se dedican más a fabricar muebles, y los pocos instrumentos que hacen son por encargo.

Guitarras, jaranas de cuatro cuerdas, mandolinas de concha de armadillo, bajos quintos y banjos eran los instrumentos que construían. Los instrumentos eran vendidos en las comunidades de alrededor, como en la feria de Santa Catarina Yosonotú, a donde acudían el segundo viernes de cuaresma. En este lugar les compraban principalmente

---

<sup>4</sup> Información registrada el 5 de julio y el 14 de septiembre de 2003 en Guadalupe Victoria, San Miguel el Grande, Tlaxiaco, Oax.

violines y jaranas de cuatro cuerdas, dado que es la dotación instrumental que se utiliza cotidianamente en dicho lugar. Otro punto importante de venta era el mercado de los sábados en Tlaxiaco, pues acuden personas de diferentes puntos de la Mixteca Alta, principalmente. También vendían instrumentos en Chalcatongo, en San Miguel el Grande y salían a vender a pueblos un poco más alejados, como a San Miguel Piedras.

Tanto don Macario como don Pedro hicieron un banjo cada uno a petición mía. Una de las diferencias en el proceso de construcción en comparación con Coicoyán es el doblado de los aros, mientras que en éste doblan la madera del aro introduciéndola en una cazuela con agua hirviendo, en Guadalupe Victoria la madera solamente se humedece para después someterla al doblado sobre un tubo de metal caliente. Otras diferencias radican en las maderas utilizadas y en las medidas del instrumento. Cabe mencionar que don Macario y don Pedro también conocieron el banjo con pergamino.

Antes de nombrar las características del instrumento construido por don Pedro Feria, hay que señalar que el tipo de banjo que construyó es un banjo-guitarra, y lo hizo así por voluntad propia. Él consideró que aunque lo había encordado como guitarra, seguía siendo banjo, y esto lo definía la forma redonda del cuerpo del instrumento. Las características son: longitud de 84 cm. y de diámetro 36 cm. El aro es de cedro; el diapasón y el puente, de madroño (*nuyuntu*); la tapa, fondo y brazo, de engritado (*nujamu*)<sup>5</sup>. Tiene 18 trastes y seis órdenes sencillas de metal (Fig. 12).



Figura 12. Banjo Guitarra, Guadalupe Victoria. Laudero: Pedro Feria

<sup>5</sup> En el centro del país a esta madera se le conoce como ayacahuite. Los nombres entre paréntesis y en cursivas, corresponden a la denominación en lengua mixteca de la variante de San Miguel el Grande.

La siguiente descripción corresponde al banjo construido por don Macario Cruz: mide 74 cm. de longitud y 35 cm. de diámetro. En el aro utilizó ocote –que en la variante de mixteco del lugar, se nombra *nuxeñu*–, el diapasón y puente lo hizo de madroño, y para la tapa, fondo y brazo utilizó el engritado o *mujamu*. Tiene 13 trastes y cuatro órdenes sencillas de metal (Fig. 13).



Figura 13. Banjo de Guadalupe Victoria. Ludero Macario Cruz

Considerando las medidas originales del banjo tenor, se puede observar que el construido por los Tenorio, de Coicoyán, es el más parecido. Cabe resaltar un punto importante y es el hecho de que en los dos lugares construyeron el banjo completamente de madera, sin el pergamino, es decir, tanto en Coicoyán como en Victoria, solucionaron de la misma forma la sustitución del pergamino, poniendo tapa de madera con boca.

### *Clasificación*

Siguiendo la clasificación de los instrumentos propuesta por Hornbostel y Sachs, la clasificación correspondiente es 321.322-6, que desglosado indica lo siguiente: cordófono compuesto, de la familia de los laúdes, de cuello de caja o guitarras de cuello, ejecutado con plectro (Casanova, 1988). De acuerdo con el modo de ejecución en la Mixteca, el banjo se clasifica como cordófono de punteo y rasgueo. Según la

denominación de don Francisco Ávila Curiel –banjista de San Miguel Piedras-, el banjo es un instrumento “cantante”, dado que hace la melodía.

Si bien este trabajo no tiene como objetivo principal hacer un recuento de los sistemas clasificatorios, sí es necesario mencionar que en las principales clasificaciones se ha dejado de lado lo relacionado con el timbre y la inclusión de instrumentos con diferentes formas de ejecución. Ya Ana Victoria Casanova, en su libro *Problemática organológica cubana*, se dedicó a hacer una crítica a la “Sistemática de los instrumentos musicales”, propuesta por Hornbostel y Sachs, con el fin –entre otros-, de poder clasificar algunos instrumentos de Cuba y el Caribe. Uno de los aportes de Casanova es el de proponer la manera para clasificar a los instrumentos con dos o más formas de ejecución. Sin embargo, sólo consideró esta situación dentro de una misma familia, como es el caso de la “quijada”, que pertenece a los idiófonos, pero que puede ser ejecutada por golpe, sacudimiento o por raspadura. Pero no consideró a los instrumentos que pueden tener distintas formas de ejecución y ser de diferente familia, como por ejemplo en el caso mexicano, el arpa de la región Planeca de Michoacán, en donde al mismo tiempo que alguien la ejecuta –como cordófono-, en la caja otro golpea o “palmotea” –como idiófono-.

El banjo es otro ejemplo, pues es un instrumento de cuerda que tiene como caja de resonancia evidentemente un tambor y que sin duda influye de manera directa en el timbre del instrumento. Esta doble función –de cordófono y membranófono- es clara en algunos estilos de ejecución, como el *clawhammer* o *frailing*, también llamado *old time*, ejecutado con el banjo de cinco cuerdas en la región de los Montes Apalaches en los Estados Unidos. La melodía se ejecuta en las primeras cuatro cuerdas con los dedos índice y medio, la quinta cuerda –que siempre se toca al aire- es una nota pedal que se ejecuta con el dedo pulgar en un pulso constante, pero cada vez que se toca, también se toca el pergamino, consiguiendo con esto que la melodía parezca acompañarse de un tambor.<sup>6</sup> En este caso es muy clara la doble función musical que realiza.

Casanova propone como condición que la “otra” forma de ejecución de un instrumento no sea incidental para que pueda considerarse en la clasificación. El caso

---

<sup>6</sup> Información proporcionada por la banjista Ellen Holly Klaver, Boulder, Colorado, Estados Unidos, 25 de abril de 2002.

del banjo en el estilo *clawhammer* cubre esa condición, pues a decir de Ellen Klaver, con la ejecución se busca dar el golpe en el parche dado que ese estilo es muy “percusivo” (Entrev. Klaver, 2002).

Ahora bien, en el caso de los tipos de banjos utilizados en la Mixteca, no es clara la función de membranófono, pues los golpes en el pergamino son accidentales. Pero sí es clara la particularidad tímbrica del instrumento, que está dada por el parche, ya sea de piel o plástico, y que según testimonios de distintos ejecutantes y espectadores, es esencial en el juicio que hacen respecto al instrumento. El único caso –registrado hasta el momento– de alusión del banjo como membranófono, lo menciona Ochoa Cabrera, quien señala que en Santa María Chigmeatitlán, ubicado en la parte Mixteca del estado de Puebla, llaman al banjo como “tambor de cuerda” (Ochoa Cabrera, 1993:186).

## TÉCNICAS DE EJECUCIÓN

### *Afinación del banjo*

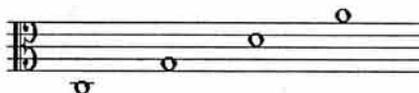
Existen distintos tipos de banjos, desde los agudos hasta los más graves, como el banjo ukulele o el banjo mandolina, hasta el banjo cello o banjo bajo, pasando por el banjo tenor, el de cinco cuerdas y el banjo guitarra, entre otros. Todos estos tipos de banjo se ejecutaban en Estados Unidos y la existencia de distintas tesituras permitió que hubiera orquestas formadas totalmente por dicho instrumento.

Antes de anotar las afinaciones es necesario aclarar que los músicos de banjo de la Mixteca conservan la relación interválica, pero no así la altura real de las notas, pues por lo general tocan medio tono o hasta un tono y medio abajo de la afinación estándar de La 440. Esta es una característica recurrente en la mayor parte de la música mixteca.<sup>7</sup> De tal manera que, aunque reconocen el nombre de la nota de cada cuerda, al tocarlas su sonido no corresponde realmente. Anoto las afinaciones de los tres tipos de banjo registrados en la Mixteca:

---

<sup>7</sup> Es posible que este tipo de afinación tenga como antecedente el sistema de afinación renacentista conocido como mesotono; que consistía en afinar un tono entero más abajo (La=392 Hertz) en relación a la entonación moderna (La=440 Hertz). Este sistema de afinación es una característica de los órganos oaxaqueños (Winter, 2001:16).

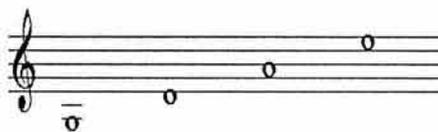
El **banjo tenor** tiene cuatro órdenes sencillas y se afina por intervalos de quintas. La primera cuerda y más aguda es la nota La, siendo entonces las otras Re, Sol y Do. La afinación es igual a la viola, por lo que la clave para la notación de la música de banjo tenor puede realizarse en clave de Do en tercera línea, sin embargo, no encontré ninguna partitura anotada en dicha clave:



Otra forma de indicar la afinación del banjo tenor es la propuesta por Michels en el Atlas de de Música (1998:44):



El **banjo-mandolina** tiene cuatro órdenes dobles y se afina por intervalos de quintas, siendo la primer cuerda y más aguda la nota Mi, le sigue La, Re y Sol. La afinación es igual al violín o la mandolina y se utiliza la clave de Sol para escribir la música de este instrumento:



El **banjo de plectro** tiene cuatro órdenes sencillas. Se puede afinar de diferentes maneras según el estilo de música a ejecutar, pero su afinación estándar es Re, Si, Sol y Do. Este tipo de banjo merece especial atención, pues es el que ejecutan actualmente don Francisco Ávila Curiel y don Plácido Aparicio Santiago en San Miguel Piedras, aunque con una afinación diferente, pues a este tipo de banjo los músicos mixtecos lo consideran tenor y no de plectro.

A manera de adelanto –pues este tema lo abordaré en el siguiente capítulo–, explico brevemente la situación del banjo en San Miguel: el primer tipo de banjo que ejecutaron los músicos de Piedras fue el tenor. Por diversas circunstancias este tipo fue perdiendo popularidad y las casas de música dejaron de vender el instrumento así como las cuerdas. Comienza entonces a popularizarse el banjo de plectro y por ende las tiendas de música ponen a la venta este tipo de instrumentos y sus accesorios. Los músicos mixtecos de banjo, al adquirir un nuevo instrumento, ya sea por reposición del anterior o por alguna otra causa, adquieren un banjo de plectro, pues era el modelo que se encontraba en las tiendas de música. Pero dada la similitud de los dos tipos de banjo –pues la única diferencia visible era el tamaño, ya que el de plectro es más grande que el tenor–, los banjistas mixtecos lo clasifican como tenor y le dan la afinación de este tipo. De esta manera, el banjo de plectro es para los mixtecos un banjo tenor, simplemente que, de tamaño más grande al que tenían anteriormente. Dada esta explicación, de aquí en adelante me referiré a él como banjo tenor, o simplemente como banjo, respetando la clasificación otorgada por los músicos de San Miguel Piedras.

Debido a que ya no consiguen cuerdas especiales para banjo,<sup>8</sup> los músicos han optado por habilitar sus instrumentos con cuerdas metálicas de guitarra. En algunos casos esto ha repercutido en el cambio de afinación, como sucede con don Francisco Ávila Curiel, quien prefiere utilizar cuerdas de guitarra eléctrica.

Don Francisco posee un banjo de plectro, el cual afina de dos distintas maneras, ya sea como banjo tenor (La, Re, Sol, Do), o como violín (Mi, La, Re, Sol) pero una octava baja. En los dos casos, regularmente medio tono o hasta tono y medio abajo de la afinación estándar. Don Chico señala que afina su banjo como violín porque con las cuerdas de guitarra no consigue la afinación original del instrumento, pues no es posible que la primera cuerda de la guitarra alcance la nota La en la altura requerida. Para conseguir la afinación de banjo tenor, don Chico coloca un capotasto<sup>9</sup> en el tercer traste.

---

<sup>8</sup> Cabe señalar que actualmente es inusual conseguir banjos en las tiendas de música, pues es un instrumento que ya no está en uso en las agrupaciones musicales de México, por lo que es difícil encontrarlos en venta. En “Veerkamp”, uno de los repertorios de música más grandes de México, sólo ocasionalmente se encuentran banjos pero de cinco cuerdas. Éste es el que en la actualidad se conoce más, pues se identifica con la música *country* de los Estados Unidos.

<sup>9</sup> Popularmente se le conoce como “capotrasto”.

El banjo de don Chico no se puede afinar exactamente como banjo tenor por que está configurado para una afinación en un registro un poco más grave, pues realmente su banjo es de plectro y la longitud de la cuerda es distinta. Este modelo tiene un diapasón de 41 cm., con 20 o 22 trastes, en tanto que la medida del diapasón tenor es de 32 cm. y 18 o 19 trastes. Lo que don Chico hace al colocar el capotasto, es acortar la longitud vibrante de la cuerda, consiguiendo con esto una distancia similar a la del banjo tenor.

Don Chico establece las siguientes relaciones en cuanto a la afinación del banjo con los otros instrumentos de la agrupación en la que participa: cuando afina el banjo como tenor, la primera cuerda del banjo corresponde a la segunda cuerda del violín, es decir, con la nota La. Cuando no hay violín, la relación se da entre la tercera del banjo con la tercera de la guitarra, es decir, dichas cuerdas se afinan en Sol. Cuando el banjo lo afina como violín, entonces la primera cuerda del banjo se afina igual que la primera cuerda de la guitarra, es decir, con la nota Mi.

La mayoría de los músicos afinan de oído, hay un instrumento base que da el tono. En el caso del grupo de San Miguel Piedras, el banjo es el instrumento base. Don Francisco decide la manera en que afinará su banjo y de acuerdo a eso es que como se afinarán los demás instrumentos. A principios del 2003, don Francisco adquirió un afinador de silbato, éste lo utiliza sólo cuando va a tocar con otros músicos con los que no toca normalmente, por ejemplo, con los músicos del grupo de la iglesia, pues éstos se afinan con afinador en La 440 Hz. Con este afinador, dice él, consigue “el sonido perfecto”. Pero cuando toca con sus hijos y es él quien dirige, afina de oído como siempre.

Con sus dos afinaciones don Chico ha transformado el banjo en un instrumento transpositor, pues aunque la afinación del banjo cambie, su posición no varía. Tomemos como ejemplo dos de las tonalidades más usuales, Do y Sol mayor. Cuando el banjo está afinado como violín, es Sol mayor la tonalidad recurrente, y cuando el banjo se afina como tenor, Do mayor es la más usual. La posición de estas dos tonalidades en el banjo es la misma en cualquiera de las dos afinaciones:



Afinado como banjo tenor



Afinado como violín

Para don Chico, el nombre de la posición no cambia, sea cual sea la afinación, la posición anterior siempre será Do. Entonces, señala lo siguiente: cuando el banjo se afina como tenor, la guitarra toca en Do y el banjo también, pero cuando el banjo se afina como violín, la guitarra toca en Sol y el banjo toca en Do. De esta manera, don Chico no tiene ningún inconveniente en cambiar la afinación del instrumento, pues él siempre tocará en la misma posición. Lo mismo sucede con las otras tonalidades. La relación interválica entre las dos afinaciones es de una quinta.

#### *Técnica de ejecución del banjo en San Miguel Piedras*

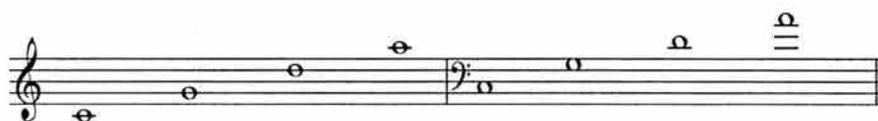
El banjo, se ejecuta con rasgueo y punteo, para tal efecto se utiliza una púa o plectro, o con los dedos. Estas características dependen del tipo de banjo o estilo de la música a ejecutar.

La manera de ejecución del banjo en la Mixteca es con púa, ya sea punteando o rasgueando las cuerdas. El punteo siempre es hacia abajo. El músico lo puede ejecutar sentado o parado. Para la ejecución de pie, el instrumento se sostiene con un tahalí. La forma de acomodo del banjo, en relación al cuerpo humano, es igual a la de la guitarra.

En las jazz bands, la función musical principal del banjo era como instrumento armónico, aunque en ocasiones o según la dotación en la que participara, también tenía funciones melódicas. Era común que en las jazz bands la melodía la ejecutaran los violines o los alientos, en donde el banjo podía también hacerles contrapunto. Dentro de la dotación instrumental actual de San Miguel Piedras, su función musical básica es como instrumento melódico.

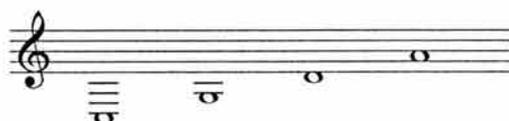
### *Notación musical para banjo*

Como señalé líneas arriba, el banjo tenor tiene la misma afinación que la viola, por lo que la clave de Do en tercera línea es la idónea para anotar la música ejecutada en él. Sin embargo, algunos de los métodos existentes, como el de Manuel López, editado por el “Repertorio Wagner”, emplea la clave de Sol pero advirtiendo que realmente suena una octava más grave, para tal efecto anota la afinación del registro real en clave de Fa. Dicho autor escribe la afinación de la siguiente manera:



El hecho de que el método se escribiera en clave de Sol, posiblemente se debe a que ésta es una clave más conocida y por lo tanto, más accesible que la de Do; principalmente para los mandolinistas, violinistas, bandolinistas y guitarristas, es decir, los músicos de cuerda que pudieron estar interesados. Este aspecto es un elemento más que contribuyó a la rápida y fácil adopción del banjo.

Para las transcripciones presentadas en este trabajo, decidí utilizar la clave de Sol en el registro real de las notas:



Tomé esta decisión cuando observé que en casi todo el repertorio interpretado por don Francisco Ávila, de San Miguel Piedras, no se utiliza en la melodía la cuarta cuerda, excepto en una; de tal manera que no necesitaría escribir la nota Do con las cuatro líneas adicionales, que además, complicarían la lectura. Otro aspecto que influyó

en esta decisión fue el hecho de respetar la forma común de escritura en el banjo. Sólo el “Jarabe” fue escrito en clave de Do, pues ésta es la única pieza donde utilizan la cuarta cuerda, por lo que consideré un buen ejemplo para mostrar la escritura en dicha clave.

Es necesario aclarar que para la transcripción respeté las tonalidades en las que ellos dicen tocar, a pesar de que el sonido real corresponda a otra tonalidad, pues como ya indiqué, regularmente afinan su banjo medio tono o hasta tono y medio abajo de la afinación estándar de La 440 Hz. Por ejemplo, aunque ellos digan que están tocando en Sol M y las posiciones en la guitarra también correspondan a dicha tonalidad, el sonido real puede corresponder a Sol b o a Fa, o a algún otro, es decir, según como estén afinados los instrumentos.

Para realizar las transcripciones opté por afinar mi banjo a la misma altura que el banjo de la música a transcribir, con el fin de obtener las mismas relaciones interválicas y entender la digitación en el banjo. Si hubiera transcrito a partir del sonido real, las tonalidades hubieran resultado completamente ajenas a las tonalidades recurrentes de los músicos; además la ejecución de las cuerdas dobles no hubiera sido práctica en la digitación. Seguir este método me sirvió para comprender las dos formas de afinación que utiliza don Francisco Ávila y llegar a la conclusión de que convirtió su banjo en un instrumento transpositor.

## REPERTORIO

### *Géneros y repertorio interpretados en San Miguel Piedras*

Cuando las jazz bands llegaron a México, sus instrumentos, géneros y estilos se pusieron de moda en casi todo el país, muchas orquestas se transformaron agregando banjo y batería a su instrumentación, otras se formaron desde su inicio como tal. Era común encontrarlas en los salones de baile, en las fiestas particulares, en los cines musicalizando alguna película muda o en cualquier otro acontecimiento social. Debido a las ocasiones en las que se ejecutaba y en parte, por su origen, ya sea como orquesta

transformada u originada como tal, los géneros que interpretaba iban desde los que estaban de moda como el charlestón y el swing, hasta los que desde hacía tiempo se venían tocando, como danzones, valeses, marchas, pasodobles, entre otros.

Ubico tres grupos de géneros musicales interpretados por las agrupaciones que contaban con banjo. Un primer grupo son los géneros tocados en casi todo el territorio mexicano, como los valeses, marchas, pasodobles, danzones y polcas, entre otros, que habían llegado en fechas anteriores al siglo XX. El segundo grupo son los géneros estadounidenses que llegaron en las primeras décadas del siglo XX como el cake walk, fox trot, one step, two step, charleston y swing, y que también se tocaron en casi todo el país. El tercer grupo son los géneros propios de cada lugar a donde llegó el banjo, por ejemplo, las chilenas y jarabes en el caso de la Mixteca. Desde luego que los géneros de estos tres grupos adquieren diferentes estilos, según el lugar y tipo de agrupación que los interpreta.

El grupo de cuerdas de San Miguel Piedras está integrado por el banjo, una guitarra y una tarola. Esta es la dotación instrumental básica, pero en algunas ocasiones interviene un violín y otra guitarra. Los géneros actualmente interpretados por esta agrupación son: chilenas, jarabes, pasodobles, valeses, marchas, swings, corridas y canciones rancheras. Todos estos están plenamente identificados por los músicos, los bailadores<sup>10</sup> y en general, por la comunidad. Cuando un género interpretado no es ninguno de los ya mencionados, le llaman “pieza”, por lo que esta categoría se puede considerar como una miscelánea de géneros; pues los músicos de San Miguel consideran como “pieza” tanto a una cumbia, como una quebradita o cualquier otro no identificado claramente por ellos.

De todos estos géneros, la chilena es el preferido, tanto por los músicos, como por el público, es decir, los habitantes de San Miguel Piedras. De la mayor parte del repertorio no recuerdan el nombre, por lo que para acordar cuál se ejecutará, hay tres formas de indicarlo. Antes de nombrarlas, señalo que quien generalmente indica qué se interpretará es el músico que lleva la melodía, y en el caso de San Miguel, es el banjo. Una de las formas es simplemente diciendo el género elegido y la tonalidad, pues estos son los datos indispensables para que el músico sepa lo que tiene que tocar, dado que

---

<sup>10</sup> Me refiero a los que participan en el Baile de las Mascaritas, tema que trataré en el capítulo 5.

los músicos tienen claro conocimiento de la forma de acompañamiento de cada uno de los géneros que tocan. La segunda forma es tarareando la melodía y la tercera, y más recurrente, es que en el banjo, el músico toca los acordes o bosqueja la melodía de lo que se interpretará, de esta manera, establece el ritmo, la tonalidad y el *tempo*.

La mayoría de los géneros son bailables y el repertorio cantado es menor en comparación con el instrumental. Las canciones las interpretan, por lo regular, sólo cuando ya han ingerido una cantidad considerable de mezcal –bebida alcohólica que se acostumbra en Piedras–, cuando como ellos dicen, “ya están calientitos”. Suelen cantar a dos voces y en un registro muy alto.<sup>11</sup> Principalmente interpretan canciones rancheras, pero también hay algunas chilenas que tienen letra, por ejemplo “Los enanos”, la que según la ocasión, la interpretan cantada o instrumental.

Actualmente existen dos tipos de ocasiones musicales en las que participa la música de cuerdas con banjo. Una son todas las ocasiones que tienen relación con cualquier fiesta particular, como casamientos, cumpleaños, bautizos, etcétera. La otra es en el Baile de las Mascaritas. Para el primer tipo de ocasión interpretan todos los géneros citados, excepto la marcha, y es en estas fiestas donde por lo general interpretan las canciones. En el Baile de las Mascaritas sólo se ejecuta música instrumental y se tocan todos los géneros, excepto valeses y por supuesto, las canciones rancheras.

Describo las principales características de los géneros musicales que se tocan en San Miguel Piedras, así como algunos de los nombres que integran el repertorio. Anoto también los rasgueos en la guitarra de los géneros que se utilizan para el baile de Mascaritas.

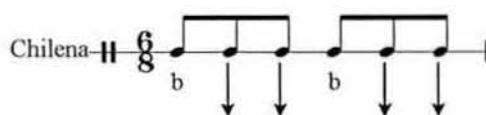
CHILENA: La chilena es el género musical representativo de la Mixteca. Existen variantes tanto de la música como del baile según la subregión mixteca donde se ejecute. Diversos autores como Stanford (1999) y Ochoa Campos (1987), entre otros, apuntan que la chilena llegó de Chile a las costas de Oaxaca y Guerrero, en el siglo XIX.

---

<sup>11</sup> Dos ejemplos de canciones aparecen en el disco compacto *Máscaras y banjos*, 2003, pista 14 y 16.

En San Miguel Piedras todas las chilenas son en tonalidad mayor, principalmente Sol, Do, Re y La; en compás de 6/8. Su estructura básica consiste en una parte A y una B –aunque hay algunas con una parte C, como “La Chinita” (transcripción 5)–, que se repiten alternadamente un número indeterminado de veces. Algunas son: “Los enanos”, “El torito barroso”, “La chinita”, La Zenaida y “La hierbabuena”, más otras que no tienen nombre. “Los Enanos” es uno de los sonecitos de los llamados aires nacionales que tuvieron popularidad principalmente en el siglo XIX gracias a la tonadilla escénica. Estos sonecitos fueron difundidos de la ciudad hacia el campo, principalmente por los arrieros, comerciantes, hacendados y ganaderos, entre otros, que estaban en contacto continuo con la capital del país (Mendoza, 1984:63,82). A cada lugar que llegó, adoptó el género y estilo representativo del lugar, así, encontramos “Los Enanos” en versión de son huasteco, son jarocho o en chilena, como es el caso de la Mixteca.

El rasgueo utilizado en la guitarra para ejecutar la chilena es:

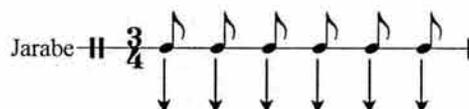


JARABE: El jarabe es un género que se toca en diferentes partes de México. A decir de Gabriel Saldívar, su origen es español y data del siglo XV. Fue hasta mediados del siglo XVIII cuando aparecen los compuestos ya en la Nueva España, aunque todavía hechos al modo español. Es hasta fines de dicho siglo cuando toman forma y carácter propios del país.

El grupo de la cabecera municipal de San Miguel Piedras ejecuta un jarabe instrumental que en ocasiones le llaman “Jarabe de casamiento”, pues lo tocan para bailar el guajolote y los demás regalos que lleva la familia del novio a la familia de la novia un día antes del casamiento –en su momento se explicará ampliamente–. Este jarabe también se toca para el Baile de Mascaritas. Otro jarabe es “La polla pinta”, la que también se toca en la región Huasteca pero interpretada como son huasteco.

Éstos fueron los dos únicos jarabes que registré interpretados en el banjo. El primero está en compás de 3/4 y el segundo en 2/4 alternando con 5/8. Los dos jarabes están conformados por una parte A y una B, que se repite alternadamente un número variable de veces, y en tonalidad de Do mayor (transcripción 3 y 4).

Rasgueo de la guitarra para el jarabe:



PASODOBLE: De origen español. En compás de 2/4. “Suele constar de un primer periodo, a modo de introducción, sobre el acorde de dominante, al que sigue la sección más importante, en la tonalidad principal. A ésta sucede una segunda parte, que podría considerarse como el tradicional trío de las marchas, siempre en tonalidad mayor. Su preparación en la dominante y modo menor está muy relacionada con el modo frigio típico del cante andaluz, con melodía frecuentemente aflamencada”<sup>12</sup>

Uno de los pasodobles interpretados en San Miguel Piedras es “El zopilote mojado”. Se desconoce el nombre de los otros.<sup>13</sup> Éste es uno de los pocos ejemplos que se tocan en tonalidad menor.

VALS: Tiene sus orígenes en Alemania en el siglo XVIII con el nombre de Waltzen. A México llegó posiblemente a principios del siglo XIX (Saldívar, 1934:178). Escritos en compás de 3/4. Uno de los vals del repertorio mixteco es “Dios nunca muere”, escrito por el oaxaqueño Macedonio Alcalá, en 1869. En algunas partes de la ciudad de Oaxaca, así como en la Mixteca, dicho vals se ejecuta en los funerales. En San Miguel Piedras, antes, cuando tenían banda, lo ejecutaban durante el cortejo fúnebre, es decir, cuando llevaban al difundo de la iglesia al panteón. Pero además de esa ocasión, otra muy importante en la que todavía se ejecuta es en los casamientos. El “Dios nunca

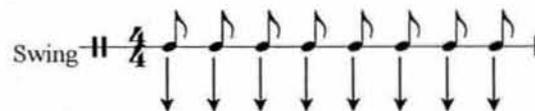
<sup>12</sup> Información obtenida en la página web: <http://bailes.astalaweb.com/bhistoria.asp>

<sup>13</sup> Otro género de origen español que se tocaba hace varias décadas en San Miguel Piedras, eran los “flamencos”, éstos los interpretaba la banda de alientos.

muere” lo tocan después de que se formaliza la unión delante del altar familiar, cuando los padres, padrinos y familiares les dan la bendición a los novios. Aunque este es un géneroailable, en San Miguel no se baila. Más adelante abundaré al respecto.

SWING: En Estados Unidos tuvo su auge en la década de 1930 y su popularidad duró hasta aproximadamente la década de 1960, con las grandes bandas de baile, como la de Duke Ellington, Benny Goodman y la de Stan Kenton; agrupaciones que también en México estuvieron de moda. Don Francisco Ávila, así como don Plácido Aparicio, recuerdan que fue un género que se interpretaba regularmente por las primeras décadas de la presencia del banjo en San Miguel. Los interpretados por don Chico no tienen nombre (transcripción 1 y 2).

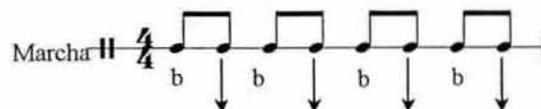
Rasgueo de la guitarra para el swing:



Don Francisco Ávila tiene tres swings en su repertorio, en compás de 4/4 y en tonalidad mayor. Uno de ellos, en La mayor, consta de cuatro partes y la secuencia es la siguiente: AABCDBC (transcripción 1).

MARCHA: En compás de 4/4 y 2/4. En el caso de San Miguel Piedras, las marchas se ejecutan en las calendas y también son parte del repertorio del Baile de Mascaritas. Los títulos son desconocidos. Una de las marchas se encuentra en compás de 2/4, consiste en una parte A, una B y una C. Las dos primeras partes en tonalidad de Do mayor, mientras que en la tercera modula a Fa mayor. Cada una de las partes se repite dos veces: AABCC.

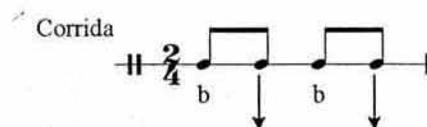
Rasgueo de la guitarra para la marcha:



PIEZA: Como ya mencioné anteriormente, la categoría “pieza” engloba distintos géneros musicales no identificados claramente por los músicos de San Miguel Piedras. Algunos de ellos son: el merecumbé, la cumbia y la quebradita. “La pollera Colorá”, es una cumbia que puso de moda la cantante Linda Vera en la década de 1960; la radio fue su principal difusor en todo el país. También por este medio es como se dieron a conocer las quebraditas en el inicio de la década de 1990. Son dos las que los músicos han incorporado al repertorio del grupo de cuerdas de San Miguel: “Al gato y al ratón” y “El quebrador”, popularizadas por la “Banda Machos” y la banda “El recodo”, respectivamente. Las medidas de compás recurrentes son 2/4 y 4/4. “Al gato y al ratón” se encuentra en compás de 2/4, en la tonalidad de Re menor, se compone de una parte A y una B, que se alternan un número indeterminado de veces (transcripción 8).

CORRIDA: La corrida puede ser instrumental o cantada. “El bandolero”, “El mero día de San Juan” y “La copita de mezcal”, son algunos de los títulos. Cuando se ejecutan para el baile de Mascaritas se interpretan instrumentalmente.

Rasgueo de la corrida en la guitarra:



RANCHERA: Denominan así a la canción ranchera. Éste género no se baila. Algunos títulos son: “Flor de las flores”, “Hace un año” y “El hijo desobediente”, entre otras.

## *Análisis musical*

El banjo es el instrumento principal de la agrupación de cuerdas de San Miguel, éste es ejecutado por don Francisco Ávila, quien además dirige el grupo. Él es quien lleva la melodía y también quien determina qué se tocará, así como el momento de iniciar y finalizar la ejecución. Es también quien marca el *tempo* de la ejecución a los otros dos instrumentos. Don Chico a través del banjo, es pues, literalmente, quien dirige el grupo (Fig. 14).



Figura 14. Grupo de cuerdas de Don Francisco Ávila

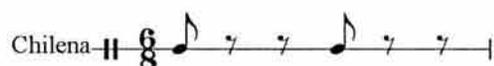
Lo anterior ayuda a entender la estructura de los diferentes géneros interpretados. El hecho de ser el banjo el instrumento “superior” de la agrupación, le otorga a su ejecutante la libertad de estructurar la pieza<sup>14</sup> a su libre albedrío, con las repeticiones o duraciones de las notas largas como considere adecuado en el momento; pero respetando siempre el pulso marcado por la guitarra y la tarola. Esto da por resultado que una pieza tenga frases y compases irregulares. Por ejemplo, un mismo pasaje puede ser ejecutado primero en 6/8 y en su repetición, en 9/8. O que el número de las repeticiones de las secciones también sea indeterminado, pues acomoda las diferentes partes a su voluntad. Primero puede hacer AABB y a la siguiente repetición ABAB o AABA, o cualquier otra combinación.

---

<sup>14</sup> Aquí utilizo la palabra “pieza” en un sentido genérico y no en la forma utilizada en San Miguel.

Los compases más utilizados son 2/4, 4/4 y 6/8, y en menor medida 3/4. Regularmente el compás de 6/8 alterna con otros compases compuestos, como el de 3/8, 9/8 o 12/8, mientras que los compases simples también alternan con otros del mismo tipo, por ejemplo, 3/4 con 4/4. El acompañamiento de la guitarra siempre tiene una subdivisión en octavos. En un compás simple, por ejemplo, 2/4, la rítmica es:  En los compases compuestos, por ejemplo 6/8, la rítmica es: 

En el caso de la tarola, la rítmica en los compases simples es igual a la de la guitarra, pero no así en los compuestos, pues en éstos sólo toca en el inicio de cada tiempo del compás. Por ejemplo, en un compás de 6/8 la rítmica es la siguiente:<sup>15</sup>



Debido a que tanto la guitarra como la tarola todo el tiempo marcan octavos, no se produce conflicto alguno con los cambios de compás o irregularidades de la extensión de las partes melódicas que ejecuta el banjo. El jarabe “La polla pinta” (transcripción 4) es un claro ejemplo. En éste, la parte A está en compás de 2/4 y la parte B en 5/8. Este último metro de compás tiene ya como denominador el octavo y el de 2/4 puede subdividirse en octavos. Así, es irrelevante el momento en que la melodía cambie de compás, pues la guitarra y la tarola siempre tienen que marcar los octavos. Este jarabe es el único ejemplo donde el compás irregular se presenta con periodicidad simétrica.

La relación musical entre los tres instrumentos es la siguiente: la melodía – ejecutada en el banjo–, es la que determina el *tempo*; luego, la tarola y la guitarra

<sup>15</sup> En el disco compacto *Máscaras y Banjos*, fueron tres los ejecutantes de la tarola. Dos de ellos la ejecutaron de la manera explicada y uno, Paulino Ávila, lo hizo de manera diferente y poco convencional, pues la ejecutó a dos manos y sin baqueta o bolillo como se hace comúnmente. Además, la rítmica fue más compleja. Esto se debe seguramente a que dicho ejecutante es músico y bailarín de las Mascaritas, mientras que quienes la ejecutan regularmente –sobre todo durante el baile de Mascaritas– puede ser cualquiera, no necesariamente músico, pero que pueda mantener el ritmo constante señalado por don Francisco. La rítmica de la tarola en las transcripciones corresponde a lo explicado en el texto, ya que eso es lo recurrente.

ejecutan el metro correspondiente. Una vez establecido el *tempo* en estos dos instrumentos, don Chico puede explayarse en sus variaciones. La métrica establecida de estos instrumentos es pues, la base en la que don Chico hace las variaciones.

Un ejemplo de esto se observa en la chilena “La Chinita” (transcripción 5), donde en una misma parte se utilizan diferentes metros de compás a lo largo de la ejecución. Por ejemplo, el compás 35 de la parte C, se encuentra en 6/8, mientras que en su repetición –compás 46–, está en 9/8, ya que repitió un motivo dos veces más que la anterior. En esta chilena también se observa un ejemplo de diferencias en la duración de las notas de un mismo segmento. En la parte A –compases número 2 y 3–, el músico alargó la nota Sol un compás completo de 6/8, mientras que en la repetición –compases 24 y 25–, la nota duró solo 3/8 más.

En las transcripciones, cada una de las partes que conforman los ejemplos está escrita en un sistema diferente, con el fin de hacer notar, también de manera gráfica, la diversidad en las extensiones de cada parte<sup>16</sup>. Por ejemplo, en la chilena “Los Enanos” se pueden apreciar claramente las variantes en cuanto a extensión de las repeticiones de una misma parte (transcripción 7). La primera parte A dura 4 compases, en la primera repetición, 8 compases; pero en la sexta repetición, la extensión es de 12 compases.

Las tonalidades recurrentes son Re mayor, Sol mayor, Do mayor y La mayor. Algunos de los pocos ejemplos en tonalidad menor son el vals “Dios nunca muere”, el pasodoble “El zopilote mojado” y la pieza “Al gato y al ratón” (transcripción 8); las tres en Re menor. Los patrones armónicos están formulados básicamente en I, IV, y V7, aunque la mayoría de las veces sólo utilizan el I y V, y en ocasiones el IV grado como un acorde de paso. Hay algunas excepciones, como “La marcha”, donde modula a la subdominante (transcripción 9), o el vals y pasodoble citados donde hace una inflexión al relativo mayor. En algunos casos, los acordes de dominante son ejecutados sin emplear la séptima del acorde, como en la tonalidad de La mayor, donde la dominante

---

<sup>16</sup> Decidí incluir la transcripción completa de los ejemplos elegidos, con el objetivo de mostrar la libertad del ejecutante en cuanto a las repeticiones de cada frase musical y la irregularidad de las medidas de compás en una misma pieza, así como otros elementos del análisis. Pero también, con el fin de publicar, de alguna manera, parte del repertorio de San Miguel Piedras.

es ejecutada simplemente como triada. Esto es una constante entre varios músicos de la región Mixteca.

Berendt señala que en los inicios, el jazz fue relativamente conservador en su melodía y armonía, pues lo novedoso fue el ritmo y la formación del sonido. Las armonías simples de los años veinte, podrían igualmente constituir la base de un baile popular o de salón del siglo XIX. Lo único nuevo en lo armónico fueron las *blue notes* (Berendt, 2001:310, 311, 318). Pero,

aparte de ellas, el lenguaje armónico del jazz convencional es idéntico al de la música popular de baile y entretenimiento. El ragtime, el jazz de Nueva Orleans y el Dixieland poseen –más allá de las blue notes– armonías que desde todos los puntos de vista significan lo mismo que los acordes de polca, la marcha y el vals. Están contruidos sobre tónica, dominante y subdominante y sus funciones secundarias (*Ibid.*, p. 310).

En cuanto al estilo de ejecución, el mismo autor comenta que en los años veintes en el ritmo del jazz se utilizaban comúnmente las negras y corcheas insistentemente picadas.



En relación al ritmo de swing, señala que la sección rítmica apoya a la melódica y menciona que en el estilo de Nueva Orleans, Dixieland, Chicago y Swing, quien porta el ritmo fundamental es el bombo (*Ibid.*, p. 332). Berendt anota una cita del pianista Wally Rose donde describe el swing: “El único modo en que puede mantenerse unida una banda radica en que se encuentre en el golpe, en aquella fracción de segundo en que todos piensan: es el momento del golpe” (*Ibid.*, p. 339). A su vez, Berendt señala:

La pluralidad de los ritmos en el jazz toma como punto de orientación el *beat*, o sea, un ritmo fundamental único marcado uniformemente durante toda la pieza: es el pulso de una obra de jazz, o en palabras del baterista Jo Jones: “la respiración uniforme”. Este ritmo fundamental constituye el factor de orden: según él se ordena el fenómeno musical (*Ibid.*, p. 331).

En los inicios del jazz este ritmo fundamental lo proporcionaba el baterista.

Lo apuntado líneas arriba fundamenta la hipótesis propuesta en relación a la influencia de la música de jazz band y en especial del swing, en la música ejecutada en San Miguel Piedras. Pues las características de ejecución, principalmente en la parte rítmica, concuerdan con lo descrito por Berendt. En relación a la armonía, el mismo autor confirma que los acordes usados en la música de jazz bands, eran ya conocidos, pues no variaban de los utilizados en el resto de la música ejecutada en esos tiempos. En el caso de la mixteca, son los mismos acordes utilizados en el jarabe, las chilenas y las corridas.

Un claro ejemplo de la transculturación de la música de swing, en la música de San Miguel –principalmente en el elemento rítmico–, es “El Jarabe” (transcripción 3); donde se puede observar que el ritmo y la forma de acompañamiento en la guitarra son iguales al swing. Cabe señalar que dentro del municipio no registré ningún otro jarabe con las mismas características.

S.N.  
Swing (1)

Transcripción 1

♩ = 79

A

Banjo

Guitarra

5

B

G

S.N.  
Swing (2)

Transcripción 2

♩ = 90

Banjo

Guitarra



5

B

G



8

B

G



A

♩ = 90

Banjo

Guitarra

Tarola

2

B

G

T

4

B

G

T

6

B

G

T

8

B

G

T

10

12

B

14

16

五  
五  
四

五  
五  
四

五  
五  
四

18

B  
G  
T

20

B  
G  
T

22

B  
G  
T

23

B  
G  
T

25

B  
G  
T

27

B  
G  
T

# LA POLLA PINTA

Jarabe

♩ = 90

A

Banjo

Guitarra

Tarola

B

5

B

G

T

A

11

B

G

T

B

17

B

G

T

A

23

B

G

T

29 **B**

B  
G  
T

35 **A**

B  
G  
T

41 **B**

B  
G  
T

47 **B**

B  
G  
T

51

B  
G  
T

BB  
BB  
B8

♩ = 90

# LA CHINITA

Chilena

## Transcripción 5

**A**

Banjo  
Guitarra  
Tarola

**B**

12

B  
G  
T

**A**

23

B  
G  
T

**C**

34

B  
G  
T

**C**

45

B  
G  
T

♩ = 90

S.N.  
Chilena

Trancripción 6

A

Banjo  
Guitarra  
Taraola

Musical notation for measures 1-8, featuring Banjo, Guitarra, and Taraola parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The Banjo part is written in a single line, while the Guitarra and Taraola parts are written in a grand staff (two staves).

A

B  
G  
T

Musical notation for measures 9-16, featuring Banjo (B), Guitarra (G), and Taraola (T) parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The Banjo part is written in a single line, while the Guitarra and Taraola parts are written in a grand staff.

A

B  
G  
T

Musical notation for measures 17-24, featuring Banjo (B), Guitarra (G), and Taraola (T) parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The Banjo part is written in a single line, while the Guitarra and Taraola parts are written in a grand staff.

B

B  
G  
T

Musical notation for measures 25-32, featuring Banjo (B), Guitarra (G), and Taraola (T) parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The Banjo part is written in a single line, while the Guitarra and Taraola parts are written in a grand staff.

B

B  
G  
T

Musical notation for measures 33-40, featuring Banjo (B), Guitarra (G), and Taraola (T) parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The Banjo part is written in a single line, while the Guitarra and Taraola parts are written in a grand staff.

A

B  
G  
T

Musical notation for measures 41-48, featuring Banjo (B), Guitarra (G), and Taraola (T) parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The Banjo part is written in a single line, while the Guitarra and Taraola parts are written in a grand staff.

45 **A**

B  
G  
T

53 **B**

B  
G  
T

59 **B**

B  
G  
T

65 **A**

B  
G  
T

73 **A**

B  
G  
T

81 **A**

B  
G  
T

89 **B**

B  
G  
T

95 **B**

B  
G  
T

101 **A**

B  
G  
T

109 **A**

B  
G  
T

117 **B**

B  
G  
T

123 **B**

B  
G  
T

# LOS ENANOS

Chilena

## Transcripción 7

♩. = 90

Banjo  
Guitarra  
Tarola

2 **A**

6 **B**

14 **A**

22 **B**

30 **A**

**B**  
38  
B  
G  
T

This system contains measures 38 through 45. It is labeled with a boxed 'B' at the beginning. The first staff is Bass (B), the second is Guitar (G), and the third is Tenor (T). The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down.

**A**  
46  
B  
G  
T

This system contains measures 46 through 53. It is labeled with a boxed 'A' at the beginning. The first staff is Bass (B), the second is Guitar (G), and the third is Tenor (T). The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down.

**B**  
54  
B  
G  
T

This system contains measures 54 through 61. It is labeled with a boxed 'B' at the beginning. The first staff is Bass (B), the second is Guitar (G), and the third is Tenor (T). The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down.

**A**  
66  
B  
G  
T

This system contains measures 66 through 73. It is labeled with a boxed 'A' at the beginning. The first staff is Bass (B), the second is Guitar (G), and the third is Tenor (T). The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down.

**B**  
74  
B  
G  
T

This system contains measures 74 through 81. It is labeled with a boxed 'B' at the beginning. The first staff is Bass (B), the second is Guitar (G), and the third is Tenor (T). The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down.

**A**  
82  
B  
G  
T

This system contains measures 82 through 89. It is labeled with a boxed 'A' at the beginning. The first staff is Bass (B), the second is Guitar (G), and the third is Tenor (T). The music consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing up and down.

**B** 94

Musical score for measures 94-105. The system is labeled with a boxed 'B' and the measure number '94'. It consists of three staves: Bass (B), Guitar (G), and Tenor (T). The Bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Guitar staff features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The Tenor staff has a simple, steady accompaniment of eighth notes.

**A** 106

Musical score for measures 106-117. The system is labeled with a boxed 'A' and the measure number '106'. It consists of three staves: Bass (B), Guitar (G), and Tenor (T). The notation continues with similar patterns to the previous system, showing a melodic line in the Bass, a complex accompaniment in the Guitar, and a steady accompaniment in the Tenor.

**B** 118

Musical score for measures 118-129. The system is labeled with a boxed 'B' and the measure number '118'. It consists of three staves: Bass (B), Guitar (G), and Tenor (T). The notation continues with similar patterns to the previous systems, showing a melodic line in the Bass, a complex accompaniment in the Guitar, and a steady accompaniment in the Tenor.

130

Musical score for measures 130-132. The system is labeled with the measure number '130'. It consists of three staves: Bass (B), Guitar (G), and Tenor (T). The Bass staff has a melodic line with a long note in measure 130. The Guitar staff has a complex accompaniment with many beamed notes. The Tenor staff has a simple, steady accompaniment of eighth notes.

# AL GATO Y AL RATÓN

## Transcripción 8

A

Pieza

Banjo  
Guitarra  
Tarola

B

B  
G  
T

A

B  
G  
T

B

B  
G  
T

A

B  
G  
T

B

B  
G  
T

5  
5  
4

ESTA TESIS NO PUEDE SALIR DE LA BIBLIOTECA

36 **A**

B  
G  
T

40 **B**

B  
G  
T

49 **A**

B  
G  
T

53 **B**

B  
G  
T

S.N.  
Marcha

Transcripción 9

A

Banjo

Guitarra

Tarola

9

B

G

T

A

17

B

G

T

25

B

G

T

B

33

B

G

T

41

B

G

T

45 **B**

B  
G  
T

51

B  
G  
T

57 **C**

B  
G  
T

65

B  
G  
T

73 **C**

B  
G  
T

81

B  
G  
T

## TERMINOLOGÍA PARA EL BANJO UTILIZADA EN SAN MIGUEL PIEDRAS<sup>17\*</sup>

El banjo, a lo largo de su proceso histórico ha tenido distintas terminologías determinadas por sus contextos sociolingüísticos. Así, algunos de los nombres registrados son: banza,<sup>18</sup> banjar, banjaw, banjah, banshaw, banja y merry-wang (Cantwell, 2003:91; Gura, 1999:13).

Es importante señalar que los préstamos lingüísticos y nombres propios no dan suficiente evidencia de las lenguas en contacto. Cuando un préstamo se introduce a una lengua –como sucedió con la palabra ‘banjo’, del español hacia el mixteco–, tiende a tomar rasgos de los fonemas de la lengua receptora, en este caso el mixteco. La realización varía en cada hablante, dado que se tienen registros de hablantes con distintas situaciones sociolingüísticas, es decir, algunos son bilingües español-mixteco y otros son monolingües de español.

La siguiente descripción corresponde al análisis de registros hechos con habitantes de San Miguel Piedras, aunque sucede el mismo fenómeno en otras partes de la región, como en San Francisco Jaltepetongo, San Mateo Etlatongo, Coicoyán de las Flores, San Miguel el Grande, Santiago Amatlán y San Juan Yolotepec, entre otros.

La variación de los rasgos fonéticos de la palabra ‘banjo’ van desde:

[b] oclusiva bilabial sonora    a    [v] fricativa labiodental sonora<sup>19</sup>  
[dʒ] africada palatal sonora    a    [tʃ] africada palatal sorda

Algunas de las formas fónicas<sup>20</sup> que se registran en la elicitación de campo son [vɑndʒo], [bɑntʃo], [vɑptʃo]

---

<sup>17</sup> Esta es una descripción somera de la fonética del préstamo lingüístico “banjo”.

\* Agradezco la colaboración para este apartado, de los lingüistas Samuel Herrera Castro y Etna Pascacio Montijo, del Laboratorio de Lingüística del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, y de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, respectivamente.

<sup>18</sup> En la lengua kimbundu de Angola, la palabra “guitarra” se dice “Mbanza” (Maia, 1964:332).

<sup>19</sup> Esto coincide, en algunos casos, con el sistema fonológico utilizado en la lengua mixteca, propuesto por la Academia de la Lengua Mixteca.

<sup>20</sup> Utilizo para la explicación el Alfabeto Internacional Fonético (IPA) (Ladefoged, 1982, 2ª Ed.).

## CAPÍTULO 4

### EL BANJO EN LA MÚSICA DE CUERDAS

(Historia y difusión)



## EL BANJO, APUNTES DE SU HISTORIA

Trazar la historia del banjo es una tarea complicada, pues la difusión de este instrumento ha rebasado los límites continentales. El banjo tiene su origen en algunos cordófonos africanos. Surge en los Estados Unidos a partir de la presencia de los esclavos africanos en territorio norteamericano. Los registros más antiguos de este instrumento en el Nuevo Mundo se remontan al siglo XVII.

*Banza, banjar, banhaw, banjah*, son algunos de los nombres que reportan los estudiosos de este cordófono (Cantwell; 2003:91)<sup>1</sup>, para referirse a un instrumento hecho de un calabazo ahuecado, y más tarde, por un aro de una caja de queso, con la característica principal de tener tensada una piel a modo de tapa armónica. Este instrumento también, poseía un brazo o cuello sin trastes sobre el que corrían cuerdas de fibras naturales, como seda, tripa, parra, etcétera. Cantwell señala la presencia de dicho instrumento en Martinica en 1678, en Jamaica en 1689 y en Barbados en 1708. George C. Dobson, a principios del siglo XIX, reconoce una herencia trasatlántica de dicho instrumento, pues observó que “los nativos de África tienen instrumentos musicales, los cuales, aunque tiene diferencias menores, poseen esencialmente las mismas peculiaridades básicas del banjo” (Gura, 1999: 11)<sup>2</sup>, Dobson comenta:

“Los nubians” tienen el “*kissar*, mucho más semejante al banjo” y “los negros del este de África, la *nanaa*, instrumento de cinco cuerdas con cuerpo de madera y piel”. Más significativo, en “El oeste de África” los nativos tienen “el *omlic* con ocho cuerdas, el *boulou* con diez cuerdas, y en Senegambia la *bania*, la cual se considera que fue importada a los Estados Unidos por los esclavos, y llegó a ser el banjo” (Gura, 1999:12).

En el año 1807, cuatrocientos mil nativos africanos habían sido llevados a América, la mayoría de ellos desde el África Occidental” (Giogia, 2002:16). Sablosky señala que las condiciones inhumanas en que se les enviaba de África, no les permitieron llevar consigo instrumentos musicales. “Durante la travesía se amontonaba el cargamento humano en la

<sup>1</sup> Agradezco la traducción del texto de dicho autor a Rubén Luengas Pérez.

<sup>2</sup> La traducción del texto del autor señalado fue realizada por Rubén Luengas Pérez.

cubierta y se les hacía bailar; los negros lo hacían para soltar los músculos y divertir a la tripulación, pero no se acompañaban con instrumentos africanos, sino con barriles del barco y otras vasijas. Ya en Norteamérica, los esclavos se las arreglaron para improvisar tambores y otros instrumentos como el ‘banjar’ con los pocos elementos que tenían a su alcance” (Sablosky, 1993:49-50).

De esta manera, musicólogos, viajeros, ejecutantes y diversos estudiosos, aunque aún debaten sobre el origen preciso, coinciden en que el banjo es más parecido a los instrumentos del oeste de África, y que fueron los esclavos el vehículo por el cual se desarrolló el banjo en Norteamérica. Por otro lado, autores como Cantwell, consideran que el instrumento primero pasó por el Caribe antes de llegar a Estados Unidos, es decir, la ruta que traza este autor es: África- el Caribe- Estados Unidos (1997:40). Una cita interesante en cuanto a esto es lo que comenta Delannoy:

En los tiempos en que Luisiana era colonia francesa, su capital, Nueva Orleáns, se encontraba en manos de españoles. La ciudad seguirá bajo su dominio hasta 1800, antes de pasar a Francia, por un breve periodo, de 1800 a 1803. En esa época se produjo una gran afluencia de esclavos provenientes de las islas del Caribe francesas y españolas, así como de la isla de Trinidad. Después de la rebelión encabezada por Toussaint L’Ouverture en Haití en 1801, cerca de 3000 esclavos huyeron en balsas hacia Cuba [...] Otros en cambio, siguieron su camino y se embarcaron rumbo a Nueva Orleáns. Esta inmigración en dos etapas tuvo repercusiones importantes sobre el desarrollo de la música de la época. En sus periplos los esclavos haitianos se llevaron los cinquillos de su folklor musical. Así, los cinquillos penetraron a la vez en la música de la parte oriental de Cuba y en la música de Nueva Orleáns (Delannoy, 2003:29).

En Estados Unidos es principalmente con los espectáculos de *minstrels*, surgidos décadas antes de la guerra civil, como el banjo cobra popularidad en la población blanca, pues en la de color era un instrumento frecuente. Los *minstrels*<sup>3</sup> eran espectáculos de blancos que se tiznaban la cara para imitar a los negros y parte de la imitación consistía en ejecutar el banjo.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Para mayor información véase, Sablosky, 1993: 57,114.

<sup>4</sup> Diversas fotografías representando a los caras tiznadas con banjo aparecen en Gura, 1999.

El banjo que ejecutaban los *minstrels* era el de cinco cuerdas, también llamado “regular”. Cuando a partir de estos espectáculos el banjo se volvió popular, los músicos y constructores comenzaron a introducirle innovaciones. Algunas de éstas consistieron en la diversidad de los materiales y accesorios, pero sobre todo, en la diversidad de tamaños, tesituras y número de cuerdas. Con esto, también había innovaciones en el repertorio, pues las posibilidades de cada nueva tesitura que construían, permitía a los músicos incursionar en diversos géneros musicales. Dada la gran demanda de banjos, distintos constructores comenzaron a fabricar banjos. Dos marcas reconocidas de constructores, a quienes se les adjudican algunas innovaciones en el banjo son: la marca “Steward”, de Filadelfia, y la marca “Gibson”. En estas fábricas de instrumentos se construían de todos los registros, como: banjo de cinco cuerdas, banjo-guitarra, banjo tenor, banjo-mandolina, banjo-ukulele, banjo-bajo, banjo-cello y banjeaurines. Además de Filadelfia, también Boston y Chicago se convirtieron en importantes centros de fabricación de banjos.

Esta gama de tesituras, así como la facilidad de adquirir banjos –todo esto, debido a la popularidad del instrumento–, encausó la formación de orquestas compuestas prácticamente sólo por banjos, en ocasiones, también con guitarras y mandolinas. A mediados de 1880, el banjo en Norteamérica e Inglaterra estaba en pleno auge. Se ejecutaba todo tipo de música con ellos, ya fuera popular, o transcripciones de la música de grandes compositores como Haendel, Schumann<sup>5</sup> y algunos otros, o música escrita especialmente para las orquestas de banjo. A finales del XIX y principios del XX, en Nueva Orleans las bandas también tocaban música de baile como cuadrillas, chotises, mazurcas, galops, valsés y ragtime.

Poco antes del inicio de la primera guerra mundial, el banjo fue eclipsado por un nuevo estilo: la música de jazz. Gura señala que para 1920, los banjos de cinco cuerdas eran una mínima porción en comparación con el banjo tenor y el banjo de plectro, modelos que servían más a las necesidades de los músicos de jazz (Gura, 1999:245).

---

<sup>5</sup> [www.classicbanjo.com/instr.html](http://www.classicbanjo.com/instr.html)

Gruhn<sup>6</sup> señala que en la primera parte del siglo XX, la mandolina eclipsó al banjo de cinco cuerdas, pero para finales de la primera guerra mundial, en 1918, las cosas habían cambiado y el banjo estaba desplazando a la mandolina. Sin embargo, esto no representaba la victoria para los banjistas de cinco cuerdas, pues los modelos de banjo tenor, banjo-mandolina y banjo-plectro, eran prácticamente como una mandolina; Gruhn comenta que su concepto era más de mandolina que de banjo (Gruhn, 1997b:104).

El mismo autor señala que las características de mandolina que tenía el banjo tenor eran sutiles pero significantes pues, igual que la mandolina, este modelo de banjo tiene cuatro cuerdas de metal, en vez de las del banjo regular que utiliza de tripa; se afina en quintas, en vez de la afinación estándar del banjo, y se ejecuta con plectro, en lugar de los dedos, como sucede en el banjo regular (*Ibid.*, 104. 105). Para completar esta idea, Gruhn cree que “probablemente la razón mayor de que el banjo de cuatro cuerdas haya suplantado al de cinco cuerdas fue por la afinación de la mandolina. La mandolina fue uno de los instrumentos dominantes, cuando los tocadores de mandolina cambiaron al banjo, ellos no dudaron en tomar el camino más fácil, una mandolina-banjo” (*Ibid.*, 105).

Un aspecto criticado de la forma de ejecución del banjo tenor, fue en relación al trémolo. Jacques, un banjista, asegura que la técnica del trémolo, efectiva en instrumentos de doble encordadura como la mandolina, no fue buena en las cuerdas simples del banjo (Gruhn, 1997a: 44).<sup>7</sup> La popularidad que el banjo tenor tuvo se refleja en el hecho de que dicha discusión hasta apareció publicada en la revista *The Crescendo* (*Ibid.*, p. 43).

El banjo de cuatro cuerdas se consideraba ideal para las orquestas de baile, pues por su timbre y sonoridad resaltaba más que el de cinco cuerdas. El banjo tenor se relaciona comúnmente con las orquestas de Dixieland, una de estas orquestas, al estilo Nueva Orleans, donde lo ejecutaban era la *King Oliver's Creole Band*, agrupación donde tocaba el

---

<sup>6</sup> Agradezco la traducción de los textos de dicho autor a Rubén Luengas Pérez.

<sup>7</sup> Estoy de acuerdo en que no es lo mismo hacer un trémolo en cuerdas dobles que en sencillas y que es mejor en las dobles.

famoso trompetista Louis Armstrong. Esta agrupación estaba formada por piano, corneta, clarinete, trombón y banjo.

En 1930 el formato de las agrupaciones ya es otro, entonces, las grandes bandas tocando *swing* eran la música del momento. Orquestas como la de Duke Ellington, Benny Goodman y después Stan Kenton –que también se oían en México–, establecen los parámetros de las orquestas de baile. A partir de esta época, poco a poco el banjo tenor va desapareciendo de dichas orquestas.

## EL BANJO EN TERRITORIO MEXICANO

Antes de hablar de la presencia del banjo en México, es necesario hacer un breve recuento de los instrumentos y agrupaciones de cuerdas existentes en el país durante los primeros años del siglo XX, ya que de acuerdo con una de mis hipótesis, esta tradición musical –en especial la orquesta típica–, dio las condiciones para que el banjo se adoptara y adaptara en algunas culturas musicales, como en el caso de la Mixteca, y llegara a considerarse como un instrumento tradicional.

*Antecedentes. Orquestas, Típicas y Jazz band, algunos apuntes.*

La introducción de los instrumentos de cuerda desde las primeras etapas del virreinato marcó un momento importante en la historia de la música del país y por supuesto también de la región Mixteca. Desde que llegaron tomaron carta de naturalización y de esas fechas hasta hoy, podemos encontrar claras reminiscencias tanto en los géneros y estructuras musicales, como en las formas de tocar y hacer instrumentos en las diversas regiones de México.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Para el caso de la Mixteca, véase el capítulo 3, referente al proceso de construcción del banjo y la afinación.

Como menciona Guzmán Bravo, "la práctica instrumental desde tempranas fechas dará origen a la consolidación de diversos conjuntos instrumentales que permanecerán como clásicos en la música mexicana" (Guzmán, 1986:129). Por ejemplo, la dotación de violín, arpa y guitarra (vihuela), utilizados en lugares como Veracruz, la Huasteca y Michoacán, entre otros, "procede de un modelo de finales del siglo XVI que siguió cultivándose como fórmula de equilibrio instrumental" (*Ibid.*, p.129). Una dotación similar, pero con jarana de cinco cuerdas, en vez de guitarra, se tocaba entre los mixtecos de la Costa a principios del siglo XX (Stanford, 1999:7).

En el ámbito religioso, la iglesia fue uno de los principales escaparates y escenarios en donde se desarrolló la música. En el siglo XVIII, los conjuntos que tocaban en los oficios estaban integrados por flautas, violines, viola, violones, trompas, clarines, bajones, bajoncillos y otros instrumentos de viento. En el ámbito profano, los teatros eran los que marcaban la moda de los géneros musicales. Dado que los instrumentistas alternaban sus actividades entre los servicios religiosos y profanos, era factible que un tipo de conjunto instrumental parecido tocara en los dos lugares, consiguiendo que este tipo de agrupaciones tuviera una extensa difusión. A finales del XVIII, en las representaciones teatrales del Coliseo, se tocaban en los intermedios los sonecitos de la tierra y otros bailes de carácter popular con acompañamiento de arpa, violín, mandolas, salterios y guitarras. Casi al final del Virreinato llegan también de Europa a la Nueva España las mandolinas y los bandolones (Contreras, 1988:98,99). De los diferentes instrumentos que fueron ingresando a lo largo del Virreinato, algunos dejaron de tocarse, otros se fueron transformando, tanto por las modas venidas de Europa, como por las adaptaciones que hicieron los propios indígenas, hasta llegar a como se conocen actualmente en las diferentes regiones de México.

Las **orquestas** estaban formadas por violines, violas, violonchelos, contrabajo, flauta, clarinete, cornetín y trombón, entre otros. Estas agrupaciones durante el siglo XIX gozaron de bastante popularidad, pues tenían un amplio repertorio, tocaban marchas, oberturas, y los diferentes géneros bailables del momento como las cuadrillas, los valeses, mazurcas, etcétera; amenizaban los bailes, tocaban en los teatros y también para los gallos o

serenatas. Como se verá más adelante, el repertorio y eventos musicales de la orquesta, la típica y los grupos de cuerdas, era prácticamente el mismo, pero según algunos autores, como Campos, una de las diferencias era quién contrataba; más adelante abundaré al respecto.

El conjunto de sonidos acordados de las maderas y los arcos, predominantes éstos últimos, al grado de que daban su nombre a la "orquesta de cuerda", era una delicia para el oído experto. El contrabajo sostenía la nota pedal que el violoncello hacía cantante en la voz del barítono; el bajo de cuerda modulaba sabrosos acompañamientos en un contrapunto que llenaba los huecos dejados por las bandolas y los bandolones; los salterios tremolaban dulcemente, -por eso llamados aquí dulzainas-, las melodías que los violines y las violas cantaban noblemente; y un clarinete y un oboe daban el tono rústico y pastoril que atenuaba una flauta, o que realzaba un corno u otro cobre suave, para que nunca llegara a la estridencia, ni en los pasajes culminantes que subrayaban los timbales (Campos, 1995: 192).

Se le llama **orquesta típica** al grupo musical constituido por los instrumentos de la orquesta como tal, como el violín, la viola, el violonchelo y contrabajo; percusiones como los timbales, platillos y bombo; alientos como la flauta y el clarinete, entre otros; más los llamados instrumentos típicos mexicanos como el salterio, el bandolón, la bandola o mandola,<sup>9</sup> la mandolina y el bajo de armonía. Los alientos no son imprescindibles en una orquesta típica y el número de integrantes y la combinación de instrumentos puede variar. La característica principal es pues, que en su dotación cuente con algunos de los instrumentos típicos mexicanos.

Otra característica de las orquestas típicas es que su repertorio lo tenían memorizado, no era común que en las presentaciones los músicos leyeran –aunque algunas sí lo hacían–, a diferencia de las orquestas como tal, en quienes era común leer. Si bien, había quienes no leían música, sí existía una tradición musical sólida a nivel formal, ya fuera que hubieran estudiado en el conservatorio, en las academias o con maestros

---

<sup>9</sup> Según la constructora de instrumentos Catalina Castelo, mandola y bandola es uno mismo, aunque el primer nombre es el correcto (Comunicación personal 21, Dic., 2003). Véase también Contreras, 1988:98; este autor señala que también se le denomina pandora o guitarra morisca. En este texto se utilizarán indistintamente según el autor que lo mencione.

particulares; además, los métodos que se escribieron de los distintos instrumentos típicos, facilitaron su enseñanza.

De los instrumentos antes mencionados, es necesario abundar en tres de ellos: el bandolón, la mandola y la mandolina, ya que según mi hipótesis, el conocimiento de la ejecución y afinación de estos instrumentos, fue una de las condiciones que permitió a los músicos mexicanos incorporar fácilmente el banjo a sus agrupaciones.

La mandolina, la mandola y el bandolón tienen relación genealógica con el laúd, son cordófonos de cuerda punteada de cuello o brazo y los tres se ejecutan con plectro o plumilla. La mandolina consta de cuatro órdenes dobles, metálicas. La afinación es por quintas, siendo la primera cuerda y más aguda la nota Mi, le sigue, La, Re y Sol; su función musical es melódica. El bandolón consta de seis órdenes triples, metálicas; sus funciones son tanto melódicas como armónicas. Se afina por cuartas, la primera cuerda y más aguda es Sol, le sigue, Re, La, Mi, Si y Fa#. La mandola tiene cuatro órdenes dobles, metálicas. Se afina por quintas, como la viola, La, Re, Sol y Do es la más grave.<sup>10</sup> Una característica es que la cuarta orden no está afinada al unísono sino a una octava de diferencia; a la cuerda grave se le llama bordón y la afinada en la octava aguda se le nombra guía. Su función es principalmente melódica, aunque en ocasiones la melodía puede llegar a alternarse con algunos acordes.

El siglo XIX es un periodo importante en la historia de la música de México, dado que simultáneamente con el resurgimiento de la música del pueblo, ingresan al país diferentes géneros extranjeros. Con la Independencia emergen, toman fuerza y se difunden libremente los jarabes y los sonecitos de la tierra, como “El palomo”, “Los enanos”, “El perico”, etcétera. Éstos, junto con el vals, la polca, la mazurca, el chotis, el pasodoble, las cuadrillas y la redova, se convierten en la música de moda para bailar, ejecutada con distintas dotaciones instrumentales, entre ellas, las orquestas, las típicas y los pequeños grupos de cuerda.

---

<sup>10</sup> Otra posibilidad de afinación es como la mandolina (Mi, La, Re, Sol), pero una octava grave (Catalina Castelo, comunicación personal, 21, Dic., 2003).

Cabe señalar que dicho siglo es fundamental para el estudio de la música en la Mixteca, debido al ingreso de distintos géneros que con el tiempo llegaron a convertirse en la música tradicional de la región, por ejemplo: Las Peteneras, Malagueñas y Soledades, géneros que formaban parte de la tonadilla escénica (Mendoza, 1984:58-64), y que llegaron desde el centro de México por distintas formas, como las ferias comerciales, las compañías de teatro itinerantes y los arrieros. Es también en este siglo cuando la Chilena llega a la Mixteca, género musical proveniente de Sudamérica y que al arribar a territorio mexicano se entremezcla con la música de los negros e indígenas generando diversos estilos, arraigándose a tal grado que actualmente es el género representativo de la región. Otro género que también llegó de Sudamérica son las colombianas.<sup>11</sup>

Desde fechas tempranas del siglo XIX, es común encontrar agrupaciones formadas por bandolones, jaranas, bajos y flautas, combinados a veces con salterios y arpa. Campos menciona que había diferentes agrupaciones: "desde la tradicional trilogía de 'arpa, bandolón y bajo', a las que simplemente se les llamaba grupos de cuerda, hasta la típica de multitud de instrumentos de cuerda y rasgueo, de madera y latón, de plectro y percusión" (Campos, 1995:153).

Varias referencias confirman el auge que tuvieron las orquestas, típicas y pequeños grupos de cuerda. Campos señala que en cualquier accesoria o puerta de casa de vecindad se podía leer: "Música para baile". Cito algunos ejemplos de los eventos en los que participaban estas pequeñas agrupaciones, donde también nos daremos cuenta de los géneros musicales que tocaban:

Antonio García Cubas escribe en 1874 acerca de un baile de tarima en la Tierra Caliente: "En torno a la tarima se había formado el estrado [...] Una arpa, un bandolón y una jarana eran los instrumentos a cuyos primeros acordes se disponían al baile las parejas, subiéndose a la tarima. Ejecutaba la música alegres sonos, muchos de ellos pertenecientes a

---

<sup>11</sup> Además de la entrada de música del Sur de América, tiempo antes las naos del oriente trajeron otros elementos que repercutieron en la música de la costa; es probable que la utilización de la artesa como tarima de baile sea una aportación oriental. Véase Contreras, 1998:119.

bailes pantomímicos" (Pérez Monfort, 1994:94, 95). El 18 de julio de 1806, en el Coliseo se presentó "El sainete del *Paje en la tinaja* y unas boleras por Rocamora y Lola Carpintero, acompañadas por don Cristóbal Barrios, 'profesor hábil en el dulce armonioso instrumento llamado dulzaina, acompañada de su respectivo bajo'. *Baile*. El sonecito de *La jarana* a cuatro y una alemanda a tres" (Campos, 1995:21). En 1806 Andrés Madrid, anuncia que da clases de bandolón, de 7 a 10 de la mañana y de 2 a 4 por la tarde. Mayer-Serra señala que seguramente había bastante interés por parte de las señoritas de la buena sociedad como para ir tan temprano a clases (Mayer-Serra, 1996:18,19). Antes de 1821 en *Memorias de mis tiempos*, Guillermo Prieto escribe: "En cierto momento dado se alzaba el telón, aparecían regadas y barridas las tablas del escenario, decorábase la escena con vista de sala y en su fondo, en sillas de plebeyo tule, músicos de bandolón y bajo con sus chaquetas de indiana, sus pantalones de cotona y su zapatón vaquetado" (Campos, 1995: 96,97). El mismo autor al describir los bailes que se realizaban antes, menciona: "En el fondo estaba la música, compuesta de dos bandolones, un bajo y una flauta" (*Ibid.*, p. 109). Rubén M. Campos menciona a la orquesta de los hermanos Vega, tocadores de bandola y bandolón que amenizaban fiestas y banquetes (*Ibid.*, p. 184). José María Rivera en la edición de 1855 de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, al describir a la "China", apunta: "Demos una ligera ojeada y marchemos en busca de Mariquita (la china) en donde suene el bandolón, la flauta y un bajo [...]. Hace ya dos horas que el fandango está que se arde: los músicos han repetido ya varias veces el jarabe, palomo, espinado, agualulco (Pérez Monfort, 1994:54). En 1865 Pantaleón Tovar escribe en su novela *La hora de Dios*: "En la mayor parte de las canoas ocupadas por los pobres se escuchan los sonidos de la alegre jaranita, del provocativo bandolón y de la dulcísima flauta [...] Al son de aquellos instrumentos alegres y bulliciosos [...], bailan el rasgado y animado *jarabe*, el ligero *palomo*, la picaresca *pasadita*, el seductor *butaco*, el destemplado *ahualulco* [...] Pero de todos estos bailes, el *jarabe* es la danza mexicana por excelencia" (Pérez Monfort, 1994:63).

Como se puede observar, el instrumento más citado fue el bandolón, posiblemente era de los que más se utilizaban por sus funciones musicales, pues como ya mencioné párrafos arriba, es un instrumento tanto melódico como armónico, además de poseer un

amplio registro. En el quinto capítulo retomaré esta idea al hablar de la función musical del banjo, pues este instrumento al igual que el bandolón, cumple funciones armónicas o melódicas según la dotación instrumental en la que se utilice.

Rubén M. Campos en su libro *El folklore musical de las ciudades*, proporciona una breve descripción de los diferentes eventos donde participaban las orquestas, así como de los géneros de baile ejecutados. Este autor señala que las orquestas tocaban en diferentes ambientes sociales, tanto en los salones de la clase acomodada, como en las fiestas de las clases medias. Si la economía no permitía contratar toda una orquesta, entonces la música corría a cargo de pequeños grupos de cuerda; cito algunos de ellos: Al hablar de los bailes de etiqueta, o bailes de carnet, como se les llamaba cuando se trataba de alguna ocasión especial, menciona que había un orden preestablecido para las piezas. El baile se abría con las cuadrillas de honor, después de esto "se desarrollaba en el orden siguiente: 1°. Vals; 2°. Schotisch; 3°. Polka; 4°. Danza; 5°. Mazurka; 6°. Danzón" (Campos, 1995:185); y las cuadrillas podían volver a bailarse después de esta serie si alguien las pedía. Pero también se bailaba el jarabe. En las reuniones de gente "bien" o "cultas", como les llama Campos, el momento de bailar el jarabe era el número sobresaliente de la fiesta y la pareja bailadora hasta se cambiaba el traje de etiqueta para ponerse el de charro y china poblana. Cuando el baile era casero o familiar, no se seguía un orden preciso, pero también se bailaba el jarabe. Había dos tipos de vals, Campos menciona que se les llamaba "brincado" y "asentado", que corresponden con el vals de movimiento rápido y el de movimiento lento respectivamente. El chotis, baile en compás binario, "era una danza escocesa [...], perdía la languidez de la música al ser bailado en movimiento vivo de avance y retroceso, que abría brecha entre los bailadores para preparar con dos movimientos circulares otro empuje hacia el lado que estuviera libre en la sala" (*Ibid.*, p. 135). La Polka y la mazurka, de origen polaco y en compás binario, también se bailaban en estas fiestas. Estos géneros musicales estuvieron de moda en algunos lugares del país desde mediados del siglo XIX, y algunos como el vals y las cuadrillas desde antes. Todos estos géneros más otros como el pasodoble también se bailaban en la Mixteca. De los géneros mencionados es importante hacer énfasis en las cuadrillas, pues como explicaré en el quinto capítulo, en algunas partes de la Mixteca a la Danza de Mascaritas se le considera dentro de este tipo.

Algunos investigadores como Baqueiro (1948a:13) y Moreno (1989:13) han nombrado 1884 como el año en que se originó la orquesta típica mexicana, otros, como Reuter (1981:54), dicen que fue a mediados del siglo XIX, y cada uno da su propia explicación de los motivos que la originaron. Pero como se puede observar por lo apuntado más arriba, agrupaciones con los instrumentos "típicos mexicanos" existían desde antes de 1884. Si bien la búsqueda de tal origen no es uno de los motivos de este estudio, sí es importante la fecha mencionada por ser ésta cuando se inició la genealogía de las oficialmente llamadas "Orquestas Típicas Mexicanas" y por ser cuando se dieron a conocer en los Estados Unidos. La primera orquesta llamada como tal fue la organizada por Alfredo Bablot y Carlos Curti, y dirigida por éste último. Fue creada para representar a México en la Exposición Universal de Nueva Orleans; para tal efecto, los músicos vistieron el traje de charro. Como menciona Baqueiro en su artículo "Los orígenes de la Orquesta Típica" (1948a,b,c), estas orquestas tocaban diferente repertorio según el lugar donde se presentaran, por ejemplo, "música selecta" como oberturas, fantasías y selecciones de ópera para los servicios de más categoría, y para los servicios con fines comerciales tocaban la "música de salón" de moda como, polcas, mazurcas, valsés, chotis, redovas, habanera y danzones, así como popurrís de aires nacionales mexicanos, entre otros. El repertorio, el vestuario y la dotación instrumental se convirtieron en las características principales de las siguientes orquestas típicas que se formaron, como la de Miguel Lerdo de Tejada, o la "Orquesta Típica Presidencial", dirigida por Juan N. Torreblanca.<sup>12</sup> Algunas otras típicas fueron la "Orquesta Anáhuac", integrada entre otros instrumentos, por catorce bandolones, violines y bajos de cuerda. Existió también la "Orquesta típica de señoritas", del Conservatorio Nacional de Música, la que estaba integrada por once bandolones, tres salterios, tres violines, una viola, dos chelos, un contrabajo, una flauta, tres bajos de armonía y dos arpas. En 1913 se formó la "Típica de Rurales", bajo la dirección de Lerdo

---

<sup>12</sup> "A finales del siglo XIX y principios del XX, las participaciones de México en ferias y exposiciones internacionales, como la de París en 1889 o la de Buffalo en 1901 sirvieron, entre otras cosas, para tratar de demostrar que México ya podía incorporarse al mundo moderno, pero que mantenía, desde luego, algunas particularidades muy propias. [...] Toreros, tehuanas y cancioneros tuvieron cabida en aquellos envíos de mexicanidad al extranjero. Como figura simbólica, por ejemplo, "el charro" con su atuendo de policía rural de gala fue identificado como personaje representativo del tipo nacional mexicano y llevado a estas exposiciones extranjeras, y a otras locales, desde épocas tan tempranas como 1877" (Pérez Monfort, 2000:37,38). Es pues, la orquesta típica, antes que el mariachi, el grupo oficial representativo de la "música mexicana".

de Tejada (Baqueiro, 1948c:13). En 1923 la “Orquesta Típica de la Dirección de Cultura Estética”, tocaba para cine (Reyes, 1993:152), y hasta el momento existe la “Orquesta Típica de la ciudad de México”, aunque ya con algunas diferencias en relación a las citadas. Es en la primera mitad del siglo XX cuando tienen mayor popularidad dichas orquestas. Estas agrupaciones tocaban en teatros, bailes particulares, banquetes, serenatas y para musicalizar las películas de cine silente y tocar antes o en los intermedios de la función.

En este año, 1884, registro por primera vez la relación de músicos mexicanos con el territorio del banjo: Nueva Orleans. A manera de especulación: si bien no tengo información precisa acerca de que hubiera habido algún tipo de acercamiento con banjistas por parte de los mexicanos, no descarto la posibilidad de que esa hubiera sido la primera ocasión en que conocieron el instrumento, pues hubo diversas condiciones que lo pudieron haber permitido, por ejemplo: que a dicha exposición concurrieron diferentes conjuntos de Estados Unidos, es decir, músicos que ejecutaban distintos instrumentos, además, la dotación de banjo, violín y guitarra era común en varias ciudades del sur de la llamada Unión Americana. Y aquí es necesario señalar que dado el éxito que tuvo la orquesta mexicana, después de la exposición fue invitada a tocar en diferentes ciudades de ese país. Otra orquesta que también hizo giras en los Estados Unidos fue la orquesta de Torreblanca, en los años de 1924, 26, 28, 30 y 1931 (Baqueiro, 1948c:13). Dejo esta interrogante a investigaciones futuras.

Además de las diversas típicas de la capital del país, varios estados formaron las propias como: Tlaxcala, Aguascalientes, Zacatecas, Torreón, Puebla, Morelos, Yucatán y Oaxaca, por mencionar algunos. Describo a continuación la situación de las orquestas de la ciudad de Oaxaca, por ser esta ciudad el lugar de referencia de los músicos de la Mixteca Alta.

La vida musical en Oaxaca a finales del XIX y principios del XX ocurría casi igual que en el centro del país, existían tanto orquestas, como orquestas típicas y pequeños grupos de cuerdas. Guillermo Rosas Solaegui (1978:13,14), hace un listado de algunas orquestas que hubo en ese tiempo, entre ellas menciona a la del maestro José Alcalá, hijo

del compositor oaxaqueño Macedonio Alcalá; otra era la del maestro José Vargas y también estaba la de los hermanos Joaquín y Fernando Ramírez, así como la orquesta del Departamento de Educación Pública del Gobierno del Estado, bajo la dirección de Samuel Mondragón, entre otras. La dotación instrumental de estas orquestas eran violines, violas, violonchelos, contrabajos, flautas, clarinetes, trombones, trompetas, corno francés, oboe, fagot y timbales. Estas orquestas tenían en su repertorio selecciones de ópera, opereta y zarzuela, así como algunas danzas.

Algunas Típicas que hubo en la ciudad de Oaxaca por 1910 fueron:

Las Típicas de Isaurita Magro de López integrada por señoritas que ejecutaban instrumentos como mandolinas, violines, bandurrias y guitarras y la de Merceditas Rey, la formada por don Nicolás Tejada, en la que figuraba, entre otros distinguidos, Vicente González [...], quien tocaba la guitarra [...] Esta típica se llamaba "Renacimiento". En la "Ideal", figuraban los licenciados Cutberto Morales y Manuel G. Toro, -magnífico mandolinista- Prof. Juan B. Morales, Dr. Samuel Villalobos [...] y aquel enorme guitarrista Paco Olivera Moreno (*Ibid.*, 1978:14,15).

Estas orquestas tocaban danzas, valsos, mazurcas, polcas, danzones, tangos, chotis, lanceros y calabaceadas (*Ibid.*, 1978:13). Otras agrupaciones de cuerdas en las ciudad de Oaxaca en la década de 1930, eran la "Orquesta del Departamento de Educación", bajo la dirección de Gabino García; el "Cuarteto Clásico del Ateneo" (*Oaxaca Nuevo*, junio 3, 1939:1) y la "Orquesta de la Dirección de Educación Federal", dirigida por el maestro Juan Canseco (*Oaxaca Nuevo*, junio 10, 1939:1,8). Cabe mencionar que en la mayor parte del estado de Oaxaca hubo orquestas y típicas.

Los eventos musicales en los que tocaban estas orquestas eran los mismos que en la capital del país, como teatros, fiestas y bailes particulares, serenatas o gallos. Además de los instrumentos ya mencionados, también ejecutaban, salterios, bandolas, bandolón y laúdes, entre otros.

Comienza el siglo XX y México se abre a la influencia de los Estados Unidos. Diversas circunstancias permiten la entrada al país de la moda musical del vecino

del norte. El cine, los discos, la radio y los músicos mexicanos que viajan hacia allá, son los medios eficaces por los que llega el one step, two step, charleston, fox trot y swing; interpretados por las Jazz bands, agrupación que se impone en los distintos escenarios musicales del país.

En las décadas de los veinte y treinta del siglo ya señalado, el arte en México es un ir y venir entre la influencia extranjera norteamericana y el espíritu nacionalista, entre el México moderno y el México tradicionalista. Por un lado, los artistas que se nutren de la influencia extranjera, en el caso de los músicos, componiendo foxes, y por otro, los que luchan contra esta influencia y tratan de situar, por encima de todo, la tradición del “pueblo mexicano”.

“El nacionalismo se apoyó por lo menos en dos claras vertientes complementarias; por un lado adquirió un tono eminentemente defensivo, imponiéndose como un escudo frente a la voracidad de la expansión norteamericana, y por otro buscó la reivindicación de lo propio con el fin de generar una reconciliación nacional con base en la autoafirmación. La complementariedad de ambas vertientes tuvo una fuerza particular en el discurso oficial, cuya orientación trató a veces de obviar aquello que podía incomodar a los agentes externos para concentrarse en el espacio de lo propio” (Pérez Monfort, 2000:39).

José Vasconcelos, al frente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), [1921-1924], juega un papel determinante con su propuesta de Nacionalismo Hispanoamericano, con el que trata de hacer frente “al poder del capitalismo protestante que intenta quebrar nuestra unidad cultural” (Peco, 1997:14). Uno de sus postulados básicos es la educación, con la que espera unificar a la nación, hecho por el que en su periodo ante la SEP crea escuelas, bibliotecas y se editan libros a bajo precio. Las artes son otro aspecto fundamental.<sup>13</sup> En este afán nacionalista, es de esperarse que la música de jazz no fuera de su agrado en ningún sentido, al grado de que propone en el tercer tomo de sus memorias *El Desastre*, “proscribir exotismo y jazzes remplazándolos con jota española y bailes

---

<sup>13</sup> Algunos de los artistas y escritores que colaboraron con Vasconcelos son: Antonio Caso, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Diego Rivera, Siqueiros, Orozco y Gabriela Mistral.

folclóricos de México y de la Argentina, Chile, etc.” (Derbéz, 2001:40). Más adelante señala:

Canción producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revestida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood [...] El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas (Derbéz, 2001:40,41).

Dado lo anterior, resulta clara la presencia de una orquesta típica en la delegación que acompañó a Vasconcelos en visita oficial a Brasil y Argentina en 1922. Dicha orquesta, con sus instrumentos típicos mexicanos, y músicos y cantantes vestidos de charros y china respectivamente,<sup>14</sup> enmarcaban categóricamente el discurso vasconcelista. Es posible que la citada agrupación haya sido la “Orquesta Típica Presidencial”, pues ésta fue la orquesta oficial durante el periodo del general Álvaro Obregón, y estuvo bajo la dirección de Juan N. Torreblanca de 1921 a 1923. Como comentario, en esta orquesta tocaba el músico y compositor mixteco José López Alavés, quién se preciaba de haber sido de los primeros que ejecutaron con su orquesta el fox-trot en México (Bustamante, 1998:76).

La música norteamericana tuvo que convivir y competir con el panorama musical que existía en México y viceversa, pues en un principio, las orquestas se sintieron amenazadas por la música de moda. Cito una entrevista que hace Jacobo Dalevuelta a Miguel Lerdo de Tejada, director de una de las más reconocidas orquestas típicas y que aparece el 20 de noviembre de 1921 en *El Universal*, con el nombre de “La invasión del jazz”:

[El jazz] es un horror. Desgraciadamente la invasión del jazz está consumada. Estamos perdidos irremisiblemente. La competencia comercial de las casas de música norteamericana ha condenado a nuestros autores a seguir esa infame huella de la música de los negros y a los copistas de instrumentaciones a cambiar de profesión [...] El jazz ha absorbido todo el mundo. Esa infame música hecha con los pies para los pies, es ahora la emperatriz en todas partes. Es una locura de desonido, de desafinaciones [...] El éxito del jazz consiste en tocar mal, lo más mal que

<sup>14</sup> En el artículo “José Vasconcelos y la Argentina” aparece una fotografía de la orquesta típica (Peco, 1997:12).

se pueda [...] Pero el músico que ahora quiere tener hueso debe tocar foxes y jazz (Derbéz, 2001:41).

Aseveraciones como ésta, son constantes en los primeros años cercanos a la llegada del jazz band a México. Rubén M. Campos señala que por dondequiera se leían los anuncios de las jazz bands (1995:153) y que México y el mundo estaba invadido por esa música. Comparando dicha música con la de los instrumentos típicos comenta que ellos “llevan armoniosamente los ruidos animadores que jamás tiene la fuerza ensordecedora de los ruidos del jazz. Aquellos son ruido hecho música, el jazz es música hecha ruido” (Campos, 1991:106). En 1922 en *El Universal Ilustrado* se anuncia la primer orquesta femenina de Jazz, con el título “Jazz... Jazz, el mundo se vuelve frívolo”, y el periodista opina que las orquestas de jazz se formarán por mujeres histéricas, por ser esto el espíritu de la música de boga (Derbéz, 2001:35).

Sin embargo, y a pesar de sus detractores, sí había quien gustaba de la nueva música. El 21 de julio de 1927, Rafael Vera de Córdoba, en la columna *Del Arte Vernáculo*, insta a que “nosotros debemos seguir el ejemplo de esos dos pueblos que son Estados Unidos y Argentina que hacen música americana, el jazz y el tango” (*Ibid.* p., 37). Derbéz señala que en *El Heraldillo Ilustrado*, se publicó una partitura de un fox-tango. Aquí es necesario comentar que Estados Unidos y Argentina tuvieron una mutua influencia en cuanto a instrumento y género respectivamente, pues una de las denominaciones del banjo tenor era “banjo tango”, en alusión a que con dicho instrumento se difundió tal género en los Estados Unidos.<sup>15</sup>

El jazz se impone en México de tal modo que surgen diversos productos con este nombre, como ejemplo: una de las secciones de *El Universal Ilustrado* se llamó “El jazz de la semana”. Derbéz anota: “Este semanario incluye en cada entrega las partituras – seleccionadas algunas veces por el compositor Alfonso Esparza Oteo– de foxtrots (*La bella cenicienta, Si ya sabes que sí, Amor libre*), fox-blues (Lupe) o charlestons (Pobre papá). El 22 de octubre de 1925, por ejemplo, con las indicaciones de que el ritmo era el de un

---

<sup>15</sup> Véase Gruhn, 1997b:104-122.

foxtrot jazz, el lector pudo seguir las notas del Monterrey Blues de Armando Villareal” (*Ibid.*, p. 36). La Compañía “El Buen Tono” pone a la venta unos cigarrillos llamados “Jazz” (*Ibid.*, 35), y en 1929 en la *Revista Iris*, de Tehuacan, Puebla, se anuncia una pluma fuente llamada “The jazz”, a \$1.50, precio de ganga (1929:16).

La hemerografía es una importante fuente para trazar la historia de este tipo de agrupaciones, pues nos informa de distintos aspectos, como los nombres de las agrupaciones, lugares donde tocaban y repertorio, entre otras cosas.

Cine Venecia

Jueves 1º. de enero

Novela cinematográfica JUDEX EXPLORADOR

Orquestas Rialto, Estilo Jass, Última moda de New York, TORREBLANCA, Gran Repertorio.

En el cine Venecia siempre las mejoras orquestas y el mejor programa de vistas.

(*El universal*, México, D. F., jueves 1º. de enero de 1920:10).

Anoto algunos otros datos citados en el libro *El jazz en México. Datos para una historia*.<sup>16</sup> El 5 de febrero de 1921, en *El Universal*, se anuncia la película “El bebé crepuscular” y la música de “Los diablos del Jazz”. En enero de 1923 la “México Jazz Band”, acompaña un película muda en el cine Venecia, mientras que en el cine Odeón se anuncia a la “Jazz Band León” y la de Velásquez Moreno, y en el cine Rialto la “Winter Garden Jazz Band” (Derbéz, 2001: 35, 36). Hasta la cárcel tenía su “Jazz Band Belén”, que estaba integrada por dos banjos tenores, dos mandolinas, batería, dos violines y dos guitarras que posiblemente eran séptimas.<sup>17</sup>

Acerca del teatro de Revista, Pablo Dueñas comenta que fue la compañía “Soto-Padilla”, la primera que llevó a escena los conjuntos mexicanos al estilo jazz-band (Dueñas, 1994:84), y que éstos tuvieron gran acogida en esos escenarios:

---

<sup>16</sup> Es necesario mencionar que, Alain Derbéz, autor del libro citado, es uno de los pocos investigadores –si no es que el único, de los que se dedican a la investigación del jazz en México- que traza la historia de tal agrupación en México desde las primeras décadas del siglo XX, considerando la jazz band y géneros como el fox trot, charleston y swing. Pues es lugar común que los historiadores del jazz mexicano comiencen dicha historia en la década de los sesentas, o con algo de suerte, en los cincuentas, ignorando por completo los antecedentes generales que proporcionan, en cierta medida, la pauta para comprender la situación del jazz mexicano actual.

<sup>17</sup> Fotografía publicada en Derbéz, 2001.

Musicalmente, la repercusión en la Revista fue ineludible: desde el *cake-walk* en los años diez, pasando por el *two-step* hasta llegar al *fox-trot*, derivados todos de una rama jazzística que se fue gestando a partir del siglo pasado en el vecino país; estas corrientes musicales cobraron su fuerza real a partir de 1920 en el Teatro de Revista, dada su contagiosa alegría y facilidad para bailarse. Así, en esta década los cuplés dejaron de tener ingerencia, a cambio de la promesa musical norteamericana, que trajo consigo algo que en su tiempo se calificó de desenfrenado o desvergonzado: mayor liberación femenina, bailes alocados, cabello corto y falda a media pantorrilla (Dueñas, 1994:160).

Como se observa, por esas fechas, en los cines y teatros ahora eran las jazz bands las que tocaban en los entremeses musicales, o afuera del teatro para atraer a la gente. También se escribieron revistas con el tema del jazz, en las que se integraba música interpretada por grupos como la “Jazz Band Posadas”, “Los pilotos del jazz” o la “Jazz Band Norman King’s”. Ésta última ejecutó un fox que bailó María Conesa en la revista “A las doce y un minuto”; otra revista se llamó “Jazzerías” (Dueñas: 1994:162).<sup>18</sup> Lupe Vélez, una artista de Revista, era conocida como la “tiple jazz” (Derbéz, 2001:37), pues el charleston era su ritmo preferido. Otra agrupación que tocaba en las revistas teatrales fue el “Sexteto Black Stars” (Dueñas, 1994:84). Aurelio de los Reyes, en *Cine y Sociedad en México* (1993), también presenta un panorama del ambiente en el que se desarrollaba la jazz band. En el Salón Rojo, en 1921, se anunciaba *Dancing* todos los jueves y domingos, además se organizó un concurso de baile de diferentes géneros como *fox trot*, danzón, tango y *one step*. Con dicho concurso pretendían estimular la práctica de los bailes modernos para poder estar a la altura de Nueva York, París, Londres y Roma. Para tal efecto contrataron a la mejor jazz band de la ciudad (Reyes, 1993:290,291). El citado autor comenta:

*El Demócrata* publicitaba el evento. No se cansaba de enorgullecerse porque aquel acto era un acto de belleza y de euritmia, un acto “chic” y elegante del que debía participar la buena sociedad para que con su presencia la Ciudad de México no envidiase al mejor cabaret londinense (Reyes, 1993:291).

---

<sup>18</sup> En el libro *Las divas en el teatro de revista mexicano*, Pablo Dueñas presenta un listado de la música de teatro mexicano grabada en discos, en la que se puede apreciar la gran cantidad de composiciones en ritmo de fox trot.

En el concurso participó la “Big band Torreblanca”, integrada por algunos alientos, como trombones, una batería y un banjo tenor, entre otros.<sup>19</sup>

Otra orquesta era la “Novelty Jazzers” y una más que también tocaba en los bailes de los cines –no se registra su nombre–, estaba integrada por un banjo tenor, una guitarra, un saxofón y un violín.<sup>20</sup> Por su parte, en el Salón Colonia, era la “Orquesta trovadores del jazz” quien amenizaba los bailes.<sup>21</sup> Otras agrupaciones fueron los “Siete locos del jazz” y la orquesta “Raymond Jazzers”; la primera tenía como sede la Academia “La principal” y la segunda participó en la inauguración del “Salón Tacubaya”.<sup>22</sup> “Los locos del jazz” en los años veintes, estaba integrado por “El chino” Ibarra en la trompeta, “El tuercas” Villavicencio en el violín, Villalobos en el piano y el famoso “Chilaquil” en el banjo (Flores y Escalante, 1993:315).

Lerdo de Tejada, cuatro años después de haber comentado acerca de la infame música norteamericana, se rinde ante la invasión del jazz y el 28 de junio de 1925 declara en *El Demócrata* que, aunque no se pueden prodigar elogios a tal música, no queda más que imitarla:

¿Qué podemos hacer nosotros para librarnos de esta asquerosa locura universal? No lo sé bien; pero desde luego es infantil pretender desterrarlo con órdenes oficiales y propagandas patrióticas. Dejándonos de quimera y como no hay música vernáculaailable de auténtico valor, debemos convenir en que no nos queda más recurso que imitar, que hacer fox y jazz en México dándoles hasta donde sea posible la emoción de nuestro personal modo de sentir, pero de todos maneras con la penosa convicción de que no hacemos nada original, de que tenemos que forzar la inspiración, mejor dicho, de que tenemos que prostituir la con las repugnantes figuras y valores musicales con que está construido elailable americano (Derbéz, 2001:113).

Por lo anterior, se puede notar que hasta los representantes de la música mexicana se vieron envueltos en la moda de la jazz band, y esto lo corroboran las listas de composiciones escritas en géneros norteamericanos, presentadas por Juan S. Garrido en su

<sup>19</sup> Información proporcionada en pie de fotografía, publicada en Jara, *et. al.*, 2001:139

<sup>20</sup> Fotografías publicadas en Reyes, 1993:268, 278.

<sup>21</sup> Información obtenida de la fotografía publicada en Jara, *et. al.*, 2001:64.

<sup>22</sup> Información obtenida de los anuncios publicados en *Ibid.*, p. 86, 100, respectivamente.

libro *Historia de la música popular en México*; donde los fox trot, charleston y swing comparten con el vals, chotis, polca, pasodoble, canción, corrido, etcétera. Respecto a imprimirle el sello mexicano a la música norteamericana, parece ser que se estaba logrando pues el 19 de septiembre 1923 en *El Demócrata* aparece una nota en donde se menciona que el compositor Ángel H. Ferreira, publicó el foxtrot para piano “Languideces”: “Tal parece que se escuchara en uno de los monstruosos cabarets de la metrópoli del mundo, Nueva York, y sin embargo tiene ese sello peculiar de la música nacional” (*Ibid.* p. 36, 37).

Durante la época de auge de la jazz band casi todas las ciudades del país contaban con al menos una de estas novedosas agrupaciones, las que en México, estaban integradas principalmente por banjo, batería, saxofones, trompeta, contrabajo y guitarra. Algunas contaban con trombones, piano, violines, flauta o clarinete. Jesús Flores y Escalante, en *Salón México* (1993), hablando de las agrupaciones que tocaban danzón menciona a la Orquesta de Pedro Concha Burgos, de Yucatán, la que también se convertía en una danzonera-jazz band. Cabe señalar que las orquestas de esta parte del país tocaban géneros como son, rumba, guaracha y danzón. Eran orquestas con ciertas diferencias a las del centro del país ya descritas líneas arriba, pues tenían influencia directa de la música cubana.<sup>23</sup> Dichas agrupaciones fueron las que acogieron la moda de la jazz band:

De alguna manera el danzón, junto con el fox-trot y el tango, formaban ya un frente común para fincar la supervivencia de los grupos musicales que desde entonces dejaron de llamarse típicas, charangas u orquestas musicales, para simplemente aparecer en público como Jazz-Band (Flores, 1993:37).

Una orquesta que tuvo la influencia de la jazz band, aunque no se nombraba como tal fue la “Orquesta Veracruzana”, la que en 1924 estaba integrada por un banjo-mandolina, mandolina, violines, chelo, contrabajo, guitarras y piano, entre otros. Estaba también la “Jazz-Band del Apostadero Naval de Veracruz”, esta agrupación la integraban un banjo tenor, saxofones, trompetas, trombón, batería y piano. La jazz band donde tocaba Juan Concha, compositor yucateco, se componía de un banjo tenor, una batería, violines,

---

<sup>23</sup> Para mayor información de las características de las orquestas señaladas, véase Flores, 1993:146, 147, notas no. 25 y 26.

saxofones, trompeta y trombón. En 1923 estaba la “Yucatán Jazz” de Pedro Concha Burgos, su dotación consistía en un banjo tenor, una batería, contrabajo, violines, flauta, piano, saxofones, trompeta y trombón. En ciudad Camargo, Chihuahua, en 1923, existía la “Jazz-Band del 35° Regimiento de Infantería”, los instrumentos que la integraban eran un banjo tenor, batería saxofones, violines, contrabajo, trompeta y trombón. En Mérida en 1924 tocaba la “Jazz-Band Esmeralda”, que tenía en su dotación instrumental un banjo tenor, dos saxofones, violines, trompetas, batería y piano.<sup>24</sup>

Los músicos que viajaban a los Estados Unidos, fueron otro medio por el que se afianzó la música de jazz band en el país. “El 4 de agosto del 27 el lector de *El Universal Ilustrado* puede enterarse de que al compositor yucateco Guty Cárdenas le interesaron en su estadía en la Unión Americana, donde trabajó de lavaplatos, *‘las grils, el baseball y el jazz’*” (Derbéz, 2001:38). Guty Cárdenas aprendió a tocar el banjo, existe una fotografía en el Archivo de la Asociación Mexicana de Fonógrafos,<sup>25</sup> en donde está ejecutando un banjo- mandolina, en una orquesta integrada además por dos violines, piano, dos saxofones, trompeta y batería. Otro músico fue Ernesto Riestra, quien por los años veinte había sido integrante de varias orquestas en Estados Unidos. Regresa a México y forma su orquesta emulando los ambientes neoyorkinos, aunque esto fue en la década de 1930, cuando en México ya se habían afianzado las jazz bands (Dueñas, 1993:27). Riestra también tocaba el banjo tenor.<sup>26</sup> Después de la década de 1950, Lorenzo Bravo tocaba el banjo en la orquesta de Guillermo Álvarez. Una más de estas agrupaciones era la “Tacos Jazz Band”.

Un ejemplo de cómo sonaban éstas orquestas, lo podemos escuchar en la pista no. 2, del disco compacto *Las orquestas mexicanas*, donde la “Orquesta Posadas” –creada en 1921–, interpreta el fox-trot “Muchacha”,<sup>27</sup> del compositor Agustín Lara. En dicho ejemplo la función musical del banjo es armónica. Otro ejemplo de orquesta donde se utilizaba el

<sup>24</sup> Fotografías de jazz bands publicadas en Flores, 1993:179, 190, 196-198.

<sup>25</sup> Dicha asociación está dirigida por los investigadores Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas, a quienes agradezco la información que me proporcionaron.

<sup>26</sup> Información proporcionada por Dueñas el 29 de octubre de 2002. Aparece una foto de Riestra con su banjo en Dueñas, 1993:27.

<sup>27</sup> En el citado fonograma no especifica si la fecha que aparece registrada -1929-, se refiere al año de composición o de grabación de la pieza.

banjo como instrumento de acompañamiento era la de Noé Fajardo, un ejemplo es la polca “El barrilito”, pista no. 9 del disco compacto *Voces del Radio*.

Según Jesús Flores y Pablo Dueñas, no era común que las orquestas se especializaran en un solo género, sino que tocaban los géneros bailables de moda. Entonces, una Jazz Band no sólo tocaba los géneros propios de esta agrupación, sino también danzones, rumbas o cualquier otro. En el caso del banjo, lo ejecutaban cuando interpretaban algún swing, fox o charleston.<sup>28</sup> Un ejemplo de esta afirmación es la siguiente nota donde se habla del repertorio interpretado por la “Orquesta Apolo”:

Pinotepa Nacional. Velada Literario- Musical.

Ayer a las 20 horas, dio principio en el local que ocupa la Escuela Elemental y Superior para niños "Justo Sierra" [junto con] la Escuela Superior para niñas "Josefa Ortiz de Domínguez" y el H. Ayuntamiento de esta villa organizó con motivo del día de la Raza el siguiente programa:

- 1.- Marcha Zacatecas, ejecutada por la Orquesta Apolo
- 3.- "Morena" Paso doble.
- 6.- "Honey Moon Hotel" fox-blues,
- 8.- "Saliendo del Cabaret" tango (*El oaxaqueño*, Oct., 19, 1934:2).

Se observa pues, que los géneros modernos convivían con los bailados desde varias décadas antes como el pasodoble, y algunos de ellos, como el danzón y el bolero, se vieron influenciados por el estilo del jazz.

### *Jazz band y banjo en Oaxaca*

Los siguientes son algunos datos sueltos para la historia de estas agrupaciones en Oaxaca y que aquí servirán para mostrar parte de la presencia que tuvieron estos conjuntos en dicha entidad.

El registro más antiguo relacionado con el banjo, jazz band y sus géneros musicales corresponde a la Agrupación Musical Oaxaqueña (AMO), creada por Guillermo Rosas Solaegui en 1922 y que contaba con diez banjos en su dotación instrumental. Esta agrupación se organizó bajo los auspicios del revolucionario gobernante General Manuel

---

<sup>28</sup> Información proporcionada por Jesús Flores y Pablo dueñas. 29 de octubre de 2002, México, D. F.

García Vigil. Los instrumentos que la integraban eran cuatro violines, cuatro banjos-  
mandolina, tres banjos tenores, tres banjos-guitarras, batería, timbal, chelo, contrabajo,  
marimba y piano (Fig. 15). La información de la dotación instrumental aparece en dos  
fuentes diferentes con algunas variantes en relación a los banjistas. La primera corresponde  
a una reseña de la AMO en la revista *Oaxaca Moderno*, de junio de 1923, a ésta  
corresponde el enlistado anterior. La segunda es la que presenta Rosas en su libro *La vida  
de Oaxaca en el carnet del recuerdo* (1978:15-16), en ésta no afirma que haya habido  
banjos-mandolina, sino banjorines. Según muestra la misma fotografía que aparece en las  
dos publicaciones, sí eran banjos-mandolina lo que ejecutaban, pues se puede apreciar que  
tenían ocho cuerdas, como corresponde a dichos instrumentos. “Banjolin” era otra forma de  
nombrarlo, pero no “banjorine” o “banjourine” –como es la escritura correcta–, pues éste  
era otro tipo de banjo, el cual sólo tenía cinco órdenes sencillas y no fue tan difundido  
como el banjolin. Es posible que dada la similitud del nombre hayan llegado a  
confundirlo.

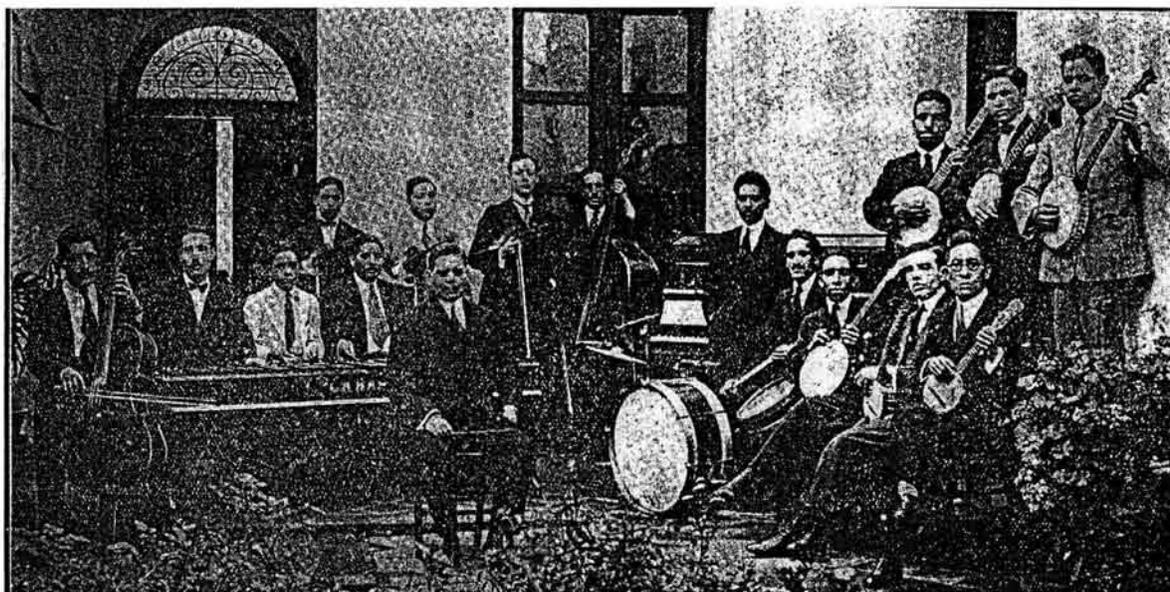


Figura 15. Orquesta AMO.\*

\* Orquesta “Agrupación Musical Oaxaqueña” (AMO), en *Oaxaca Moderno*, Junio, 1923:30.

De la escasa información recopilada hasta este momento, éste es el único registro en el país, donde aparecen en una orquesta varios banjos de tesituras diferentes. Esto era común en Estados Unidos, donde había orquestas integradas prácticamente sólo por banjos o en ocasiones además por mandolinas y guitarras.

Al hablar de la dotación instrumental de la AMO, Rosas dice lo siguiente: “No hubo instrumentos de aliento y sí una combinación de instrumentos. Piano y marimba al unísono con sus arreglos alternantes; los banjos que graznan como gansos en diversas tesituras, de sonoridad gradual” (Rosas, 1978:16). Llama la atención la descripción tímbrica que hace del banjo. La referencia al timbre del banjo fue una constante en los comentarios de los distintos músicos y no músicos entrevistados, lo que me llevó a pensar que esto fue otra de las cualidades por las que adoptaron el instrumento. En el quinto capítulo abundaré en este aspecto.

La AMO, fue una orquesta de bastante popularidad, que tocaba en gallos o serenatas, bailes o en audiciones en el Teatro Alcalá, por mencionar algunos. Algunos de sus directores fueron Daniel Baltasar, Germán Canseco y Rosendo Sánchez. Rosas señala que las orquestas de Oaxaca, además de tocar géneros como valeses, polcas, danzones, chotis, etc., ejecutaban también “One-Step y el Fox-trop (*sic*), rumbosa música de origen norteamericana que como el charlestón, festivo y excitante invadió todo el mundo” (Rosas, 1978:13). La AMO, por ejemplo, tenía en su repertorio “La calle 12” y “Mi querido capitán”, uno de los foxes más conocidos y que formaba parte de la Revista teatral “El jardín de Obregón”, donde lo cantó y bailó Celia Montalbán (Dueñas, 1994: 80).

En la década de 1930 en la ciudad de Oaxaca había varias orquestas, al parecer, para diversos tipos de eventos musicales. Aunque los datos hemerográficos no son explícitos en cuanto al tipo y repertorio de cada orquesta, por la información proporcionada nos podemos dar cuenta que existían agrupaciones destinadas al baile y orquestas que tocaban música

“cultas”. Cito las especializadas en el baile, que podían ser denominadas como jazz o simplemente como orquesta. Por ejemplo, el día 22 de octubre de 1934, con motivo de una comida para los empleados del gobierno y del municipio tocó una jazz, la nota decía: “La fiesta estuvo amenizada por una jazz que ejecutó selectas piezas, habiéndose hecho baile tanto antes como después de la comida” (*El oaxaqueño*, Oct., 23, 1934:4). El 31 de diciembre de 1934 se anuncia una fiesta para recibir el año nuevo, donde tocará una jazz band (*El oaxaqueño*, dic., 31, 1934:4). Posiblemente era la misma jazz que tocó en una boda cuya reseña apareció en *El oaxaqueño* el 9 de enero de 1935, donde se menciona que dicha fiesta estuvo amenizada por el jazz que dirige el artista y compositor Fausto García Pujol (enero 9, 1935:4). Esta orquesta o jazz –pues le llamaban indistintamente– fue una de las más populares en los bailes de la sociedad oaxaqueña, pues son recurrentes las reseñas donde se le menciona a lo largo de varios años. Por ejemplo, el 24 de junio de 1939 se anuncia una comida “dancing” amenizada por esta orquesta en el Hotel y Restaurante “Modelo” (*Oaxaca Nuevo*, 24, jun, 1939:5). Otra agrupación que tocaba en bailes en 1939, era la Jazz Band “General Vicente González Fernández” (*Oaxaca Nuevo*, 8, agosto, 1939:5). Y una jazz más es la que dirigía el llamado artista “Lázaro”, del que el anuncio no da más información (*El Oaxaqueño*, nov., 25, 1934:4).

En Oaxaca las orquestas también tocaban en el cine, pues anuncios como el siguiente aparecen continuamente en los distintos diarios de la época:

Se anuncia para este día en la tarde, la proyección de la película ¡Anna Vickers!  
La gran Orquesta del Teatro Juárez deleitará al público con las piezas de moda (*El Oaxaqueño*,  
Oct., 29, 1934:4).

Como puede observarse, las jazz bands y orquestas tocaba en los mismos ámbitos que en la capital del país.

Los compositores oaxaqueños también escribieron en los géneros de moda, por ejemplo, Gabino García Pujol compuso fox, fox-canción y fox-burlesque. “Mi gatita blanca” es un Rag time, y el One step “Cascabeles”, es musicalizado por Rosas Solaegui, por citar algunas.

Los siguientes anuncios y la sección de sociales de los periódicos nos ofrecen información de las jazz bands y nos dejan ver que además de la ciudad, también en otras partes del estado se ejecutaba dicha música. Por ejemplo, en la *Revista Iris*, aparece la reseña de una fiesta en Cuicatlán donde se bailó fox y “el Jazz Band anunciaba con las alegres notas de un tango el principio del Baile” (*Revista Iris*, 24 de febrero, 1929:13). En ese mismo año, en el mismo lugar tocó la “Orquesta Abundio Martínez”, que aunque no se anuncia como jazz, si tocaba repertorio de esta dotación, pues la reseña comenta que con un fox inició el baile (*Revista Iris*, 28 de abril, 1929:14). En Sola de Vega, en 1934, existía la Jazz Band que dirigía Francisco O. Castillejos, la que tocó en el “Salón Teatro Minerva” para celebrar el día del empleado (*El oaxaqueño*, Oct., 28, 1934:4). También en 1934, pero cerca de la Villa de Etna, “el famoso Jazz Band del 11º. Regimiento” amenizó un baile con motivo de las fiestas decembrinas (*El oaxaqueño*, dic., 29, 1934:4). En Ocotlán, pueblo del valle de Oaxaca que se ha distinguido, como muchos otros, por los músicos y agrupaciones que ha tenido, tanto de cuerda como de aliento, también tenía su “Jazz Municipal”, y en agosto de 1939, como primer número ejecutó una obertura en la celebración del aniversario de la entrada de las tropas constitucionalistas a la ciudad de México (*Oaxaca Nuevo*, 23 de agosto, 1939:1, 4).

Oscar Martínez (2001), en un artículo acerca del jazz en Oaxaca,<sup>29</sup> cita lo comentado por un músico de la sierra norte de Oaxaca, quién afirma que dicha música llegó a los pueblos de esa región por el fenómeno de la migración, pues un músico fue a trabajar a Estados Unidos y al regresar a su pueblo trajo el nuevo ritmo del fox trot y el swing. Aunque no se sabe a ciencia cierta si fue así como se difundió el jazz en dicha región, no cabe duda que esta música si se ejecutó por esos lugares; pues en Ixtlán de Juárez en julio de 1939 se celebró una comida con motivo del onomástico del presidente municipal, donde tocó el “Jazz Band de la Sociedad de Jóvenes Revolucionarios Ixcatecos” y la Banda Municipal (*Oaxaca Nuevo*, 18, julio, 1939:4).

---

<sup>29</sup> En dicho artículo aparece una fotografía de una jazz band oaxaqueña, llamada “El renacimiento”. En el bombo de la batería, además del tipo de agrupación y nombre, registra la fecha de 1944 (Martínez, 2001:51).

Otro aspecto a considerar en el estudio del impacto del jazz en la música popular en México, es lo relacionado con las victrolas, fonógrafos y radios, pues a través de ellos llegaba la música a lugares remotos. En Oaxaca, la casa comercial “La Primavera”<sup>30</sup> vendía, entre otras cosas, fonógrafos portátiles marca Víctor y Eastone; las últimas novedades de discos Víctor y Peerless, “grabados eléctricamente”; agujas de varias clases para fonógrafo, cuerdas y refacciones para los mismos, así como composturas (*Oaxaca Nuevo*, 21, julio, 1939:8). Esta tienda también surtía radios “Zenith”, con “sintonización automática transcontinental”, así como “Silvertone”, “Emerson” “Pilot” y “Philco”. En algunos lugares como en Tehuacan, Puebla, se comenzaron a utilizar las victrolas para amenizar las fiestas, en lugar de alguna agrupación; o el que poseía una ofrecía audiciones públicas. De esta manera bastante gente participaba de la música que se editaba en discos, tanto de grupos nacionales como extranjeros.

## EL BANJO EN SAN MIGUEL PIEDRAS

*Antecedentes. Grupos de cuerda, orquestas y típicas en la Mixteca, algunos apuntes.*

La Mixteca, como casi todas las regiones del estado de Oaxaca tiene una gran diversidad de manifestaciones musicales. Bandas, organito de boca –armónica–, orquestas, pito y tambor, pero principalmente los grupos de cuerdas y ahora también los conjuntos electrónicos, son algunas de las agrupaciones que se utilizan según los diferentes contextos festivos.

Como ya mencioné líneas arriba, la introducción de los instrumentos de cuerda probablemente desde las primeras etapas del virreinato, marcó un momento importante en la historia de la música de esta región. Arpas, salterios, violines y jaranas comenzaron a dar nuevas sonoridades al paisaje musical. Cada instrumento fue encontrando su lugar, probablemente hubo muchos en donde hoy sólo quedan unos cuantos: Salterios en la

---

<sup>30</sup> Esta era una tienda en donde se encontraba todo tipo de artículos, como vajillas, relojes, maquinas de escribir, herramientas, etc. y se distinguía por sus artículos importados de Europa y Asia, así como por tener lo último de la moda.

Mixteca Alta por los pueblos de Nochixtlán, como en San Mateo Etlatongo<sup>31</sup> o Santo Domingo Tlatayapan en Teposcolula;<sup>32</sup> jaranas de cuatro cuerdas por Tlaxiaco, como en Santa Catarina Yosonotú,<sup>33</sup> y jaranas de cinco cuerdas en lugares como Juxtlahuaca<sup>34</sup> o en pueblos de la costa como Jamiltepec (Stanford, 1962:195), por mencionar algunos. El arpa ya dejó de ejecutarse pero todavía hasta un poco después de la primera mitad del siglo XX era posible encontrarla entre los mixtecos de la costa (Stanford, 1999:7). Pero el instrumento que sin duda impactó, fue el violín.

“La música popular de la Nueva España, que aún en sus antecedentes más tempranos mostró una gran disposición para asimilar elementos apropiados de culturas extranjeras y enriquecerlos con su originalidad étnica, brindó una cálida acogida a los cordófonos de la familia del violín, integrándolos como un componente indispensable en los conjuntos instrumentales de diferentes regiones del Virreinato” (Roubina, 1999:192).

Desde entonces el violín ha tenido un papel fundamental tanto en el aspecto religioso como en el profano, y en el país su expansión se debió en parte, a que desde su inicio siempre ha estado inserto en todos los niveles de la sociedad.

El violín es uno de los instrumentos melódicos elementales en la Mixteca Alta, la Baja y la de la Costa. Éste, con algún instrumento de acompañamiento como las jaranas, bajo quinto o guitarra sexta principalmente, es la agrupación más generalizada en la región, ya que casi toda ranchería por pequeña que sea cuenta con este tipo de duetos.<sup>35</sup> A estos pequeños grupos, se les llama **grupos de cuerda** o **música de cuerda**.

---

<sup>31</sup> Información proporcionada por el Sr. Nicolás González. San Mateo Etlatongo, Nochixtlán, Oax., 31, oct., 2000.

<sup>32</sup> Información proporcionada por el Sr. Benito Osorio Alavés, originario de Santo Domingo Tlatayapan, Teposcolula, Oax., México, D. F., 1998.

<sup>33</sup> La dificultad para conseguir las jaranas de cuatro cuerdas ha llevado a que los músicos adapten una guitarra sexta encordándola como jarana. Registrado en Santa Catarina Yosonotú, Tlaxiaco, Oax., 21, dic., 1999.

<sup>34</sup> La jarana de cinco cuerdas junto con un violín acompaña la danza de “Rubios”. Registrado en Juxtlahuaca, Oax., 26, feb., 2001.

<sup>35</sup> Esta afirmación se apoya en registros de trabajo de campo realizado en diferentes lugares de la Mixteca. Además de lo observado, múltiples referencias de músicos de los lugares visitados tanto en la Baja, Alta y Costa, han dado cuenta de ello al mencionar la música que existe en las comunidades cercanas a las suyas. También Ravicz comenta que los violines y las guitarras son los instrumentos más comunes, él hizo un estudio de cinco pueblos mixtecos ubicados en las tres partes de la región (Ravicz, 1965:86).

El violín y el bajo quinto fueron durante mucho tiempo los acompañantes de velorios, fandangos, gallos y cualquier tipo de fiesta, principalmente en la Mixteca baja y en la Costa. Los pocos lauderos que ahora construyen bajos quintos, aunado a la difusión y comercialización de la guitarra sexta, primordialmente desde la segunda mitad del siglo XX, ha llevado a la casi desaparición del primero y a que actualmente la guitarra sea la principal acompañante.

Bandolones y mandolinas también se han ejecutado en esta región. Bandolones todavía por los años de 1950 aproximadamente, se encontraban en uso en pueblos de la Mixteca Alta como San Miguel Piedras, donde lo ejecutaba don Ambrosio López, o don Eleuterio Rodríguez en Asunción Nochixtlán, mientras que las mandolinas todavía se siguen utilizando.<sup>36</sup>

Al igual que en las capitales del país, la Mixteca contaba con sus orquestas, típicas y grupos de cuerdas. El repertorio de las orquestas mixtecas era prácticamente el mismo que el de las ciudades, como el vals, chotis, polca, mazurca, y paso doble, agregando los géneros locales como el jarabe oaxacado, chilenas, sones, malagueñas, peteneras, palomos y jarabes; más columbinas para el caso de la Costa, entre otros. Por ejemplo, en Tlaxiaco eran reconocidas la orquesta del profesor Rafael Angulo y la que dirigía el maestro Pimentel (Méndez, 1996:291), también las típicas de la familia Vega Reguera y la de don Luis Varela Beltrán (*Ibid.*, p. 302,303). En Tezoatlán de Segura y Luna, Huajuapán, estaba la orquesta que dirigía don Fernando Salazar<sup>37</sup> (Fig.16). Chazumba y Juxtlahuaca también tenían su orquesta, por mencionar algunos lugares.

---

<sup>36</sup> Información proporcionada por los señores Alberto Ortiz y Francisco Ávila, músicos de San Miguel Piedras. Para el caso de Asunción Nochixtlán, la información fue proporcionada por la señorita Alicia Torres, 8 de marzo de 2003.

<sup>37</sup> Información y fotografía proporcionada por Rubén Luengas P.



Figura 16. Orquesta de Fernando Salazar, Tezoatlán de S. y L., Huajuapán, Oax.

Aunque había agrupaciones que contaban con uno o varios de los instrumentos típicos, sólo en algunos lugares les denominaban “orquesta típica”, el nombre general era el de “orquesta”. Todavía se utiliza esta denominación para algunas agrupaciones que aunque ahora ya no cuenten con ningún cordófono, en algún momento sí estuvo en su dotación; por ejemplo las llamadas orquestas de la Costa, donde actualmente la dotación sólo es de alientos y percusiones, pero todavía por la década de los sesentas del siglo XX, la agrupación también tenía violín, bajo quinto o contrabajo.

### *Jazz band y banjo en la Mixteca*

Nochixtlán. Nov. 3.

Anoche asistieron al domicilio de nuestra simpática damita Estela Viazcán, dos grupos de jóvenes que les llevaron sus felicitaciones con motivo de su onomástico. Esta reunión estuvo amenizada por nuestra orquesta "Torres" y jazz "jóvenes alegres" (*El oaxaqueño*, nov., 8, 1934:2).

Las victrolas, los discos y la radio –que para finales de 1930 era ya un importante difusor–, junto con el fenómeno de la migración, que también por esas fechas comenzó a

ser más constante, hacia lugares como la ciudad de Oaxaca, Puebla, México y Veracruz –pues todavía el norte del país y los Estados Unidos no era destino frecuente por la década de 1920, sino hasta la década de 1940 con el programa de braceros–, fueron los medios eficaces para que la moda de las jazz bands llegara hasta la Mixteca.<sup>38</sup> De toda esta región, considero que fue en la Mixteca Alta donde más impacto tuvo el movimiento de jazz band y un hecho determinante para ello fue que existía una carretera en buenas condiciones y el ferrocarril que desde 1892 conectaba a Nochixtlán con Tehuacán.<sup>39</sup> Butterworth, señala lo siguiente:

Con el Porfiriato, la Mixteca estuvo menos aislada de la vida nacional. Siendo gobernador del Estado, Juárez inició la construcción del camino de Oaxaca a Tehuacán, pasando por la Cañada, construcción que tomó casi veinte años. Durante el régimen de Díaz se construyó el ferrocarril de Puebla a Oaxaca, que pasó también por la Cañada inaugurándose en 1892. Con el ferrocarril, Nochixtlán que está muy cerca de la estación de Parián, adquirió importancia comercial y acercó la Mixteca Alta al gobierno central (Butterworth, 1990:54).

Nochixtlán -distrito donde más registros de banjo obtuve-, está situado en un lugar determinante, pues tenía fácil acceso hacia la ciudad de Oaxaca, a la de Tehuacan, a la de Puebla y a la de México. No es fortuito que hasta el momento sea una pequeña ciudad enteramente comercial, a donde llegan a surtirse los habitantes de los pueblos de alrededor, además de que por ser cabecera distrital, los asuntos municipales también se concentran en dicho lugar. A estas ciudades llegaban de la capital del país las novedades musicales y de ellas irradiaba la nueva música hacia el interior de la Mixteca, aunque posiblemente con algunos retardos.

Los siguientes datos hemerográficos sustentan esta afirmación: En la revista *Oaxaca Moderno*, de junio de 1923, aparece una fotografía de la Agrupación Musical Oaxaqueña y una reseña en donde nombran entre sus integrantes a diez banjistas –información que líneas

---

<sup>38</sup> En Santa María Chigmecatitlán, de la parte Mixteca del estado de Puebla, se registra que los banjos llegaron directamente a través de los lugareños que emigraron a trabajar a los Estados Unidos (Ochoa Cabrera, 1993:185).

<sup>39</sup> Después, también en esa ruta se construyó la carretera Panamericana que fue concluida en 1942, Butterworth señala: “pasa a través de Nochixtlán y el servicio de camiones de Oaxaca, Puebla y México, es excelente. La terminación de la carretera ha sido un factor importante en la emigración de la Mixteca alta” (Butterworth, 1990:29,30).

arriba ya cité—. Entre otros datos mencionan que dicha orquesta se formó un año antes y que estaba integrada por instrumentos “enteramente modernos”. Años más tarde, el 21 de julio de 1939, en el *Oaxaca Nuevo* aparece el siguiente anuncio de “La Primavera”:<sup>40</sup>

“Desde una cuerda de guitarra hasta una orquesta, típica, jazz o banda entera podemos venderle. Constante surtido de instrumentos de música, de cuerda y de viento, perfectamente afinados”.

“La Primavera” –fundada en 1886–, junto con “El gallo”, quien anunciaba que vendía desde una boquilla hasta una banda completa,<sup>41</sup> fueron dos de las más importantes casas comerciales de la ciudad de Oaxaca donde se podían adquirir instrumentos, así como otros enseres necesarios para la música. “La Nueva Esperanza” es otro repertorio de música que también vendió banjos, al igual que “La Primavera”. Uno de los lugares donde se surtían estas tiendas era la “Casa Veerkamp”, repertorio de música que desde 1908 es uno de los principales proveedores de las tiendas del interior de la República. A la “Veerkamp” llegaban los instrumentos de moda y de aquí salían hacia las ciudades.

Para el caso de la influencia de la capital oaxaqueña hacia la Mixteca, estos dos aspectos fueron determinantes, pues según testimonios de varios músicos de banjo y de otros instrumentos, los que tenían posibilidades de ir hasta la capital acudían a comprar instrumentos que no encontraban en Nochixtlán, pues en Oaxaca estaban las grandes tiendas de música a donde llegaban las novedades y había variedad de instrumentos, también era ahí donde oían y veían las nuevas modas musicales.<sup>42</sup>

Tehuacan, Puebla era otro centro de influencias. Considerada dentro de la Mixteca poblana, por la década de los veinte era también una pequeña ciudad comercial con cierto movimiento social y cultural. La *Revista Iris*, muestra el panorama de este movimiento al

---

<sup>40</sup> Existe en Oaxaca desde 1886 y todavía hasta por la década de 1980 vendían instrumentos.

<sup>41</sup> Antes de estas dos tiendas, a mediados del siglo XIX, existió en Oaxaca el “Repertorio de Música San Nicolás” (Montiel, 1994:112).

<sup>42</sup> En la actualidad sigue sucediendo casi de la misma forma, con algunas variantes debidas a la migración.

reseñar las películas que se exhibían, las fiestas de las familias importantes, los espectáculos teatrales y la música del momento. Así, aparece el siguiente anuncio:

"JAZZ MORELOS"

Ofrece sus servicios profesionales a la sociedad Tehuacanera

Personal:

1er saxofón y clarinete - J. M. Palacios.

Piano - F. Ruiz.

2º Saxofón y trompeta - T. Maldonado.

Violín - B. Casas.

Banjo - A. Merino.

Batería - J.M. García.

Servicio por hora \$ 12.50

Director. José M. Palacios

Rep. Francisco Ruiz.

(*Revista Iris*, 17 de marzo, 1929:14)

El domingo 5 de julio de 1925, en la misma revista, se anuncia que una jazz band amenizará la comida y seguramente después también el baile en el balneario "El riego", donde además también se exhibirá una película (1925:11). En la misma fecha, aparece una reseña de una presentación del "Cuadro Artístico Alfonso Esparza Oteo", que se llevó a cabo días antes. Esta reseña muestra otro aspecto del movimiento cultural de Tehuacan que sucedía al mismo tiempo que la jazz band, pues describe el repertorio de arias de ópera interpretados por un tenor, una soprano, un barítono, un guitarrista y un pianista, quien era Esparza Oteo. Posiblemente el columnista que escribió la siguiente nota se inclinaba más por este tipo de música que por la jazz band, pues al hablar de la música que se toca en las "posadas modernas" en comparación con las posadas de antes, dice lo siguiente:

"Los músicos ya están moliendo a golpes toda la batería, que ocupa el lugar número uno en las ejecuciones, y de vez en cuando se oyen notas de instrumentos musicales" (*Revista Iris*, 23 de dic., 1928:3).

Algunas orquestas mixtecas ya existentes, se convirtieron en una combinación de orquesta, típica y jazz-band, como es el caso de la que había en Chidoco de Juárez, San Miguel Piedras, Nochixtlán y de la que hablaré más adelante, o la que había en San Pedro Quilitongo, integrada por violín, banjo, guitarra, batería y trompeta. En esta dotación el violín es la liga con la orquesta, pues con excepción de él, la dotación instrumental es

prácticamente de jazz band, aunque no era llamada de esta manera. Algunas orquestas como la “Orquesta Torres” de Asunción, Nochixtlán, que su dotación usual consistía en violines, guitarras, clarinetes, flauta, contrabajo y timbales, se transformaba en jazz band agregando el banjo y la batería, esto lo hacían cuando ejecutaban géneros como charlestón y swing. Se anunciaban como orquesta o jazz band según la ocasión en que fueran a tocar.<sup>43</sup> El diario *El oaxaqueño* reseña una fiesta donde tocó la agrupación citada:

Nochixtlán.

El 17 de los corrientes y con motivo de la visita que hizo a esta localidad el Diputado señor Enrique E. Sumano, tuvo verificativo un suntuoso baile [...]. Dicho baile fue amenizado por la Orquesta Torres que ejecutó bonitas y modernas piezas, así como también las tradicionales "chilenas" que hábilmente fueron bailadas [...] Así mismo se bailaron jarabes y rumbas que fueron muy gustados entre los concurrentes, siendo entonadas también por guapas damitas y caballeros, canciones que también merecieron calurosos aplausos (*El Oaxaqueño*, nov., 10., 1934:2).

Los Torres fueron una familia de músicos radicados en Asunción, Nochixtlán. Don Mariano Torres, además de la orquesta que tenía con sus hijos, también tenía una tienda de música donde vendía cuerdas para diferentes instrumentos como banjo, salterio, bandolón, guitarra, mandolina, guitarra séptima y contrabajo; también vendía las cañas para los clarinetes, brea, métodos de solfeo e instrumentos, entre otras cosas. Su mercancía la surtía en “La casa *Veerkamp*”, de donde traía los modernos instrumentos que estaban a la venta en dicha tienda. Así, además de surtir lo necesario para los banjos, también llevó a Nochixtlán un ukulele, cordófono originario de Hawai, de cuatro órdenes sencillas, que también se tocó mucho en las primeras décadas del siglo XX en los Estados Unidos. Cabe señalar que una de las variantes de la familia de los banjos es el “banjulele” o “banjo-ukulele”, este instrumento era un combinación de los dos, el cuerpo era de banjo, pero la encordadura y afinación era del ukulele. En la “Orquesta Torres”, lo ejecutaban ocasionalmente.

---

<sup>43</sup> Información proporcionada por la señorita Alicia Torres, Asunción Nochixtlán, 8 de marzo de 2003.

La familia Torres fue pues, una importante familia para la música en los alrededores de Asunción Nochixtlán, ya que además de proveer a los músicos de los implementos necesarios, fueron los que en cierta medida marcaron el rumbo de la nueva música del momento, interpretando charlestón y swing, con la dotación de moda, la jazz band.

En Asunción Nochixtlán hubo otras tiendas donde también se conseguían enseres necesarios para la música. Actualmente la “Casa Aurelia” es donde los músicos pueden comprar cuerdas de mandolina, guitarra y violín. También vendían cuerdas para banjo tenor (Fig. 17). Los músicos actuales de este instrumento, de algunos pueblos de alrededor, ahí las compraban. Pero al decaer la demanda del instrumento en el país, la casa Veerkamp dejó también de surtir cuerdas y por ende las casas de música de Oaxaca dejaron también de venderlas. Y debido a la escasez de cuerdas especiales para banjo, los músicos tuvieron que encordar sus instrumentos con cuerdas de guitarra, lo que no fue de su agrado completamente.



Figura 17. Paquete de cuerdas para banjo tenor “El Cometa”.

Cortesía “Casa Aurelia”, Asunción Nochixtlán.

Los maestros rurales fueron, posiblemente, otro medio por el que ingresó la música de jazz y el banjo a la Mixteca. Esta idea surge a partir de algunos testimonios, como lo narrado por don Nazario Villarreal, músico de banjo-mandolina de San Juan Yolotepec, Huajuapán, quien afirma que en dicha localidad conocieron el banjo a través de un maestro que daba clases en el pueblo, el que además formó una orquesta.<sup>44</sup> En Yoyodeñe,

<sup>44</sup> Información proporcionada por Nazario Villarreal, San Juan Yolotepec, 19 de diciembre de 2002.

Nochixtlán, un maestro rural formó con los alumnos de una primaria la orquesta “Los aficionados”, donde él ejecutaba el banjo, integrada además por un violín, dos guitarras, una batería, maracas y güiro (Dirección Federal de Educación, 1965:181). Otro maestro fue el de San Miguel Piedras, Nochixtlán, quien según palabras de don Plácido Aparicio, por las tardes, después de haber dado clases, tocaba su banjo tenor. Don Plácido no recuerda si cuando dicho maestro llegó al pueblo por primera vez ya llevaba el banjo, o fue que conoció el instrumento en Piedras; pero lo que si recuerda es que antes de este maestro ya había banjo en San Miguel.

Fueron pocos los registros que obtuve en la Mixteca, en cuanto a llamar a las agrupaciones con la dotación citada como **jazz band**, la generalidad fue llamarlas simplemente **orquestas** y los lugares donde antes sí les llamaron jazz fueron principalmente los centros urbanos como Teposcolula y Nochixtlán. Los siguientes datos hemerográficos informan de los contextos en los que se utilizaba esta agrupación:<sup>45</sup>

**Nochixtlán:**

Octubre 21

Felicitación:

En la noche de este mismo día, un grupo de jóvenes de esta localidad, estuvo a felicitar a la señorita Adela Avendaño, con motivo de su onomástico. La reunión estuvo amenizada por nuestro **Jazz "Jóvenes Alegres"**, reinando en ella toda alegría. Poco antes de la media noche, dicha reunión fue terminada, efectuándose por los mismos jóvenes un bonito "Gallo", que visitó los domicilios de nuestras simpáticas damitas (*El Oaxaqueño*, Oct., 25, 1934:2).

**Teposcolula.**

El señor Aurelio López C. Recaudador de Rentas del gobierno del Estado para recibir el nuevo año, dio en su domicilio una cena en la que fueron galantemente atendidas las familias que, previamente invitadas, asistieron a la convivialidad. Después de la mesa, se bailó animadamente a los acordes del **jazz band** que dirige el señor Filiberto Morales (*El Oaxaqueño*, enero 4, 1935:3,4).

**Teposcolula** inicia su era del progreso:

Persona que acaba de llegar de la población de Teposcolula nos ha informado del franco ambiente de progreso que envuelve a sus moradores.

[..] Los jueves y domingos concurren a oír frente al Palacio Municipal las audiciones que la **Jazz Band**, recientemente formada, ejecuta con toda regularidad en los días que señalamos (*El Oaxaqueño*, enero 8, 1935:2).

---

<sup>45</sup> Las negritas no aparecen en la fuente original.

Los pocos registros en cuanto a ser denominadas como Jazz Band, se deben posiblemente a diversos aspectos que están interrelacionados: primero, que las personas y músicos entrevistados no pertenecen a la primera generación que tuvo contacto con las jazz bands, excepto una, Alicia Torres Silva –nacida en 1918–, quien era hija de don Mariano Torres. Segundo, es posible que después de que pasó de moda la jazz band en los centros urbanos y surgieron otras agrupaciones, como las grandes orquestas al estilo de las danzoneras –y de las que también hubo en la Mixteca– dejaron de existir estas agrupaciones como tal, pero se siguieron interpretando el charleston y el swing, y ejecutando instrumentos como el banjo y la batería, es decir, los géneros e instrumentos perduraron pero integrados a otra agrupación, posiblemente a pequeños grupos. Tercero, el hecho, como ya comentamos anteriormente, de que algunas orquestas sólo se transformaban en jazz cuando la circunstancia y repertorio lo requerían, entonces, cabe la posibilidad de que genéricamente siempre hayan sido “orquestas”. Los dos aspectos anteriores nos llevan al cuarto punto, es posible entonces que, la segunda y tercera generación de banjistas y músicos entrevistados sólo hayan conocido el instrumento y repertorio, pero no a la agrupación como tal.

El **banjo tenor** principalmente y en menor grado el **banjo-mandolina** y después el **banjo de plectro**, fueron los instrumentos que ingresaron al universo de cuerdas mixteco. Aunque en diversas partes de la Mixteca se utilizó este instrumento, fue en la Alta donde obtuvo mayor aceptación, pues hoy todavía podemos encontrar músicos que lo ejecutan. Enlisto a continuación los músicos de banjo que registré en algunas partes de la Mixteca, anotando nombre, lugar, tipo de banjo, tipo de agrupación en la que participa, así como la vigencia en cada lugar, la que se indicará con las siguientes marcas:

- \* Indica que el músico es activo
- \*\* Indica que el músico es inactivo
- + Indica que el músico falleció o que en el lugar señalado ya no se ejecuta.

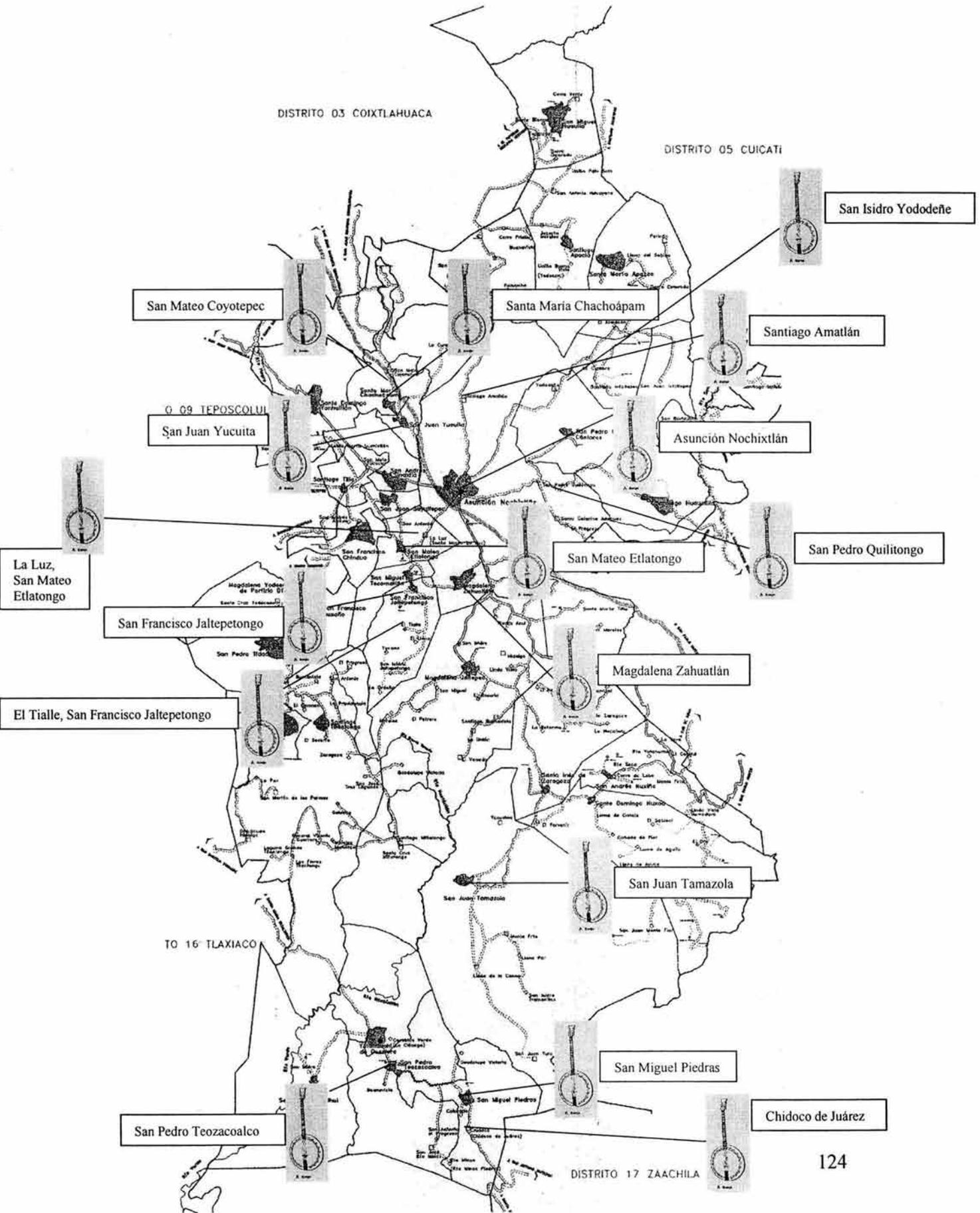
Los espacios en blanco indican que no hay información precisa. Al final de este trabajo aparece un catálogo con algunos de los banjos y banjistas citados en la siguiente lista<sup>46</sup> (Fig. 18).

---

<sup>46</sup> La información fue obtenida en trabajo de campo, excepto en donde no aparece el nombre del músico; en tales casos, los datos fueron proporcionados por los músicos de los pueblos visitados, quienes sabían de otros lugares donde se ejecuta o ejecutaba el banjo.

| NOMBRE                    | LUGAR   | TIPO DE BANJO    | AGRUPACIÓN       | VIGENCIA |
|---------------------------|---|------------------|------------------|----------|
| Maximiliano Curiel        | San Miguel Piedras, (SMP) Nochixtlán              | Banjo tenor      | Orquesta         | +        |
| Erasto Curiel             | San Miguel Piedras, Nochixtlán                    | Banjo tenor      | Orquesta         | +        |
| José Santiago             | Chidoco de Juárez, SMP, Nochixtlán                | Banjo tenor      | Orquesta         | +        |
| Francisco Ávila Curiel    | San Miguel Piedras, Nochixtlán                    | Banjo de plectro | Grupo de cuerdas | *        |
| Plácido Aparicio Santiago | Chidoco de Juárez, SMP, Nochixtlán                | Banjo de plectro | Orquesta         | **       |
| Nicolás González          | San Mateo Etlatongo, Nochixtlán.                  | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | **       |
| Damián Mayoral            | San Francisco Jaltepetongo, Nochixtlán            | Banjo tenor      |                  | +        |
| Salvador Sánchez García   | San Francisco Jaltepetongo, Nochixtlán            | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | **       |
| Leonardo Chávez           | El Tialle, San Francisco Jaltepetongo, Nochixtlán | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | *        |
| Donaciano Hernández       | Santa María Chachoapan, Nochixtlán                | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | +        |
| Máximo Bolaños            | Santa María Chachoapan, Nochixtlán                | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | +        |
| Guadalupe Ramos           | San Juan Yucuita, Nochixtlán                      | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | +        |
| Manuel Torres             | Asunción Nochixtlán                               | Banjo tenor      | Orquesta         |          |
| Candelario Rodríguez      | Asunción Nochixtlán                               | Banjo tenor      | Orquesta         | **       |
| Porfirio Rodríguez        | Asunción Nochixtlán                               | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | +        |
| Lorenzo García            | Asunción Nochixtlán                               | Banjo tenor      |                  | +        |
| Fidel Santiago            | Asunción Nochixtlán                               | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | +        |
| Máximo Bolaños            | Asunción Nochixtlán                               | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas |          |
| Manuel Chávez             | Asunción Nochixtlán                               | Banjo mandolina  |                  |          |
| José Antonio Cruz         | Santiago Amatlán, Nochixtlán                      | Banjo mandolina  | Orquesta         | **       |
| Julio [¿Güizado?]         | San Mateo Coyotepec, Nochixtlán                   | Banjo mandolina  | Grupo de cuerdas | +        |
| Nazario Villarreal Pérez  | San Juan Yolotepec, Huajuapán                     | Banjo mandolina  | Orquesta típica  | **       |
| Emigdio Nicolás Soria     | Chalcatongo de Hidalgo, Tlaxiaco                  | Banjo tenor      | Orquesta         | *        |
| Daniel Soria Lozano       | San Miguel el Grande, Tlaxiaco                    | Banjo tenor      | Orquesta         | +        |
| Alejo Medina              | San Pedro Teozacoalco                             | Banjo tenor      | Grupo de cuerdas | **       |
|                           | San Juan Tamazola                                 | Banjo tenor      |                  | +        |
|                           | San Pedro Quilitongo, Nochixtlán                  | Banjo tenor      | Orquesta         |          |
|                           | San Isidro Yoyodeñe, Nochixtlán                   | Banjo tenor      | Orquesta         |          |
|                           | La Luz, San Mateo Etlatongo, Nochixtlán           | Banjo tenor      |                  | +        |
|                           | Magdalena Zahuatlán                               | Banjo tenor      |                  | +        |

Ubicación geográfica de banjos en el distrito de Nochixtlán, Oaxaca.  
 Figura 18



Los banjistas actuales pertenecen a una segunda o tercera generación de músicos de banjo. Por ejemplo, en San Francisco Jaltepetongo, según testimonio de don Salvador García, el primero que tocó banjo en este pueblo fue el señor Damián Mayoral, quien aprendió de un señor llamado Casiano, de Magdalena Zahuatlán. A don Damián le siguió don Salvador García (Fig. 19), músico de 75 años, ya retirado de la actividad musical, aunque sigue tocando por gusto propio, mientras que el banjista activo de Jaltepetongo es don Leonardo Chávez.



Figura 19. Don Salvador Sánchez.

Cuando don Salvador era músico activo, el banjo se ejecutaba en un grupo de cuerdas, aunque algunos también le llamaban orquesta. Integrado además del mencionado instrumento, por un violín, una guitarra y batería; en ocasiones a éstos se agregaba un cántaro. Este grupo tocaba rancheras, corridas, swing, danzones, tangos, vals, jarabes, pasodoble y boleros. Los eventos musicales donde participaban eran casamientos, angelitos –velorios de infantes–, y en fiestas patronales como la del 4 de octubre, día de San Francisco o el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, donde tocaban durante toda la noche. Algunas otras fechas eran el 21 de marzo, 5 de mayo, 13 y 16 de septiembre, y 20 de noviembre, todas estas relacionadas con el calendario cívico. El 10 de mayo de acuerdo con los maestros de la escuela, salían a dar mañanitas durante toda la noche a las mamás de los niños de la escuela y también participaban en el programa cultural que se organizaba para festejar a las madres.<sup>47</sup> En el grupo actual se sigue ejecutando banjo, violín y guitarra.

<sup>47</sup> La entrevista a don Salvador Sánchez la hicimos Rubén Luengas y quien esto escribe, la noche del jueves 9 de mayo de 2002, es decir, la víspera al 10 de mayo, día de las madres. Después de la entrevista estuvimos tocando, don Salvador en el banjo, Rubén en la guitarra y yo con el violín, y entre las piezas que tocamos también ejecutamos las mañanitas. Al día siguiente la casa estaba de fiesta, pues todos los hijos se habían

Don Salvador comenta que a las personas les gustaba que hubiera música de banjo en sus fiestas porque según sus palabras, “suena más que el violín, por eso es que ora ya me acostumbré más al banjo que a la guitarra. Si, ejecuto los tres instrumentos pero me gusta más el sonido del banjo, si” (Entrev. Sánchez, 2002). Además, también porque en el banjo se puede hacer melodía y acompañamiento cuando se ejecuta solo. Don Salvador también toca mandolina y tricordio.

En San Mateo Etlatongo al parecer hubo dos banjistas. Antes de don Nicolás González –músico inactivo que también ya solo toca por gusto propio–, hubo un banjista en la orquesta de “Los Jacintos”, la cual estaba integrada por banjo, violines, guitarras y batería. Esta misma dotación, excepto la batería, tenía la agrupación donde tocaba después don Nicolás (Fig. 20). El repertorio de este lugar también consistía en pasodobles, valeses, boleros “swines”<sup>48</sup> charleston y jarabes. Los eventos musicales donde participaban eran casamientos, fiestas particulares, angelitos y en la danza de Mascaritas,<sup>49</sup> entre otros. Don Nicolás además ejecuta mandolina –a la que llama bandolina<sup>50</sup>, guitarra y violín.<sup>51</sup>

---

reunido para almorzar. Don Salvador sacó sus instrumentos y nos dijo que, como ya habíamos ensayado, pues tocáramos las mañanitas para su esposa. Ese momento fue muy emotivo, creo que para todos, pues la esposa recordó cuando antes don Salvador iba con su grupo a tocar ese día. Él comentó que estaba muy contento pues tenía varios años que no tocaba con otros músicos y nosotros estábamos muy agradecidos y emocionados de haber participado en esa fiesta. Aprovecho para agradecer la generosa hospitalidad que nos proporcionó la familia Sánchez Hernández.

<sup>48</sup> “Swines” y “charlestons” es el plural de “swing” y “charleston” respectivamente, utilizado por los músicos mixtecos entrevistados. También es común que acentúen la palabra “charleston”, como “charlestón”.

<sup>49</sup> En el quinto capítulo se explicará de manera detallada esta danza.

<sup>50</sup> En diferentes partes de la Mixteca es común nombrarla de esta forma. Bandolina es la forma castellanizada de la mandolina italiana.

<sup>51</sup> Información proporcionada por don Nicolás González, San Mateo Etlatongo, 31 de octubre de 2000.

En el caso de los banjistas de Asunción Nochixtlán, es probable que Don Manuel Torres haya sido el primero en tocar banjo.<sup>52</sup> Don Candelario Rodríguez (Fig. 21), quien actualmente es músico inactivo de banjo pero sigue activo en la ejecución del violín, comenta que también su papá era banjista, don Porfirio Rodríguez, él tocaba banjo tenor y banjo-mandolina. Los otros instrumentos de la agrupación eran violín y guitarra. Con una agrupación igual tocaba antes el banjo don Candelario Rodríguez, quien comenta que dejó de ejecutarlo debido a que ya no se encontraba el instrumento en el mercado.<sup>53</sup>



Figura 20. Don Nicolás González.



Figura 21. Don Candelario Rodríguez.

---

<sup>52</sup> De la dotación de la orquesta-jazz de la familia Torres ya se trató líneas arriba.

<sup>53</sup> Información proporcionada por don Candelario Rodríguez, Asunción Nochixtlán, 8 de marzo de 2003.

Algunos otros lugares de la Mixteca donde también se ejecutó el banjo fueron en Juxtlahuaca y algunos pueblos de Huajuapán y de la Costa, pues a estos lugares iban a vender sus instrumentos los lauderos de Coicoyán.

Otros lugares donde se utilizó el banjo tenor fueron San Juan Bautista Coixtlahuaca y Tamazulapan (Fig. 22). Aunque en estos lugares predomina el grupo étnico chocholteco los cito por estar ubicados en lo que se conoce geográficamente de manera general como región Mixteca. En Coixtlahuaca el banjo tenor integraba orquestas y grupos de cuerda. En Tamazulapan hubo una orquesta formada por un banjo tenor, dos violines, tres trompetas, tres flautas y tres saxofones entre otros.<sup>54</sup> Otro lugar donde hay banjo es en la parte Mixteca del estado de Puebla, Ochoa Cabrera señala que en Santa María Chigmecatitlán el banjo se integró a la orquesta típica (1993:185).



Figura 22. Orquesta de Tamazulapan, Oaxaca.

---

<sup>54</sup> Registrada en la exposición fotográfica del Primer Encuentro Cultural de los Pueblos Chocholtecos, 1º de diciembre de 2002.

*El banjo en la cabecera municipal, San Miguel Piedras*<sup>55</sup> (Fig.23).



Figura 23 Grupo de San Miguel Piedras: Teodoro Ávila, Tarola; Rafael Ávila, Guitarra sexta y Francisco Ávila, banjo.

La dotación instrumental anterior a la llegada del banjo a San Miguel estaba conformada por un bandolón<sup>56</sup> (Fig. 24), y una guitarra. Después se agregaron la mandolina y el violín. Esta **orquesta**, llamada también **típica** –aunque en menor medida–, y anteriormente el dueto, tocaban en fiestas particulares, la fiesta patronal y para el baile de Mascaritas hasta antes de la década de 1940 aproximadamente, pues según la memoria colectiva, fue por esa fecha cuando comenzó a utilizarse el banjo en Piedras. El bandolón lo ejecutaba el señor Ambrosio López; la mandolina, Maximiliano Curiel; el violín, Domingo López y la guitarra, Esteban Ramírez.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> La información de este capítulo fue proporcionada por diferentes músicos y habitantes de San Miguel Piedras, como los señores Tranquilino Aparicio Ortiz, Constantino Domínguez López, Rafael Ávila Curiel, Paulino Ávila Curiel y principalmente don Francisco Ávila Curiel.

<sup>56</sup> Hasta hace pocas décadas, a san Miguel Piedras llegaban a vender instrumentos construidos en San Miguel el Grande. Además, los habitantes de Piedras acostumbraban asistir el segundo viernes de cuaresma al santuario del Señor de la Columna, ubicado en Santa Catarina Yosonotú, Tlaxiaco; feria en la que también vendían instrumentos los de San Miguel el Grande.

<sup>57</sup> Información proporcionada por distintas personas del lugar como don Tranquilino Aparicio Ortiz y don Francisco Ávila Curiel, entre otros.

Cuando don Ambrosio y don Esteban fallecieron, fue el señor Maximiliano quien se quedó al frente de la agrupación. Él ejecutaba violín y mandolina, y según la historia oral, fue quien llevó un banjo y el ritmo del swing por primera vez a San Miguel Piedras. Este primer banjo que hubo en Piedras fue **banjo tenor**, don Maximiliano lo adquirió en Oaxaca y aprendió con un método especial para dicho instrumento. Si bien el instrumento se ejecutaba principalmente como instrumento de acompañamiento, don Maximiliano le dio también la función musical melódica. A diferencia de los músicos actuales, él sí sabía leer música.

Banjo tenor, violín, guitarras, saxofón, trompeta, clarinete y batería era la dotación –al estilo de Jazz band– que conformaba la orquesta de San Miguel después de la década de 1940, aproximadamente. Algunos de los integrantes de esta orquesta fueron: en el banjo tenor, don Maximiliano Curiel; en la trompeta, don Basilio López; en el clarinete, don Vicente Ávila y guitarra, Timoteo Ávila. Otros músicos que participaron en esta orquesta fueron don Simeón Ávila Curiel, en la batería; don Ramón Curiel y Sótero Morales en las guitarras y don Francisco Ávila Curiel en el violín.



Figura 24. Bandolón. Catalina Castelo, Teompanzolco, Morelos (laudero).  
Colecc. Edgar Serralde M.

Al morir don Maximiliano, su hermano Erasto Curiel se hizo cargo de la dirección del grupo y fue el siguiente banjista de San Miguel Piedras. Esta orquesta aproximadamente todavía por la década de 1980 se encontraba activa. Al fallecer don Erasto, la orquesta se desintegró y es don Francisco Ávila Curiel quien se encargó de seguir con la tradición musical del pueblo, y desde entonces, hasta ahora.

Don Francisco Ávila Curiel, de 74 años (1930), se inició en la música aproximadamente a los 14 años. Perteneció a una familia de músicos, pues su padre, don Vicente Ávila, tocaba trompeta y soprano en la banda, y su hermano Mateo tocaba violín y banjo. Don Maximiliano, don Erasto y Prisciliano Curiel, –mandolinista– eran sus tíos por línea materna. Don Francisco Ávila o tío Chico –como le llaman en el pueblo– (Fig. 25), se inició tocando güiro, maracas y la tarola, siguió con la guitarra, después, el violín y el banjo casi al mismo tiempo, y también aprendió a tocar trompeta. Tocó algún tiempo en la orquesta de su tío Maximiliano, donde ejecutaba primero güiro y después violín. También fue músico de la orquesta de don Erasto Curiel.



Figura 25. Tío Chico Ávila

El señor Maximiliano Curiel fue quien le enseñó a tocar el banjo –así como la mayor parte del repertorio, como el swing–, pero al morir éste, don Chico siguió su aprendizaje con el método que le dejó su tío. Don Chico ha tenido dos banjos, el primero fue **banjo tenor** y el que tiene actualmente es un **banjo de plectro**.<sup>58</sup> El que ejecuta en la actualidad lo adquirió en la ciudad de México.

Además de la orquesta también había duetos o tríos, que regularmente los integraban los mismos músicos de la orquesta. La agrupación dependía de factores como la disposición de los integrantes para asistir a algún “compromiso” o el tipo de festividad al que estaban invitados.

La orquesta se desintegró al morir o emigrar algunos de los músicos. Para entonces Rafael Ávila Curiel (1967) y Paulino Ávila Curiel (1970), hijos de don Chico, ya sabían tocar guitarra. Con ellos y con don Teodoro Ávila –uno de los músicos de la antigua orquesta– fue con los que don Francisco rehizo el **grupo de cuerdas** de San Miguel; llamado ahora así por no tener los instrumentos necesarios para denominarlo orquesta. La agrupación quedó conformada de la siguiente manera: banjo, Francisco Ávila; guitarra, Rafael y Paulino Ávila; tarola, Teodoro Ávila (Fig. 26). Esta es la actual agrupación o “música de cuerdas” –como también suelen llamarle– que existe en la actualidad en San Miguel Piedras.<sup>59</sup> Otros guitarristas que tocan ocasionalmente en el grupo son: Protacio Ávila López, Adrián López y Epigmenio Martínez. La tarola también la ejecutan Raymundo y Constantino Ávila. Don Sinforiano Juárez –músico de la orquesta de la época de don Erasto–, toca también algunas veces con don Chico. Este músico ejecuta mandolina y violín, y su actual actividad como músico es en el grupo de la iglesia.

---

<sup>58</sup> En el capítulo 3, expliqué que don Chico clasifica su banjo como “tenor”, aunque es de plectro.

<sup>59</sup> Ejemplos de la ejecución de este grupo aparecen en el disco compacto *Máscaras y banjos*, 2003.

Don Francisco representa la tercera generación de músicos de banjo en Piedras, y la cuarta generación es Rafael Ávila (Fig. 27), su hijo, quien también ya lo ejecuta, aunque todavía no de manera oficial, pues mientras don Chico siga activo será quien lo ejecute en las ocasiones festivas en que participan. Paulino Ávila también sabe tocarlo, pero él se ha enfocado principalmente a la danza, más que como músico.



Figura 26. Teodoro Ávila, tocador de tarola



Figura 27. Rafael Ávila, tocador de guitarra sexta

El fonógrafo, la victrola y el radio, han sido los principales medios por donde ha llegado la música de moda a San Miguel Piedras. Un grupo que ha influido en la música de banjo de Piedras, es el grupo “Los trinacos”. La dotación instrumental de este grupo consta de banjo tenor, guitarra y armónica. Los géneros que interpretan son cumbias, polcas y corridas, principalmente. Esta agrupación interpreta diverso repertorio registrado en la Mixteca. En el caso de San Miguel Piedras, don Chico interpreta casi la misma versión de la cumbia “La pollera colorá”. Los puestos de venta de discos y casetes de las ferias son ahora también un punto importante a considerar en el aspecto de la difusión de la música, pues en ellos, posiblemente encontremos en el futuro, los orígenes de las influencias musicales de la cultura musical mixteca.

*El banjo en Chidoco de Juárez (Fig. 28).*



Figura 28 Grupo de cuerdas de Chidoco de Juárez. Macario Aparicio, violín; Plácido Aparicio, banjo, y Máximo López, guitarra sexta.

Este lugar, como ya mencioné, es una agencia que pertenece a San Miguel Piedras. Ahí hubo una orquesta formada por un banjo tenor, tres violines, guitarra, una trompeta, saxofón, clarinete y batería. Los que tocaban estos instrumentos eran: Plácido Aparicio, banjo; Evaristo Santiago Juárez, violín; Macario Aparicio, violín; Estanislao Aparicio, violín; Valente (+), guitarra; Félix López, trompeta; Fidel Ortiz, clarinete; Felipe Juárez, saxofón; y José Santiago (+), batería. Esta orquesta la formó y dirigió el señor Evaristo Santiago.

En San Fernando de Matamoros, perteneciente al municipio de Sola de Vega –que en camioneta queda aproximadamente a tres horas y media de Chidoco–, había un internado en donde les enseñaban a leer, a escribir y oficios, por ejemplo, de curtidor, peluquero, carpintero, zapatero y músico, entre otros. Ahí estuvieron algunos de los músicos actuales de las comunidades cercanas, como de Yucucundo, de Infiernillo, de Huitepec y de Chidoco, por mencionar algunos; como don Evaristo Santiago López, donde aprendió a tocar violín y a leer música, “la solfa” –como le dicen los músicos–.

Don Evaristo estuvo algún tiempo en dicho internado y al regresar a Chidoco formó una orquesta con las características de la que había en el internado. Organizó a las personas interesadas y comenzaron a reunirse todas las noches en una casa desocupada que había en el pueblo. Siguió el mismo método con el que le enseñaron a él, es decir, primero les enseñó las notas y hasta después de unas veinticinco lecciones empezaron a comprar sus instrumentos, cada quien compró el que le gustó.

Sus instrumentos los adquirieron en diferentes partes, por ejemplo, don Plácido Aparicio (Fig. 29), el del banjo, primero se compró una guitarra, pues le gustaba ese instrumento y le dijo a don Evaristo que él quería tocarla. Don Evaristo lo llevó a Yucucundo a buscar quién vendía una, pues él frecuentaba este pueblo porque los músicos de ahí lo invitaban a tocar. Don Plácido cuenta que cuando encontraron quien vendía su guitarra empezaron a hacer el trato. El dueño le dijo que aceptaba maíz a cambio. Don Plácido regresó a Chidoco y le contó a su papá, quien estuvo de acuerdo, y comenzaron a desgranar maíz. Don Plácido no se acuerda cuántas maquilas de maíz entregó a cambio de la guitarra. Don José Santiago comenzó a enseñarle, estuvo unos meses practicando, pero se le hizo muy difícil y como don José tenía un banjo, don plácido le propuso intercambiar instrumentos:



Figura 29. Don Plácido Aparicio.

PA: Creo no voy a aprender, está muy difícil, le dije. Como él tenía un banjo [...], platicué con él. ¿Que no mejor echamos cambio?, le dije, me das tu banjo y te doy mi guitarra. Déjame voy a pensar, me dijo. Pasó muchos días pues. ¿Y que pasó, cómo, qué dices, siempre vamos a echar cambio o no?, le dije [...] Y el me dijo también, si vamos a echar cambio pues. Estaba yo contento y ya me quedé el banjo y él se quedó mi guitarra (Entrev. Aparicio Santiago, Oaxaca, 1998).

No se sabe exactamente de dónde llegó el banjo de don Plácido, pues aunque dice que es posible que don José Santiago lo haya comprado en Oaxaca, no tiene la certeza de cuál fue el camino por el que llegó a Chidoco, pero hasta el momento, éste parece ser el primer banjo que hubo ahí.

Don Plácido Aparicio posee un método de banjo tenor que obtuvo cuando compraron la batería para la orquesta (Fig. 30). Él comenta que en la tienda de música se lo regalaron porque habían hecho una gran compra. El método es para ejecutar el banjo sólo armónicamente, pues muestra acordes en diferentes tonalidades.

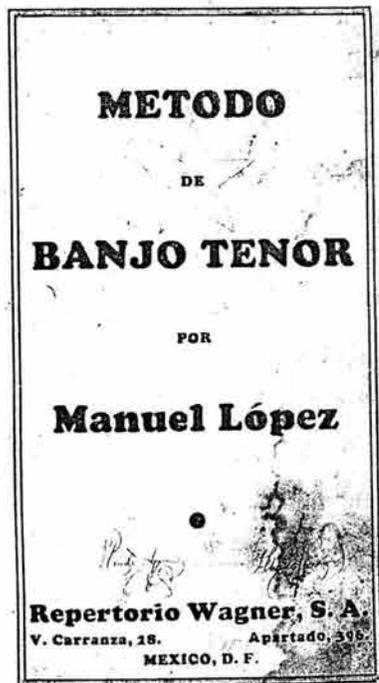


Figura 30. Método para banjo tenor

Al igual que don Chico, el banjo actual de don Plácido es el segundo que tiene. Éste lo compró en la ciudad de México en 1977. También es un banjo de plectro adaptado como tenor. Actualmente don Plácido es un músico medianamente activo. En ocasiones toca con el violinista Macario Aparicio y con el guitarrista Máximo López Aparicio.<sup>60</sup>

Las otras comunidades que integran San Miguel Piedras también tienen sus propios músicos de cuerda, aunque en ninguna más ejecutan banjo. Por ejemplo, en el Colorado hay música de guitarra y violín; don Ausencio Ramírez y el señor Ricardo Domínguez Hernández tocan guitarra, mientras que el señor Apolinar Gaytan Nava toca el violín (Fig. 31). En Río Minas el Rosario actualmente hay una pequeña banda integrada por seis elementos: una trompeta, dos saxofones, un barítono, platillos y la tambora, esta agrupación era antes una orquesta pues contaba también con violines, guitarras y batería, por lo que todavía se le sigue llamando orquesta por la gente del lugar, aunque ya no lo sea propiamente; y también tienen dueto de guitarra y violín, los que tocan son Apolonio Santiago Ortiz y Juan Santiago, respectivamente; este último también es trompetista en la banda. En El Potrerito también hay músicos de violín y guitarra.

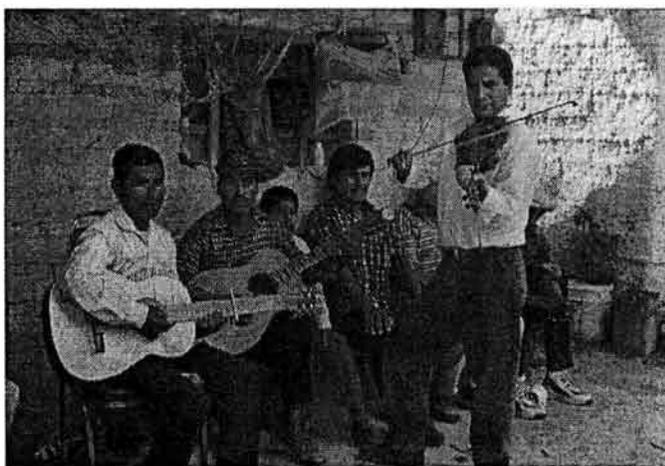


Figura 31. Grupo de cuerdas de El Colorado. Ausencio Ramírez y Ricardo Domínguez, guitarras sextas; Apolinar Gaytan, violín.

<sup>60</sup> Ejemplos de la ejecución de este grupo aparecen en el disco compacto *Máscaras y banjos*, 2003, pistas no. 10, 13 y 15.

## CAPÍTULO 5

### EL BANJO Y EL BAILE DE MASCARITAS EN SAN MIGUEL PIEDRAS (Finalidad de uso)



## EVENTOS MUSICALES

Para hablar de las ocasiones musicales es necesario hablar del pasado y del presente, pues a lo largo de la existencia del banjo en San Miguel Piedras, dichas ocasiones han variado. Hasta ahora, las principales celebraciones han sido los fandangos o casamientos y el baile de Mascaritas en Todos Santos; éstas, se consideran fiestas grandes o mayores. También tocan en bautizos, cumpleaños, o cualquier otra de índole particular, las que se consideran fiestas chicas o menores. Las ocasiones en las que antes tocaban son: en la víspera y el último día de la fiesta patronal, el 10 de mayo, las fiestas patrias y las posadas. Más adelante abundaré en tres ocasiones: la primera, la fiesta en honor de San Miguel, en donde antes tocaban; la segunda, los casamientos, donde hoy es posible o no que toquen, y la tercera, el baile de Mascaritas, donde actualmente es la fiesta principal que tiene el músico de banjo y los otros músicos para hacer sonar sus instrumentos. Por tal motivo, este capítulo está dedicado a dicho tema.

Diversos motivos han hecho que cada vez sean menos las ocasiones en las que participe el grupo de cuerdas, pero hay dos que han sido determinantes: la migración y el cambio a religiones no católicas.

La migración influye desde distinto puntos, primero, que los jóvenes al tener oportunidad de salir en busca de mayores ingresos, tanto hombres como mujeres, ya no regresan al pueblo tan fácilmente. Además, la edad en que comienzan a salir es básicamente cuando están en edad casadera. Algunos de los que regresan, lo hacen ya con pareja, pero no casados, sino sólo “juntados”, entonces, ya no llevan a cabo todo el ritual del casamiento; aunque algunos se casan después pero de manera sencilla. Los que sí se casan en el pueblo, ahora tienen dos opciones de música: la de cuerdas o la de conjunto electrónico. Si cuentan con recursos, optarán por contratar al conjunto electrónico, o si es posible a los dos. Al de cuerda lo ocuparan para la “sacada de la novia”, pero el conjunto

tocará para el baile. Los de escasos recursos sólo contratan al de cuerdas, pues el grupo de don Francisco Ávila todavía funciona de forma comunitaria, es decir, no reciben un pago propiamente dicho, sino una especie de gratificación.

Los que han adoptado religiones no católicas ya no celebran ninguna fiesta donde participe ni la música de cuerda ni la de banda. El cambio a otras religiones afectó, entre otras cosas, a las manifestaciones musicales y dancísticas, pues hubo músicos que al cambiar de religión dejaron de participar como tal. Niños y jóvenes también dejaron de bailar en las Mascaritas, de modo que cada vez eran menos los que bailaban. Algunas personas mayores dicen que antes la fiesta de Todos Santos era más alegre, porque no había “hermanos separados” y entonces salían a bailar muchos pares de Mascaritas. Más adelante abundaré al respecto.

Otros factores que también han incidido en la disminución de ocasiones son los maestros de las escuelas y los sacerdotes. Antes, el grupo de cuerdas participaba junto con los maestros y los alumnos en la celebración del día de las madres el 10 de mayo, pues si los maestros organizaban algún programa social participaban en alguno de los números. En diciembre tocaban en las posadas, hasta que un sacerdote cambió los cantos y ya no permitió que tocara el grupo de cuerdas. La celebración de las fiestas patrias era otra oportunidad de tocar. Participaban en uno de los números del programa cívico-social. Éstas son fechas que ya dejaron de ser ocasiones para que participe el banjo y la música de cuerdas.

En cuanto a ocasiones religiosas, en el año dos mil dos formaron un grupo para tocar en las misas, en el que don Francisco Ávila, su hijo Rafael y Faustino, el hijo de éste, participan. Está integrado sólo por instrumentos de cuerda y voces: una mandolina y el banjo llevan la melodía, acompañados de tres guitarras y algunas jóvenes que cantan.

## *La fiesta grande, día de San Miguel*

Aunque el principal motivo de este apartado es mencionar el momento de participación del grupo de cuerdas en el marco de la festividad en tiempos pasados, la descripción siguiente está basada en observaciones actuales. Dicha descripción es con el fin de situar al lector en tal evento y de ubicar al grupo de cuerdas en relación con otro tipo de agrupaciones como la banda de viento, así como conocer cuál es la nueva agrupación que ocupa ahora el lugar de las cuerdas.

Antes, la fiesta patronal estaba a cargo de una mayordomía, pero desde hace algunos años se dejó esa práctica y ahora se nombra un comité de festejo. Este comité se encarga de la organización de las diferentes actividades de la fiesta, como por ejemplo: recaudar la cooperación de la comunidad y de los residentes en la ciudad de Oaxaca y México, de la contratación de la música y fuegos artificiales y de buscar madrinas de canasta, del adorno de la iglesia, de la organización y preparación de la comida, así como atender a todos los invitados.

La iglesia, el centro del pueblo y la casa del presidente del comité, llamada “casa del festejo”, son los lugares principales donde ocurre la fiesta. Es en esta casa donde se prepara la comida y se da de comer a todas las personas que asisten a la fiesta. Ahí también llegan las bandas de música invitadas o contratadas, quienes tocan por ratos, generalmente lo hacen cuando van a almorzar y en la hora de la comida. Algunas veces también tocan mientras los hombres matan alguno de los bueyes para la comida. Todos los músicos participantes asisten a dicha casa a comer.

La fiesta en honor de San Miguel comienza desde el veintisiete de septiembre, día de la Calenda. Alrededor de las tres de la tarde llega la banda de Río Minas el Rosario, población que pertenece al municipio de Piedras. Después de comer en la casa de festejos, comienza a tocar, así sigue hasta aproximadamente las siete de la noche, cuando acompaña a la procesión de las ceras que sale de la casa hacia la iglesia. Más tarde una calenda recorre las calles principales del pueblo acompañada por la misma banda, que, aunque toca

diversos géneros como chilenas y corridas, interpreta marchas prioritariamente. En la calenda participan las "madrinas de canasta", que son muchachas o señoras que llevan cargando en la cabeza, canastas de carrizo adornadas con flores naturales. También participan los "monos de calenda", éstos son figuras gigantes de hombre o mujer, hechas de cartón, sostenidas por un armazón de carrizo.<sup>1</sup> Los monos y las canastas se bailan con la música de banda. El fin de este recorrido es en el atrio de la iglesia, ahí al son de jarabes y chilenas principalmente, se queman los cohetes que llevan las canastas y los toritos, que son fuegos artificiales en forma de toro y que alguien lo baila mientras se quema. Después comienza el baile en la cancha de básquetbol, amenizado por la banda de viento. En algunas ocasiones, en este día, los músicos que pertenecían a la antigua banda de San Miguel se agregan a la banda y es una de las pocas ocasiones en que vuelven a tocar sus instrumentos, aunque cada vez son menos los que se juntan para tocar.

28 de septiembre, la víspera. Este día es cuando hay mayor ambiente festivo en San Miguel, pues es cuando llega más gente de fuera y en el centro de pueblo se congregan todos alrededor de los puestos de las distintas mercancías, o se sientan en las gradas a ver los partidos de básquetbol, o a escuchar la música de banda que suena casi todo el día.

Esta era la fecha en la que antes tocaba la música de cuerdas. Después de la misa de víspera comenzaba la quema de los toritos y del castillo. La orquesta de Chidoco de Juárez alternaba con la banda de San Miguel Piedras para que bailaran los toritos. La banda se situaba en el kiosco, mientras que enfrente de éste, la orquesta tocaba bajo una galera. Don Plácido Aparicio recuerda que antes bailaban sólo los hombres, es decir, no bailaban en parejas, las mujeres sólo observaban. No había propiamente "baile" como sucede actualmente, pues ahora, los jóvenes son los que principalmente disfrutan de dicha ocasión al ir a bailar con la música de algún conjunto electrónico. La banda de viento es ahora, la única agrupación que toca mientras se queman los fuegos artificiales.

---

<sup>1</sup> En otros lugares de la Mixteca, se bailan unas figuras parecidas a los "Monos de calenda" llamados "Matachines", como por ejemplo en Tezoatlán de Segura y Luna, perteneciente al distrito de Huajuapán y el Barrio de San José, también en Huajuapán, en la Mixteca Baja. En algunos otros lugares de México se les conoce como "Mojigangas".

29 de septiembre, día grande, día de San Miguel Arcángel. Se celebran regularmente dos misas, esto varía según la disposición del sacerdote, pues como ya se mencionó éste no se encuentra permanentemente en San Miguel, sino en Teozacoalco, municipio que es la cabecera parroquial. Ésta era otra fecha en que tocaba la música de cuerdas, pues la orquesta de Chidoco tocaba la misa.

30 de septiembre, último día de fiesta y baile de las cocineras. Hasta hace algunos años los músicos de cuerda tocaban en este baile. Este día está dedicado a las cocineras, a los organizadores, a las autoridades y a la gente del pueblo en general, que por diversos motivos no pudieron participar plenamente de la fiesta. Desde mil novecientos noventa y nueve se realiza un baile con conjunto electrónico en la cancha, para que todo el pueblo participe, además reservan dos toritos para que los bailen las cocineras.

Este último día de la fiesta siempre se ha celebrado, sólo que de manera sencilla, es decir, antes los músicos de cuerda iban a tocar a la casa del mayordomo donde estaba el festejo, para que bailaran y disfrutaran las cocineras, pero no participaba todo el pueblo, por lo general sólo los que habían estado en la organización y estaba dedicado principalmente a las cocineras por ser las que más trabajaron durante los días de fiesta. Don Plácido Aparicio recuerda:

Después del almuerzo, ah, empieza a romper las chilenas, jarabes, que las piezas, entonces, ya va a empezar bailar, casi todo el día [...], mucha alegría, mucho gusto que pasó bien la fiesta. Todo eso, sí, y ya se acabó el día y ya, uno por uno se fue y otros se emborracharon y ya, ahí va con su instrumento, se va cayendo, lo agarra, sí, así estuvimos antes (Plácido Aparicio, 28-09-2003).

## *Los fandangos (Casamientos)*

Describo a continuación la forma en que se realizan los casamientos en San Miguel Piedras, poniendo énfasis en los momentos principales donde interviene la música con banjo.<sup>2</sup>

Todo comienza cuando el novio se decide pedir a la novia. Después de comentarlo con sus papás, acuerdan cuando irán a platicar con los papás de la muchacha. La primera visita se lleva a cabo en la noche, para que la gente del pueblo no se de cuenta, pues si fueran rechazados todos se enterarían. La respuesta por parte de los papás de la novia no es inmediata pues argumentan que tienen que consultarlo con su hija y entonces dan una fecha para que regresen por la respuesta.

El día señalado los papás del joven hacen la segunda visita y llevan como presente mezcal y cigarros para el papá de la novia, quien para entonces ya le preguntó a su hija si está de acuerdo en casarse con ese joven. Cuando el papá ya sabe que su hija sí quiere, recibe el obsequio y acepta todo de buena manera, entonces se toman juntos una copa de mezcal y un cigarro.<sup>3</sup> Pero esto no quiere decir que ya se contrajo un compromiso, sino que simplemente se están aceptando los obsequios por amistad, pues aunque el papá ya sabe que sí, en esta segunda visita tampoco da la respuesta. En caso de que la joven dijera que no, los papás no aceptan los obsequios para no comprometerse en nada.<sup>4</sup>

Después, las visitas las siguen haciendo cada ocho o quince días, o puede ser que los citen hasta el mes para darles la respuesta, pero es más frecuente la visita de los papás del muchacho y cada vez tienen que llevar obsequios. Cuando ya aceptaron el compromiso,

---

<sup>2</sup> La siguiente descripción de cómo se llevan a cabo los fandangos en San Miguel Piedras está basada en el testimonio del señor Alejandro López Martínez, pues desafortunadamente no he podido presenciar ningún casamiento. Entrevista realizada el 20 de julio de 2001, en la ciudad de Oaxaca de Juárez, Oax.

<sup>3</sup> Don Alejandro menciona que aunque también se puede llevar como presente refrescos o comida, siempre llevan mezcal, porque “tomando una copita, dos copitas, pueden sacar más pláticas amistosas, entonces eso les ayuda a sacar algo más de confianza, lo que sientan de corazón”.

<sup>4</sup> La decisión tiene que ver también con el tipo de relación que tengan las familias en cuestión.

los papás de la joven citan al muchacho para que también él diga con voz propia que es su decisión casarse, pues en las visitas anteriores el novio no estuvo presente. Los papás del novio llevan mole con pollo a la casa de la novia como muestra de agradecimiento de que hayan aceptado y también llevan mezcal explicando que es para que entreguen a los padrinos de bautizo de la novia y tengan conocimiento de que ya se está hablando formalmente. Después de esto también les avisan a los padrinos del novio, principalmente a los de bautizo y después a los de confirmación y comunión, de que ya están haciendo el pedimento de la nuera, y también a ellos les llevan mezcal.

Hacen una siguiente visita, pero esta vez acuden los papás y los padrinos de bautizo del novio para que sea más formal, es en esta ocasión cuando por fin se acuerda la fecha de casamiento, ésta puede ser en uno o dos años. La fecha se elige tomando en cuenta principalmente dos motivos, la edad del novio y las posibilidades económicas.<sup>5</sup>

Después de que se formalizó el pedimento, empiezan a planear la boda. Para entonces los papás de la muchacha ya permiten que los novios platiquen. Anteriormente estas pláticas se hacían a la vista de los papás, pero ahora ya los dejan estar solos o ir a algún lugar como por ejemplo que el muchacho la acompañe a algún mandado, como ir a comprar algo o acarrear agua, etc.<sup>6</sup> Antes de los años sesentas, en el pueblo no existía el noviazgo como tal, el hombre elegía alguna muchacha y le decía al papá que la fuera a pedir, si la joven no quería, pero su papá sí, se hacía lo que el papá decía, y argumentaba que era el único muchacho que la había ido a pedir y que mejor se casara, no fuera a ser que ya nadie la pidiera y no contrajera matrimonio.

---

<sup>5</sup> Antes los hombres se casaban de diecisiete o dieciocho años y las mujeres de quince y dieciséis años, actualmente se casan entre los 20 y 25 años los hombres y unos dos o tres años menos las mujeres.

<sup>6</sup> Esta mayor libertad en los noviazgos tiene que ver con los cambios que ha habido en las relaciones sociales entre hombres y mujeres, en parte por la migración.

Comienzan los preparativos de la fiesta. Los novios con sus papás van juntos a la ciudad de Oaxaca a comprar lo necesario. Los papás del novio tienen que comprar la ropa para la novia, una ropa de uso cotidiano y el vestido propiamente de novia; además, aretes, peine, aceite, crema, en sí, todo lo que se utiliza para arreglarla. Los papás de la novia compran también dos mudas de ropa para el novio. Se surten también de lo necesario para el mole, comida que se acostumbra dar en los fandangos.

Dos días antes del casamiento se reúnen los familiares más cercanos del novio para ayudar en los preparativos, principalmente en la matanza: matar la res, puercos, chivos o pollos. También este día los padrinos del novio van a la casa de éste a revisar que toda la ropa de la novia esté lista. El día viernes también se matan los guajolotes hembra y macho que llevarán a la casa de la novia. Para esto, con anticipación se le avisa a alguna persona que sepa "arreglarlos", pues estos no los puede matar cualquiera porque no se matan igual que los que se utilizan para comer.<sup>7</sup>

Del ala de los guajolotes les arrancan una pluma de las más grandes y se la clavan en la parte de atrás de la cabeza, lo hacen así para que la carne no se maltrate pues los dos tienen que quedar enteros. Los despluman, les ponen carrizos en las patas y en las alas para que no se doblen y los cuecen a los dos juntos en una misma olla. Ya que están cocidos los meten parados en un canasto, como si estuvieran vivos, los acomodan frente a frente y los adornan. A la guajolota le ponen aretes, collares y en la cabeza le ponen una flor hecha de listón de cualquier color; al guajolote le ponen tres cigarrillos en el pico y le amarran tres cajetillas en el pescuezo. Los arreglan así porque representan a los novios. Con un mantel los cubren para que nada más se les vea del pescuezo a la cabeza y al canasto le acomodan un mecapal para que se pueda cargar.

---

<sup>7</sup> En San Miguel Piedras actualmente hay dos personas que saben arreglar guajolotes, el señor Cipriano Curiel, de aproximadamente ochenta años y el señor Marcelino Curiel, de sesenta y cinco años aproximadamente. Información proporcionada por el señor Alejandro López M., 20 de julio de 2001, en Oaxaca de Juárez, Oax.

El día sábado, es decir un día antes de la boda religiosa<sup>8</sup> es la “sacada de la novia”. En la casa del novio se reúne toda su familia. La ropa de la novia envuelta en un paño rojo y los guajolotes en el canasto son parte de los regalos que entregarán a la familia de la novia. Pero antes de salir hacia la casa de la novia bailan dos o tres piezas para probar que los guajolotes estén bien amarrados y no se caigan en el camino, pues no deben verse mal para cuando lleguen a la casa de la novia. En el fandango, en este momento es donde comienza la música de cuerda. Don Alejandro López dice:

Hay un grupo musical del señor Francisco Ávila Curiel que son los que ya hace mucho tiempo que tocan, él con un banjo y lo acompañan sus hijos con las guitarras. Él tiene unas piezas ya muy antiguas que él interpreta y [entonces se] baila el guajolote, y los padrinos, los papás del novio y los invitados más cercanos son los que tienen que bailar primero para probar el guajolote (Alejandro López, 20-07-2001).

No tocan una pieza en especial, puede ser cualquiera aunque de preferencia jarabes y chilenas. Algunas veces comienzan con un jarabe que le llaman “jarabe de casamiento”, aunque éste no es exclusivo de este momento, pues también se toca en otras ocasiones, como para el baile de Mascaritas.

Los cohetes son la señal de que se están preparando para salir. La salida es por lo regular después del medio día, aunque depende de la distancia que haya de la casa del novio a la casa de la novia. Pero antes de que llegue toda la familia del novio, primero llega una persona “de respeto”, es decir, mayor de edad, que con anticipación se comisionó para que lleve la señal de que ya va a llegar el novio con su familia, la música y la ofrenda. Él tiene que llevar una vela y un ramo de flores del campo, cuando llega a la casa va directamente al altar a prender la vela. En ese momento, toda la familia de la novia ya también se encuentra reunida.

---

<sup>8</sup> Las bodas se hacen generalmente los domingos, pues es el día que el sacerdote acude a San Miguel a oficiar misa, pues como ya se mencionó anteriormente, él no se encuentra comúnmente ahí, sino en Teozacoalco, cabecera parroquial.

En el recorrido ya no echan cohetes ni hay música, sólo cuando van llegando a la casa de la novia y es como una señal de que ya están cerca. Tienen que llegar bailando, los papás del novio con la ropa de la novia; los padrinos y sus familiares bailan con la cazuela del mole, con la carne, pan o lo que lleven de ofrenda, y también baila el que va cargando los guajolotes. Salen los papás de la novia con la ropa para el novio, también envuelta en un paño rojo y comienzan a bailar. En esta ocasión lo que se baila es un jarabe.<sup>9</sup>

Cuando termina el jarabe, la persona de respeto comisionada habla por parte de la familia del novio, pidiendo primero permiso para dirigir la palabra a todos los presentes. Agradece que los hayan aceptado en su casa para compartir la alegría y habla acerca del matrimonio. También la familia de la novia tiene una persona especial que va a hablar por parte de ellos, este señor, en forma de respuesta dice que los reciben con los brazos abiertos y que los invitan entrar a la casa, pues hasta ese momento todo ha sucedido en el patio. Adentro entregan la ofrenda y bailan otras dos o tres piezas. Después de esto se anuncia que se hará el intercambio de ropa, esto lo hacen frente al altar. Luego los padrinos ayudan a vestir a los novios, la madrina del novio ayuda a la novia y el padrino de la novia ayuda al novio. La ropa que usan este día es una ropa normal, de uso cotidiano. Ya que están con la nueva ropa, se presentan ante todos y piden permiso para retirarse. El novio se lleva a la novia a su casa y con ellos se van los padrinos de él, pues quedan bajo su responsabilidad.

La música se queda en casa de la novia para que ahí siga la fiesta. También toda la familia del novio se retira, pero deja a dos o tres personas encargadas para que repartan el mezcal y para que se queden a cargo de los músicos. Esta fiesta puede terminar cerca de las diez u once de la noche, o hasta cuando la familia de la novia decida. Cuando esto sucede, el que se quedó como responsable de la música tiene que llevar a los músicos de

---

<sup>9</sup> Don Francisco Ávila Curiel toca un jarabe que llama "Jarabe mixteco", o "Jarabe de casamiento" pero no es el jarabe que identifica oficialmente a la región Mixteca en las fiestas de la "Guelaguetza" celebradas en el mes de julio en la ciudad de Oaxaca.

vuelta a casa del novio, pues ahí es en donde se van a quedar a descansar, pero si la familia del novio quiere seguir la fiesta, los músicos tienen que seguir tocando.

El domingo es el mero día del fandango. Los novios se visten en la casa de él, mientras esto ocurre los músicos están tocando para alegrar a la gente del novio que está haciendo los preparativos, ya sea la comida o arreglando el patio. Se van a la iglesia en compañía de los padrinos, en este trayecto no hay música. Se celebra la misa y cuando los novios salen de la iglesia los músicos ya están listos para tocar durante el camino hacia la casa del novio, donde se celebrará la fiesta. Durante este trayecto también echan cohetes como signo de alegría. Sólo la familia del novio van acompañando a los recién casados, pues la familia de la novia tiene que llegar después.

Después de la misa, la familia de la novia se reúne en la casa de ella. Pasado un rato se van todos a la casa del novio. Cuando llegan, los novios salen a darles la bienvenida a los papás de ella. Entran a la casa y lo primero que hacen es "tomar el respeto", este es un momento importante dentro de toda la celebración del matrimonio. Dice don Alejandro López:

Lo primero que tienen que hacer es tomarse respeto, tanto el papá del novio como el papá de la novia se tienen que acompañar, así decimos nosotros, tomarse el grado, dicen, de compadres y así mismo tanto los padrinos del novio, como los padrinos de la novia, se hace un intercambio, se acompañan. Se hace un momento muy importante en ese rato que se explica (Alejandro López, 20-07-2001).

La misma persona que fue elegida como representante de la familia del novio, es la que anuncia el momento en que se va a tomar el respeto, parte del discurso consiste en explicarle a los novios que ahora son una sola persona y que entonces tienen que respetar a los padres de cada uno como si fueran los propios, es decir, el novio tiene que respetar como papá al padre de la novia y viceversa. Lo mismo sucederá con los padrinos de ambos, ahora, los que eran padrinos del muchacho, la novia los respetará también como padrinos, y los padrinos de los dos desde ese momento se vuelven compadres.

Esta ceremonia se lleva a cabo frente al altar de la casa, que se encuentra en la habitación principal. Se acomodan en filas tanto los papás y padrinos del novio, como los papás y padrinos de la novia. Pasa primero el novio a tomar el respeto y después la novia, después de ellos se “acompadran” los papás y los padrinos. Los demás invitados sólo observan la ceremonia.

Terminando esta ceremonia los músicos tocan el vals "Dios nunca muere" a petición de la familia del novio,<sup>10</sup> en este momento, todos se ponen de pie, pues es un momento solemne, de respeto. Después de esto comienza el fandango. Los que deben empezar a bailar son los papás de los novios y los padrinos, es decir, primero van las personas de respeto; sigue la familia más cercana, después los novios y hasta entonces, todos los demás invitados. Se reparte mezcal, cigarros, y se echan cohetes, se bailan unas cuantas piezas y sigue la comida. Después del mole continúa el baile, éste puede durar hasta amanecer, según el contrato que haya con la música. Cuando la familia de la novia decide retirarse, lo hacen todos juntos, como llegaron. Al otro día, llegan familiares y algunos invitados a ayudar a recoger todo lo de la fiesta, y es con esto que termina un casamiento.

En los fandangos, como en las fiestas de cumpleaños, bautizos o alguna otra reunión, tocan principalmente repertorio para bailar, como chilenas, piezas, corridas, rancheras y es cuando cantan alguna canción, pues como ya mencioné, la mayor parte de su repertorio es instrumental.

Esta es la manera tradicional de celebrar los casamientos, aunque actualmente cada vez son menos las ocasiones en que se hace, pues como ya mencioné anteriormente, la migración y el cambio a religiones no católicas han influido en la disminución de los fandangos.

---

<sup>10</sup> Don Alejandro dice que algunas personas piensan que esta pieza no debe tocarse porque es para cuando alguien se muere. En algunos otros lugares del país hay alguna pieza que se ocupa de igual manera, por ejemplo la *Xochipitzahuatl* es una pieza que se toca en la Huasteca en los casamientos y en los ritos funerarios (Jurado, 2001: 229, 235).

En cuanto a la música, cada vez es más común que el grupo de cuerdas comparta esta ocasión con algún conjunto electrónico, pues cada vez más invitan al grupo de cuerdas sólo para tocar en la “sacada de la novia” y en la hora de “tomar el respeto” para que toque el vals “Dios nunca muere”; pero para el baile contratan un conjunto electrónico.

## EL BANJO Y EL BAILE DE MASCARITAS

La danza es un producto social, una expresión colectiva generada y practicada por distintos grupos sociales. Cumple una función social específica, la cual está determinada por el momento histórico en el que se desarrolla. Comparte con todas las artes el hecho de que a través de ella el ser humano plasma su capacidad creadora y su necesidad vital de transmitir sus experiencias, ideas, sentimientos, etc. Es un lenguaje que se manifiesta a través de un instrumento: el cuerpo humano, en donde las motivaciones y el mensaje se expresan mediante una sucesión de movimientos rítmicos y dinámicos, los cuales poseen una forma determinada observable en el espacio, a la cual llamamos diseño (Sevilla, 1990:74).

Inicio con esta cita textual de Amparo Sevilla porque creo que en ella logró incorporar los diferentes aspectos que intervienen en la danza, tanto lo social, lo histórico, lo artístico, estético, la función y el significado. La danza es una forma de comunicación humana no verbal, es un producto social que surge de las relaciones que los seres humanos entablan entre sí y con la naturaleza, y para entenderla es necesario conocer no sólo la danza en sí, sino la cultura en donde se creó.

Utilizaré de manera indistinta las categorías “baile” y “danza”, Estos dos términos han generado amplias discusiones entre los estudiosos de la danza,<sup>11</sup> algunos argumentando distinción y otros considerándolos sinónimos. Si bien ésta es una discusión interesante, no consideré necesario abordar el tema debido a que en este estudio los aplicaré según la denominación nativa de cada lugar referido.

---

<sup>11</sup> Para información referente al tema, véase: Sevilla, 1990; Sten, 1990, entre otros.

México tienen una larga y extensa trayectoria en relación a la práctica del baile, diversas fuentes prehispánicas hacen referencia de ello. Las crónicas coloniales, principalmente las de los evangelizadores, han sido una de las principales fuentes de información que dan cuenta de lo importante que era la danza para los antiguos mexicanos. Después, con la llegada de los españoles, negros y asiáticos y con el tiempo, de otros europeos como alemanes, franceses, ingleses y algunos otros, la lista de la danza en México se hizo más larga y los diversos géneros llegaron a mezclarse de tal manera que hoy en día es difícil decir donde empieza uno y termina otro. Cada lugar ha adoptado y adaptado las diferentes influencias que le han llegado en los diferentes tiempos, para después reinterpretarlas con un estilo propio.

El trinomio máscara-danza-música, ha sido una constante en la mayoría de las culturas del mundo y en México, desde la época prehispánica, hasta el día de hoy, tenemos claras muestras de esta relación.

Para los danzantes, ponerse la máscara no es sólo con el fin de ocultar el rostro, sino con el de representar otro ser que no sea su identidad cotidiana, es decir, transformar temporalmente su ser. Cuando se la ponen se despojan de su personalidad de todos los días y con ella, de sus inhibiciones normales (Sánchez, 1997:19). Como dice Bruno Ruiz, "tras el gesto congelado de la máscara, el hombre puede externar sentimientos que los guardaría ocultos si llevara el rostro desnudo" (Bruno, 1956:30). El individuo se identifica con el ser que representa la máscara y por espacio de unas horas vive la vida de ese personaje, ya sea un animal, un ser de otro mundo, como un diablo, o simplemente otro humano que no sea él.

La danza por su parte también nos hace vivir otro tiempo que no es el cotidiano: "Toda danza como el juego, eleva a una persona por su propia naturaleza, de su estado acostumbrado, a otro mundo" (Sachs, 1943:126). Entonces, cuando danza y máscara se juntan - y que es seguramente en alguna fiesta -, el tiempo que transcurre es otro, no es el tiempo cotidiano, y el espacio donde todo sucede también se transforma.

La máscara y la danza han estado vinculadas a concepciones sobrenaturales, a la invocación de poderes mágicos, al apaciguamiento de espíritus, a rituales para la caza y los cultivos, para el pedimento de buena salud, para agradecer, para honrar a alguien o simplemente para regocijo, entre otros aspectos. Todas estas acciones generalmente están mediadas también por la música. Estos son los medios eficaces para conseguir lo que no está al alcance de lo humano.

Ya había una tradición de la máscara entre los indígenas cuando llegaron los españoles. Por su parte, éstos trajeron su propia tradición con relación a la máscara, principalmente con las "mascaradas" que realizaban para la celebración de *Corpus Christi*, donde se disfrazaban de dioses de la mitología griega y de personajes religiosos, entre otros. En la Colonia, las mascaradas eran un festejo común donde participaba todo el pueblo, "Éstas eran desfiles de personas disfrazadas con trajes que portaban máscaras e invadían las calles de las ciudades ya fuese de día o de noche; era tal la costumbre de las mascaradas que en el año de 1539 se requirió licencia para que se pudiera efectuar en las calles y así evitar los desmanes que cometían las personas, encubiertas por una máscara" (Sánchez, 1997:29). En 1731 el virrey D. Juan de Acuña prohibió el uso de la máscara tanto en las fiestas de los españoles como en las de los indígenas (Moya, 1986:55). Así pues, con la llegada de los españoles se introducen nuevas caras y se agregan a la lista ya existente: ángeles, españoles, moros, santos, negros y animales como el toro, entre otros.

Sin duda, las diferentes máscaras usadas en las danzas de México, son una muestra más de la combinación de elementos de las diversas influencias que ha tenido el país en diferentes épocas. Así, ahora podemos encontrar las de luchadores, las de formas de monstruos, las que representan a presidentes o algún otro personaje público, insertas en algunas danzas sin transgredir el sentido de las mismas. También los materiales han cambiado, antes eran hechas de madera, metales, piedra, barro y papel, ahora también existen las de plástico duro y blando.

## *La danza de mascaritas*

Aunque el objetivo de este capítulo no es ahondar sobre el origen del baile de las Mascaritas, considero necesario mencionar algunos datos al respecto con el fin de tener una idea más clara de cómo pudo haber sido antes y como se ha mantenido y transformado, por los cambios en la vida total de los pueblos mixtecos.

No se sabe exactamente cuándo ni dónde comenzó esta danza. Encontré tres artículos que tratan sobre el origen, aunque puede decirse que es el mismo, sólo que con algunas variantes. El primero fue publicado en 1956 por la SEP, es una de las monografías que se hicieron con motivo del Concurso de Danzas y Bailes regionales, en la X Jornada Nacional Deportiva y Cultural de los Internados de Enseñanza Primaria y Escuelas Asistenciales. No dice exactamente quien escribió el texto, pero mencionan que la versión presentada fue recopilada en 1930 por un misionero llamado Luis Felipe Obregón.

Este texto presenta una complicación, inicia mencionando a la región Mixteca como el lugar donde la danza se originó, pero cuatro renglones después no habla ya de mixtecos, sino de mixes, y a éstos los menciona dos veces. No se sabe si esto fue un error de información o simplemente de escritura, porque en todo el artículo no hay ninguna otra referencia que aporte mayor información de si es una danza de la Mixteca o mixe. El segundo artículo, casi con el mismo texto, aparece publicado en el periódico *El Sol de México* en 1973, en éste, Rafael Saavedra menciona a Yanhuitlán, en la Mixteca Alta, como lugar de origen de Las Mascaritas. El tercero fue publicado en 1995, en la compilación de Luciano Mendoza Cruz sobre las diferentes danzas que se presentaron en el 2º. Festival Costeño de la Danza; en esta versión el autor copia casi literalmente el texto de 1973 y la diferencia sustancial es que atribuye el origen de la danza al pueblo de Huazolotitlán, en la Mixteca de la Costa. Anoto a continuación lo que escribe Luciano Mendoza Cruz:

"Los lugareños cuentan que con motivo de la invasión francesa a México en el siglo XIX, algunos grupos indígenas huyeron a los montes y ocasionalmente bajaban a las poblaciones, primero con el objetivo de explorar y espiar, más tarde por simple curiosidad.

Los franceses interpretaban sus bailes y eran observados por la gente del lugar. Cuentan que cada noche aumentaba el número de curiosos que los observaba, y estos contemplaban los sainetes con una mezcla de asombro, odio y admiración.

Cuando los franceses se retiraron, los mixtecos salieron de sus escondites. Para celebrar la liberación, se reunieron festejando a su modo con una imitación grotesca de los bailes franceses, deliberadamente exagerados y ridiculizados. Así demostraban su rencor. [...]. Se complementó la ridiculización con el atavío mezclando su inclinación por los colores vivos y por el oropel, con la arrogancia ostentosa del uniforme de los suavos franceses, obteniendo un conjunto abigarrado. Para complementar la parodia y como toque refinado, idearon colocarse sobre la cara un pañuelo blanco en el que pintaron las facciones finas de los europeos, simulando con el color blanco del pañuelo el color pálido de la tez de los invasores, en contraste con el tono moreno de las manos que dejaron descubiertas. Posteriormente los pañuelos fueron sustituidos por las Mascaritas de madera que dieron nombre a la danza"(Mendoza Cruz, 1995:25, 26).

Esta es en esencia, la versión que se encuentra en los tres textos. Desafortunadamente ninguno de los autores cita la fuente de donde obtuvo la información, y pareciera que es lo único que se ha escrito sobre el origen, pues desde 1956 hasta la fecha se sigue reproduciendo este artículo.

Otro texto que habla sobre el origen y desarrollo de la Danza de Mascaritas es el de *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*. Existen varias similitudes entre las tradiciones musicales y dancísticas de la Mixteca y Tlaxcala. En este estado también hay una danza llamada Mascaritas, se le conoce así mismo con otros nombres según el lugar de procedencia, aunque camadas o cuadrillas es la forma más generalizada de llamarla. En algunos lugares de la Mixteca también se le llama cuadrilla al grupo que ejecuta la danza. Las autoras hacen una descripción y recuento histórico de las danzas de cuadrillas que se bailan en carnaval, como las Francesas, las Taragotas, las Lanceras, las Cuatro Rosas, entre otras. Mencionan que cada una de ellas se compone de varias figuras, entre las que se encuentran, la cadena, el molinete, las cintas y la culebra. Estos tres últimos nombres de figuras se encuentran en algunas versiones de danza de Mascaritas en la Mixteca y, como en Tlaxcala, también en algunos lugares se bailan en carnaval, como se verá más adelante.

De acuerdo con Sevilla, Rodríguez y Cámara, autoras del libro de danzas de Tlaxcala, es bastante complejo determinar cuándo se inició esta danza. Su posible origen se ubica en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la intervención francesa. Para el caso de Oaxaca, las tropas francesas entraron al estado por la Mixteca y organizaron ahí algunos cuarteles. Los mixtecos si tuvieron, pues, contacto con los franceses y dado que las cuadrillas estaban de moda en Europa en ese tiempo, es probable que los franceses pudieran haberlas traído a México. Hay que recordar también que aparte de la intervención francesa en el país, otro gran momento de afrancesamiento fue durante parte del porfiriato, y en este sentido no hay que olvidar al "París chiquito" como se llamó a Tlaxiaco en ese tiempo, debido al tipo de vida que se llevaba en esa ciudad mixteca. La clase acomodada hablaba el francés correctamente, muchos se habían educado fuera y algunos habían recorrido Europa, las mujeres vestían a la última moda de París, se tomaban vinos y licores franceses y las casas se decoraban con muebles y adornos también importados, y por supuesto tenían un teatro de estilo francés en donde había temporadas de ópera y zarzuela (Méndez, 1996:289, 292). Claro que este afrancesamiento se dio sólo en las altas clases sociales, pero es de suponer que algunos chispazos de esa moda llegaran también a la población indígena. Cabe señalar que en Tlaxiaco también se bailaban cuadrillas de Lanceros (Rosas, *Anecdotario*, p. 6).

Olavarria y Ferrari menciona que en 1841 en los salones de baile público de San Agustín de las Cuevas, en la ciudad de México, ya se bailaban las cuadrillas, junto con el vals, la contradanza y la galopa (1961:379).

Rubén M. Campos menciona que a finales del siglo XIX el baile preferido eran las cuadrillas, había las llamadas Lanceros y otras llamadas Taragotas; se componían de cinco números y eran bailadas por cuatro parejas que formaban varios grupos y luego se reunían todos en la contradanza final. Cuando el baile era de etiqueta, por un acontecimiento importante, lo primero que se bailaban eran las cuadrillas de honor, después de éstas, ya se podía bailar lo demás (Campos, 1995:174, 175, 185).

Los problemas en torno al origen surge cuando vemos que la danza no sólo tiene influencias francesas, sino también españolas, inglesas o de alguna otra parte de Europa, porque además si estaba de moda en Europa, seguramente cuando llegó a México ya era una mezcla de diferentes influencias. Si analizamos la danza en cuanto a otros elementos o contexto en el que se realiza, encontramos otra serie de interrogantes, pues por ejemplo, máscaras ya las usaban los antiguos mexicanos cuando llegaron los españoles con su propio repertorio de máscaras. En la época prehispánica se hacían danzas con máscaras de viejos o de hombres vestidos de mujer, pero también en la Colonia eran comunes las mascaradas con que festejaban los europeos.

Como se observa, es difícil determinar cuál es el origen de la danza de Mascaritas, debido a que es el producto de varias influencias, además como ya mencioné, no es el objetivo de este capítulo. Lo anterior es con el fin de ubicar dicha danza en un contexto histórico, tratando de hacer una breve reconstrucción para saber qué caminos ha recorrido y conocer cómo se ha ido transformando, qué ha perdurado, qué ha cambiado, qué la ha mantenido. La tradición es cambiante, año con año, cada vez que se realice la danza será una nueva oportunidad de creación. No hay cultura estática y las expresiones culturales acompañan a los cambios sociales.

En cuanto a la música, es también necesario conocer cuáles han sido los antecedentes en relación a la Danza de Mascaritas. Este baile se ha acompañado tanto de grupos con instrumentos de aliento como de cuerda, ya sea en bandas, orquestas, grupos de cuerdas o simplemente con el dueto de violín y guitarra. Las dotaciones instrumentales varían de acuerdo a la tradición instrumental del lugar y los grupos de danza se han ido adaptando a los diferentes cambios de dotaciones según las distintas influencias que van teniendo. Aunque en algunos lugares exista un repertorio específico, al parecer, la danza en la mayoría de los lugares se ha acompañado con los géneros musicales que están de moda, por llamarle de alguna manera. En relación con esto, en el *Diccionario Oxford de la Música* dice lo siguiente: “Todo el mundo componía cuadrillas, basando su música, generalmente, en algo que fuera popular en el momento, como, p. ej., una ópera” (Scholes, 1984:372). Es interesante anotar lo que dice Miguel Galindo, también acerca de la música:

“Terreno propicio y fecundo encontraron las cuadrillas en Méjico, y tanto, que las solas figuras encantaron tanto a aquellas gentes, que no esperaron a que se viniera la música propia de ellas, sino que, con tal de marchar formando figuras coreográficas, se comenzaron a bailar con cualquier paso doble” (Galindo: 1933:490). Esto de alguna manera es cierto y todavía lo podemos notar, ya que en algunos casos son los que estuvieron o están de moda, por ejemplo, en San Mateo Etlatongo se tocan rancheras, polkas, cumbias y hasta un charleston, mientras que en San Miguel Piedras, la chilena es lo que más gustan bailar, pero la quebradita es el género más recientemente adoptado para la danza; estos dos casos después se tratarán ampliamente. Otro dato relacionado con la música de Mascaritas es el que encontró Sergio Navarrete, en el archivo musical de la iglesia de Cuixtla, en el distrito de Miahuatlán, Oaxaca, se trata de un pasodoble instrumentado para banda, que lleva el título de “Las Mascaritas”, y viene acompañada y antecedida por otras dos que son: una polca llamada “Glorias de un artista”, instrumentada para banda por P:G: Bautista, y la otra es un chotis lento, llamado “Lupita”, también para banda. Las partes no tenían fecha, pero según Sergio Navarrete, por el papel y la grafía de la notación, bien pueden remontarse a principios del siglo XX o finales del XIX.<sup>12</sup>

La cuadrilla entonces, tiene que ver más con la figura coreográfica que con un género musical en especial. Aunque por lo observado, los diferentes géneros interpretados en esta danza tienen principalmente un pie binario. Cuadrilla es un nombre genérico que se da a varias danzas que tienen como estructura coreográfica inicial un cuadrado o un rectángulo, según el número de participantes. Aunque no estrictamente pues en este tipo de danzas se observan una serie de formas y estilos coreográficos que van más allá de dicha figura. Pero a partir de esta forma básica, existen varios tipos de cuadrillas, cada una de las cuales tiene un nombre específico y se diferencia coreográfica y musicalmente de las demás (Sevilla, 1985:94).

---

<sup>12</sup> Comunicación personal, 2002.

En torno al tema y tipo, Curt Sachs clasifica a las cuadrillas con sus diferentes figuras como "danzas abstractas", en contraposición con las "danzas miméticas", porque mientras en las miméticas se trata de imitar algún hecho o actividad especial con los movimientos de la danza, en las danzas abstractas "el propósito particular -la lluvia, la salud o la victoria- sólo es considerado como una idea pura sin que intervenga para nada esa concepción en la forma de la danza" (Sachs, 1943:74). Además anota que generalmente las danzas abstractas son "danzas corales", es decir, danzas en grupo. De acuerdo a la clasificación de Sachs, la de Mascaritas sería una danza coral, con cambio de lugar y con dirección variable.

### Mascaritas en la Mixteca

Diferentes danzas en el país ocupan máscaras, muchas veces éstas son las que identifican el nombre de la danza, por ejemplo la "Danza de los diablos", o la "Danza de negritos". Hay varias que ocupan máscaras representando sólo hombres y mujeres con rasgos europeos –como es el caso de la danza que nos ocupa–, pero que no se llaman Danza de "Mascaritas", por ejemplo "Las mojjingangas" de Tecomaxtlahuaca, Oaxaca.

La danza de Mascaritas la encontramos principalmente en la Mixteca Alta, en lugares como: Yanhuitlán, Etlatongo, San Miguel Piedras, Tamazola, Chalcatongo y Amatlán, Teozacoalco, San Mateo Sindihui, Yutanduchi de Guerrero, entre muchos otros. También la bailan en lugares de la Mixteca de la Costa como en San Pedro Jicayán y Pinotepa de Don Luis, pertenecientes al distrito de Jamiltepec, por citar algunos, pues sin duda faltan muchos pueblos por mencionar; aunque también varios ya dejaron de bailarla.

Los diferentes rasgos que han ido adquiriendo con el tiempo, caracterizan y diferencian a cada lugar que realiza la danza, por ejemplo, una diferencia sustancial la encontramos en la música. Mientras que en la Mixteca Alta las Mascaritas se acompañan

con música de cuerdas, en la costa por lo general se acompañan con instrumentos de viento. En un artículo de 1962, Thomas Stanford menciona que en Jamiltepec la danza es acompañada por una orquesta de viento, pero que en Pinotepa de Don Luis todavía conservan el violín y la guitarra. Menciona también que en algunos lugares, por ejemplo en la región de San Pedro Atoyac, los instrumentos de viento han llegado a suplantar a los de cuerda, en este caso, al violín y a la jarana de cinco cuerdas (Stanford, 1962:196).

Describo a continuación algunas versiones de la danza de Mascaritas con el fin de enmarcar la versión de San Miguel Piedras en el complejo de dichas danzas en la Mixteca:

#### SAN MATEO ETLATONGO, Nochixtlán (Mixteca Alta)

Esta es una descripción a partir de lo observado el 1º y 2 de noviembre de 2000, durante la fiesta de Todos Santos, fecha en que se realiza esta danza. Es necesario mencionar que describo esta versión en primer lugar, porque servirá como punto de referencia para hablar de las otras, pues esta versión de danza de Mascaritas ha conservado por largo tiempo una estructura muy clara de sus diferentes figuras, con la música que también se ha tocado desde hace tiempo, y en general es una cuadrilla muy organizada.

La cuadrilla está formada por 16 hombres, 8 vestidos de hombre y ocho de mujer, es decir, 8 parejas. Además, el que dirige, dos "viejos" (viejo y vieja), el "diablo" y la "muerte". Estos son en teoría, porque en la práctica pueden ser varios diablos, viejos y muertes, esto depende de quienes se quieran disfrazar de estos personajes.

Las figuras de la danza son: la marcha, el molinete, el escondido, las cuatro columnas, la granada (doble y sencilla), la "S", la víbora, las cuatro rositas y la estrella. Cada una de las figuras tiene su pieza musical, algunas tienen una pieza en específico y otras pueden ser bailadas con varias. Por ejemplo, la marcha de inicio es siempre la misma, el molinete se baila con "Tampico hermoso" o con "Faceta"; el Escondido con "Chuchita (Jesusita) en Chihuahua"; las Cuatro Rositas, con "La milpa" o con "La brujita"; la Víbora o

Culebra con "La víbora de la mar"; la Granada, en la que se tejen y destejen unos listones, la pueden tejer con "Las bicicletas" o con el jarabe en la parte de "El atole", ésta también sirve para destejerla al igual que "La cucaracha", éstas se ocupan tanto para la granada sencilla como para la doble; para las figuras de la "S" y la estrella siempre tocan la misma pieza, pero no saben el nombre; para las cuatro columnas tocan "El charleston" (Bailando charleston). El diablo y la muerte tienen su propia música, que siempre que termina una figura la tocan para que bailen estos personajes y se llama precisamente, el "son del diablo y la muerte".

Los nombres de las figuras son de alguna manera descriptivos, ya que la figura coreográfica que se realiza tiene que ver con el nombre, es decir, cuando bailan "Las cuatro columnas", realmente la figura que se hace son cuatro columnas, en la "S" hacen una figura de S, y así con las demás. Hileras, círculos, tomarse de las manos, o descansar éstas encima de los hombros o cintura de los compañeros, así como agarrarse de las puntas de los paliacates que cada uno lleva, son parte de los movimientos que realizan para conformar dichas figuras.

"La granada" es una figura compleja (Fig. 32). Para realizarla utilizan un palo de aproximadamente tres metros de largo, que remata en una figura con forma de granada, de la cual penden 16 listones de diferentes colores, cada uno de estos es tomado por un danzante. El baile consiste en que se tejen y destejen los listones al ritmo de la música. Hay granada sencilla y granada doble, la sencilla consiste en que a la hora de tejer, los danzantes van de uno en uno como zigzagueando adelante y atrás de cada uno de los compañeros, y la granada doble es cuando van zigzagueando de dos en dos.



Figura 32. Figura de "la granada", San Mateo Etlatongo.

En cuanto a la música, en la actualidad las piezas se ejecutan principalmente con un violín y una guitarra. En la ocasión que estuve ahí, también hubo dos mandolinas y otra guitarra más. Antes en Etlatongo hubo una orquesta, posiblemente de las conocidas como típicas, ya que además de violines, mandolinas, salterio y guitarra, también tenían bajo quinto, que ellos le llamaban "bajo de espiga", otro de los nombres con que se le conoce a este instrumento. Hubo un tiempo en que la danza de Mascaritas la acompañaba el salterio y el bajo de espiga. Después, llegó el banjo, que a veces hacía melodía o junto con la guitarra le hacía armonía a la melodía de la mandolina.

La indumentaria que utilizan son prendas hechas de raso de diferentes colores: verde, morado, solferino, azul y crema. La ropa de los hombres consiste en una camisa de manga larga un poco abombada, el pantalón es hasta la rodilla, donde termina con resorte, igual que en la cintura. A los lados de las piernas llevan cuatro cascabeles. Las "mujeres" llevan un vestido de talle bajo, también combinado con los mismos colores de tela de raso. Las mangas son largas, la parte de la falda es tableada y en los costados llevan cascabeles. Todos usan calcetas largas de cualquier color, aunque la mayoría las lleva blancas y algunos usan medias. También casi todos calzan tenis, uno que otro usa zapatos. Tanto los personajes masculinos como los femeninos usan sombrero, en uno de los lados llevan plumas de diferentes colores. En la parte superior delantera de la ropa tienen colgados

espejitos. Llevan un paliacate, que sirve para hacer las diferentes figuras. La máscara es de dos colores, dividida verticalmente y de la misma tela que la ropa.

El director de la danza, que va vestido con su ropa cotidiana, señala los inicios, cambios y finales de la danza con un silbato, entonces, cada vez que pita es una indicación. De esta manera es como logra que todos realicen los cambios al mismo tiempo, ya que como es una danza con difíciles y variados movimientos, cualquier distracción puede causar que alguna figura no salga bien. El viejo viste con traje y la vieja con blusa y falda larga. Ellos son los que se encargan de pedir permiso a los dueños de las casas donde van a bailar y también declaman versos. Los personajes del diablo y la muerte son los que se encargan de hacer chistes al público, así como de cuidar que nadie estorbe a la cuadrilla mientras están bailando, también se encargan de buscar entre el público hombres que sostengan la granada mientras se esté tejiendo.

Antes de que salga la danza se hace un oficio para pedir permiso al municipio. En el caso de Etlatongo, todos los danzantes firman, y si alguno no quiere bailar, tiene que buscar quien lo sustituya, porque si no, se hace merecedor de una sanción, que puede consistir en que lo metan a la cárcel por un día o que lo manden a trabajar en alguna labor comunal.

#### SANTIAGO AMATLÁN (Mixteca Alta)

En este lugar, que pertenece al distrito de Nochixtlán, las Mascaritas también se bailan en la fiesta de Todos Santos y al igual que en Etlatongo, la cuadrilla está formada por 16 integrantes: 8 hombres y otros 8 vestidos de mujer; el número de viejos es ilimitado. La danza la conforman varias partes, entre ellas la culebra y la granada, así como los bailettes. El maestro de la danza con un silbato va dirigiendo las diferentes figuras. Marchas y el jarabe tapatío son algunas de las piezas que se ejecutan, pero igual que en Etlatongo, tienen una figura especial que se baila con la pieza “Bailando charlestón” y que ellos denominan “El charlestón”. La dotación instrumental ha ido variando con el tiempo, antes se acompañaba sólo con violín y bajo de espiga, después con salterio, luego con banjo y

guitarra. La indumentaria es muy parecida a la de Etlatongo. También tienen que solicitar permiso a las autoridades y en cada casa donde bailan (Daniel Cruz, 9-03-2003).

#### SANTA MARÍA HUAZOLOTITLÁN (Mixteca de la Costa)

Esta versión es según la descripción que hace Luciano Mendoza Cruz, como compilador del libro, *2º Festival Costeño de la Danza*:

"La música de la danza está integrada por una marcha militar, que se toca al inicio y fin de la interpretación, y por siete sonos: los Molinetes, los Callejones, la Granada, los Pabellones, la Cadena, el Caracol y la Culebra.

La danza es interpretada por hombres exclusivamente. La indumentaria de los personajes masculinos consta de un calzón blanco recogido con cintas en los tobillos, enredado en forma de tirabuzón hasta las rodillas, imitando una polaina. La camisa es de un color encendido, con el corte usual de los indígenas. Sobre el calzón llevan un lienzo rectangular sin corte ni costura que se ciñe a la cintura con un fajero. Dicho lienzo es generalmente rojo y es un remedo del traje suave. Van calzados con huaraches y sobre los hombros usan una capa de tela brillante bordada y adornada con cuentas, la cual se sostiene con cintas de colores cruzadas sobre el pecho. Usan sombrero de copa redonda y las chicas coronado por un penacho de papel multicolor. Cubriendo la cara y por debajo del sombrero, va el pañuelo blanco pintado con los rasgos europeos o la máscara tallada.

El vestido de los personajes femeninos [...] consta de una falda amplia con olanes, una blusa del mismo tipo y en los costados dos bullones de tela brillante roja que ridiculiza el traje francés femenino. También usan sombrero de petate y pañuelo blanco que les cubre el rostro (o la máscara), pero las facciones que tienen pintadas son más delicadas, con las pestañas rizadas, chapas y los labios pintados en forma de corazón. Calzan huaraches y usan medias de colores encendidos. Ocasionalmente usan trenzas sobre los hombros" (Mendoza Cruz, 1995:26, 27).

La siguiente es otra versión del mismo pueblo, registrada por Irene Vázquez Valle en el disco *Festival Costeño de la Danza*:

Se baila en carnaval y en algunas fiestas patronales. Es una danza de cuadrilla, consta de siete sonos y una marcha inicial, y aunque menciona que los músicos conocen los nombres de todos los sonos, sólo aparecen registrados dos: "son de payasos" y el "son

moro”, los cuales pertenecen a los ejemplos grabados. Los dos son instrumentales y son tocados por la Orquesta Siboney, integrada por saxofón tenor, trompeta, saxofón alto, trombón y batería. Grabado en 1994.

Los participantes se disponen en dos filas enfrentadas. En una de ellas los danzantes visten con trajes femeninos; en la otra, sus integrantes portan la versión mixteca del uniforme de zuavo. Las máscaras con rasgos europeos son características de esta danza, sombrero, si visten de mujer y con un penacho si su traje es masculino.

Las parejas de las "mascaritas" son entre siete y diez, generalmente; una de ellas, la pareja principal que ejecuta sus evoluciones alrededor de los demás, viste muy diferente: el hombre con saco y machete, la mujer con un rebozo. Estos dos personajes parecieran ser el reverso de las "mascaritas", los que están atentos a sus evoluciones, sin participar en ellas" (Vázquez, 1996:14).

#### SAN PEDRO JICAYÁN (Mixteca de la Costa)

La siguiente descripción se basa en lo que Amparo Sevilla escribe en el artículo "El carnaval mixteco. La inversión ritual", publicado en la revista *Tierra adentro*.

Esta danza se presenta en Carnaval y según la autora, es más lúdica que ritual, ya que además de bailar también juegan. Representa el estilo de los mestizos, *Ta' nu sii* significa danza de las personas de razón. Sevilla considera como un rito la petición de permiso al municipio para ejecutar la danza.

En Xicayán hay tres grupos de Mascaritas, quienes presentan varias piezas musicales del repertorio popular local, adecuándoles sus correspondientes coreografías. Los sones de estas piezas reciben nombres de animales: el zopilote, el gallito, la tortuga, el pavo real, entre otros. Estas piezas son interpretadas musicalmente por una pequeña banda de alientos acompañada por un instrumento de percusión. [...]

En "Las Mascaritas" hay una tríada de personajes básicos y centrales: los viejos, la vieja y los pares de danzantes.

- a) Los viejos. [...] Hay varios por grupo y su indumentaria imita la usada por los mestizos asociados a la cría del ganado y al uso del caballo; éstos portan sobre el hombro un rollo de lechuguilla como distintivo. El viejo mayor es quien dirige la danza.

- b) La vieja. [...] normalmente hay una sola por cada grupo y no representa a una indígena, sino a una mestiza (*ñā kho*) ... es un hombre travestido el que encarna a la vieja. Este personaje representa a la madre de los pares de danzantes.
- c) Los pares de danzantes. [...] El personaje femenino es también un hombre travestido. Hay dos modalidades de travestismo, el tradicional y el "moderno". En el primero, el danzante usa ropas femeninas de uso cotidiano entre las mestizas de la región o bien entre las mujeres indígenas cuando salen del área Mixteca. Esta modalidad impone también el ocultamiento del rostro del danzante tras una máscara. Los que optan por la segunda modalidad usan pelucas, blusas escotadas, minifalda, pantimedias de nylon, zapatos de tacón y tienen el rostro descubierto. Usan maquillaje y un par de gafas como antifaz. Los personajes masculinos se presentan siempre muy aliñados y usan máscaras (Sevilla, 1998:35).

Como se puede observar en estas descripciones y como ya había mencionado anteriormente, la danza de Mascaritas en la Mixteca es en esencia la misma, pero con algunas variantes en cuanto a las figuras, música, dotaciones instrumentales e indumentaria, según el pueblo donde se ejecute. Anexo en el apéndice I un cuadro con las características fundamentales de las distintas Mascaritas mencionadas.

### *Las Mascaritas de San Miguel Piedras*

De todas las fiestas que se celebran en Piedras, la de Todos Santos es en la actualidad, la más importante para la música de cuerdas, dado que este es el evento en donde los músicos tienen todavía una función muy clara: acompañar al baile de las Mascaritas; donde, como dice don Chico, el banjo es el instrumento principal, porque por su fuerte sonido, la gente sabe por donde andan bailando las máscaras.

### La fiesta de Todos Santos

Como en muchos otros lugares, la fiesta comienza desde el 31 de octubre, cuando llegan los "angelitos", por lo que desde este día ya tiene que estar puesto el altar. En la

pieza principal de la casa, lugar donde siempre tienen un altar con sus imágenes, es donde ponen el altar de Todos Santos. Hacen un arco o cuadro de caña o carrizo en donde cuelgan frutas y un collar hecho de galletas de animalitos, tanto en la mesa como en el arco hay flores de *cempasúchil* principalmente, aunque también ponen otras flores del campo. En la mesa colocan panes con forma de muerto, o sea, con figura de hombre con los brazos cruzados en posición de muerto, también ponen agua, fruta, refresco y chocolate. Dado que la ofrenda del día 31 es para los niños, la comida que ponen consiste en un platito de frijoles con huevo, chocolate y no ponen mezcal, algunos comentaron que las galletas las ponen para los niños, pero otros que solamente como adorno. Desde las doce del día del 31 de octubre hasta las doce del día 1° de noviembre, la campana de la iglesia repica continuamente.

El día primero, la comida del altar cambia, ese día llegan los difuntos grandes, entonces en la mesa ponen un plato con mole y una botella de mezcal con una copa servida. Este día se acostumbra ir a visitar a los compadres para “convivir un rato”. Un matrimonio tiene la obligación de visitar a sus respectivos padres y a los padrinos de sus hijos, es decir, a sus compadres. Las visitas comienzan el día primero desde la mañana y continúan durante todo el día. Los que van a hacer la visita acostumbran llevar mezcal o cervezas, mole, carne y tortillas principalmente, aunque también a veces llevan refrescos, fruta y pan. Cuando llegan a una casa después de platicar un rato entregan las cosas, la comadre le entrega a la dueña de la casa el mole, la carne y las tortillas o sea, la comida; el compadre le entrega al dueño de la casa los refrescos, cervezas o mezcal, es decir, la bebida. Pero además de la botella de mezcal que entrega, lleva otra más, que es para que tomen mientras están platicando y que él mismo reparte. Hay veces que en una casa se juntan varias parejas de compadres, entonces según se vaya terminando el mezcal, es como va sacando cada quien el que lleva. Según la hora en que lleguen las visitas se les invita a almorzar o a comer, si llegaran en una hora intermedia, sólo se les invita alguna bebida, ya sea, refresco, cerveza o mezcal. Cuando las visitas se despiden, la dueña de la casa le entrega a su comadre, mole, carne y tortillas para que se lleven, es decir, se hace un intercambio de comida.<sup>13</sup> Al final

---

<sup>13</sup> Estos son sistemas de intercambio, formas de reciprocidad y redistribución, como les llama Báez (1996:257), estos constituyen los que Marcel Maus llama “sistemas de prestaciones totales”.

del día, la mayoría de los compadres hombres terminan bastante alcoholizados de tantas visitas que hicieron. Desde las doce del día 1º hasta las doce del día dos, los sacristanes estuvieron tocando “dobles” en las campanas.

El día dos, llegan Todos los Santos, este día se comen enfrijoladas, entonces un plato de esta comida se pone en el altar. Las visitas a los compadres continúan. Este día la gente acostumbra a ir al camposanto, actualmente no tienen una hora precisa, a veces depende de la hora en que el sacerdote vaya a celebrar misa. El camino hacia el panteón se ve muy concurrido, la gente se para a saludarse y platicar brevemente, llevan flores, que generalmente son de las que siembran en su casa o recogen en el campo, y agua bendita que riegan en forma de cruz en sus tumbas. Antes cuando había banda, a las dos de la tarde salía una procesión de la iglesia hacia el camposanto, llevaban una cruz y la banda tocaba marchas fúnebres. En el panteón la banda seguía tocando un rato y cuando se regresaba a la iglesia ya no tocaba “fúnebres”, sino cualquier otra música de su repertorio. Mientras todo esto sucedía las Mascaritas dejaban de bailar, porque era un momento de tristeza, porque era como si fueran hacia el panteón a enterrar a alguien, es cuando las ánimas van de regreso al camposanto. Al parecer, desde que ya no hay banda no se realiza esto, pero de todas maneras dicen que hay una hora en que los difuntos regresan a su lugar.

Durante el día primero y el dos, acostumbran echar cohetes, en la mañana, al medio día y en la tarde, para anunciar cuando llegan los difuntos o cuando regresan al panteón. Los sonidos de los cohetes, junto con las campanas y los gritos y música de las Mascaritas son el entorno sonoro de San Miguel Piedras durante la fiesta de Todos Santos.

### El baile de las Mascaritas

Para la descripción de la danza seguiré, en la medida de lo posible, los aspectos propuestos por Amparo Sevilla, quien menciona que para determinar las características de las danzas es necesario considerar cinco componentes principalmente: los aspectos

---

coreográficos, la indumentaria, la organización, la música y los aspectos históricos (Sevilla, 1990:82).

Cada uno de los componentes mencionados se desglosa en varios puntos más, anoto a continuación sólo los que aplican para la danza de Mascaritas en San Miguel Piedras. Los aspectos coreográficos abarcan el nombre de la danza, número de integrantes nombre y número de las partes coreográficas, diseños en el espacio (evoluciones), diseños corporales, pasos, actitudes, carácter, significado, tema, personajes y duración. En indumentaria se considera el nombre y número de prendas, diseños, procedencia del diseño, materiales, costos, duración de las prendas y accesorios, formas de obtención, uso de las prendas y accesorios, lugares para vestirse y guardar la indumentaria. En la organización hay que tomar en cuenta el tipo de organización, número de encargados, formas de llegar al cargo, obligaciones de los encargados, formas de cooperación para los gastos que implica la danza, relaciones dentro del grupo de danzantes, normas de comportamiento y sanciones por incumplimiento, motivos de ingreso a la danza, características de los integrantes (sexo, edad y estado civil), sistemas de enseñanza y aprendizaje, relaciones con autoridades civiles y religiosas, fechas, horas y lugares de actuación. En la música es importante considerar el tipo de conjunto, número de instrumentos, géneros o formas musicales, origen o procedencia de los integrantes del grupo, los instrumentos y las melodías, costos de actuación, diversos elementos sonoros (cantos, versos, gritos, etc.). En los aspectos históricos es importante el origen temporal y espacial de la danza, cambios, época de mayor y menor esplendor, formas en las que se ha conservado (Sevilla, 1990:82-98).

Estudiar todos estos elementos de una danza a profundidad, significa un estudio amplio y concienzudo, hecho que implicaría una investigación por sí sola. Para este apartado sólo retomo los elementos antes mencionados como una guía, con el fin de describir someramente los principales aspectos. En la descripción los elementos no siguen un orden específico.

A diferencia de otros lugares de la Mixteca, en San Miguel Piedras no le llaman “danza” sino “baile”.

Las Mascaritas las bailan en San Miguel Piedras durante la fiesta de Todos Santos, principalmente el 1º y 2 de noviembre, aunque pueden ser más días. Al igual que en otros lugares de la Mixteca, es bailada en parejas de hombre y mujer, y los papeles femeninos son representados por hombres. El baile no tiene argumento, pero entre pieza y pieza que ejecutan hay diálogos graciosos entre el que dirige el baile y el dueño de la casa donde se está bailando. A estos diálogos les llaman “chistes”. En comparación con otras danzas de Mascaritas, en especial con la de Etlatongo, que a mi parecer, es una de las más estructuradas de que tengo referencia, la de San Miguel se presenta bastante más sencilla, principalmente en que no tiene figuras coreográficas específicas, ni personajes como el diablo y la muerte, ni tampoco una indumentaria especial y uniforme. Una idea bastante ilustrativa para entender la comparación entre estas dos versiones, es la percepción que Rubén Luengas tuvo cuando pudo comparar las dos danzas. En el año 2000 tuvimos la oportunidad de estar en la fiesta de Todos Santos en Etlatongo y ver la danza de Mascaritas, al año siguiente en la misma fecha, fuimos a San Miguel Piedras, y cuando Luengas vio esa versión del baile me dijo: “es como si aquí hubiera caído una bomba y esto son sólo los vestigios de la danza”. Realmente eso parece, y cuando los señores de edad avanzada me platicaron que antes sí bailaban la granada y hacían figuras, el ejemplo me pareció mucho más preciso, pues bailan sólo lo que recuerdan.

La siguiente descripción está basada en lo observado en la cabecera municipal de San Miguel Piedras, los días 31 de octubre, 1º y 2 de noviembre de 1999. Cabe mencionar que en las otras ocasiones a las que asistí, -1997 y 2002-, sucedió en general de la misma manera.

Por la tarde del 31 de octubre fui a visitar a Don Francisco Ávila Curiel (Don Chico), quien dirige el grupo de cuerdas que acompaña a las Mascaritas y toca el banjo. Fui con el fin de saber a qué hora iban a salir las Mascaritas el día siguiente, pero me sentí un poco frustrada cuando Don Chico me dijo que como a las nueve o diez, si es que se juntaban los muchachos, esto significaba que había la posibilidad de que no salieran a bailar.

Él comentó que en otros años cuando tienen tiempo sí ensayan algunos días antes por la tarde o la noche, para estar preparados para el mero día, pero que en esa ocasión no habían tenido tiempo y que entonces iban a tener que ensayar antes de salir a recorrer las casas y que pues “a ver como salía”.

El día 1° de noviembre llegué a las nueve de la mañana a casa de Don Chico y cuando le pregunté si iban a salir a bailar, me contestó que no sabía porque todavía no había llegado ningún muchacho. Mi preocupación disminuyó un poco cuando vi que Don Chico descolgó de la pared su banjo que tiene guardado en una bolsa de plástico y lo comenzó a afinar, luego descolgó la tarola y la dejó a la mano para que alguno la tocara; en eso llegó su hijo Paulino y comenzó a afinar la guitarra, es decir se estaban preparando. Comenzaron a tocar y así pasó aproximadamente una hora.

Salimos al patio cuando oímos unos gritos, eran varios muchachos y niños que se habían reunido para llegar juntos a casa de Don Chico, quien vive hasta la orilla del pueblo. Unos traían en la mano la ropa y máscara que iban a utilizar, y algunos otros ya traían puesta la indumentaria y con esto también el personaje, pues venían gritando con sonidos agudos y algunos ya venían abrazados en parejas (hombre y mujer). Hasta adelante venía una pareja que llegó saludando en mixteco: *tani kuu taa, tani kuu naa*, que quiere decir “Buenos días señor”, “Buenos días señora”, manera como se saluda comúnmente la gente que todavía habla mixteco en el pueblo. Los que apenas se iban a disfrazar se fueron atrás de la casa o a algún otro lugar apartado para que no fueran vistos en el momento de su transformación. Los que no consiguieron ropa de otra persona, en ese instante intercambiaron alguna prenda con otro compañero, ésta generalmente fue la camisa.

En San Miguel Piedras, al igual que en las versiones citadas, el baile de las Mascaritas es ejecutado por puros hombres, pero algunos van vestidos de mujer para formar las parejas, que ellos llaman "pares" (Fig. 33). El número de pares varía según la disposición que tengan los jóvenes de participar. Los hombres van vestidos con ropa del diario: pantalón, camisa o playera, zapatos o tenis, sólo que la ropa tiene que ser de otro

para que la gente no los reconozca y así conseguir otra identidad. Cuando llevan la máscara tradicional llevan paliacates debajo de la máscara y usan sombrero, y cuando llevan otro tipo de máscaras, por ejemplo la de un luchador, entonces no llevan ni sombrero ni paliacate. Los que van vestidos de mujer consiguen la ropa con sus hermanas, primas o si se puede, con la novia; llevan falda, pueden llevar blusa, camisa o playera y utilizan sus mismos zapatos o tenis. También cuando llevan máscara tradicional usan paliacate y llevan sombrero, y cuando no llevan máscara, se cubren la cara sólo con paliacates.



Figura 33. "Par" de mascaritas.

La máscara tradicional es de cartón en forma de careta, la base es rosa y las facciones están pintadas de color negro con rasgos europeos representando el rostro de hombre y mujer (Fig. 34). El señor Bernabé Aparicio es quien las hace y él aprendió de su padre don Miguel Aparicio. Actualmente cada vez menos ocupan las de manufactura local y en su lugar usan las de luchadores, monstruos o algún otro personaje, a éstas algunos les

llaman "pachonas", y aunque son más caras que las de cartón, las compran porque son más "novedosas".



Figura 34. Máscara tradicional de mujer

Los músicos comenzaron a tocar una chilena y la pareja que había saludado en mixteco empezó a bailar, poco a poco se fueron integrando los pares, esto ya era el ensayo. Esa pareja fue la que iba dirigiendo el ensayo y conforme éste iba transcurriendo, los pares iban recordando los diferentes pasos de su repertorio. Al cabo de una hora aproximadamente ya eran cuatro pares de jóvenes y como seis niños solos que iban bailando atrás de los pares, para entonces ya se había integrado Paulino Ávila Curiel, quien realmente dirige el baile. El que estaba dirigiendo previamente el ensayo era su hermano Rafael, que aunque sabe los pasos del baile, su participación en las Mascaritas es como guitarrista.

Cuando los músicos dejaron de tocar, Paulino y Rafael, ya con otra personalidad, empezaron a hacer chistes. Los que hacen los chistes se ayudan con cualquier cosa que encuentren a la mano, ya sea que la tomen al momento en que llegan a una casa o ya lleven algún objeto preparado para ocuparlo durante todo el recorrido. Los diálogos ocurren también dependiendo de esto, cuando llevan algo preparado, todo gira alrededor de la misma temática, como sucedió en Todos Santos de 1999, en que todos los diálogos

graciosos giraron en torno a la campaña de “vida, suero oral”, ya que llevaban un sobre de este producto. Enseñaban el sobre y decían cosas como: “tome esto para que le dé mucha diarrea”, y así, cosas relacionadas con ese medicamento y ese tipo de enfermedades, pero dando información al revés para provocar hilaridad.<sup>14</sup> Otras de las temáticas comunes están relacionadas con las cuestiones religiosas como la misa, la hostia, el sacerdote, etc. Algunas veces quien inicia la conversación es quien da la pauta a seguir, ya sea el de la casa o el que dice los chistes; por lo tanto, los diálogos pueden ser diversos.

Como todo esto estaba sucediendo en casa de don Chico, las personas que ahí se encontraban eran sus familiares, los participantes del baile y algunos niños; la única persona extraña era yo, y como era la novedad por no ser del pueblo y además por llevar una cámara de vídeo fue a mí a quien se dirigieron las bromas, en lugar de al dueño de la casa que es como generalmente se hace; pero en este caso el dueño de la casa era uno de los músicos, hecho que justificó más que fuera a otra persona a quien se dirigieran.

Estaba con la cámara de vídeo tratando de que no se me escapara ningún detalle, grabando a los músicos y a los pares para ver que hacían mientras no estaban bailando, cuando no sé dónde tan a la mano, uno de los que estaban haciendo las bromas, encontró algo parecido a una cámara de vídeo de juguete y comenzó a hacerme burla con movimientos exagerados de todo lo que yo hacía, por supuesto todos estaban que se deshacían de risa y yo no sabía que hacer si dejar la cámara y soltarme la carcajada, o seguir grabando mi caricatura.

---

<sup>14</sup> Victoria Reifler hace un interesante estudio del *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*, tomando como escenario las fiestas de carácter religioso. La autora plantea que a través del humor y el ridículo se enseñan conductas adecuadas, normas sociales y morales, etc. Plantea también la función de control social a través del humor ritual, en especial del ridículo (1986:207).

Un ejemplo de diálogo “chistoso” es el siguiente:

El dirigente de la danza (Mascarita) sirvió mezcal y dijo:

- Mascarita: Esto no es cáliz, esto es en el nombre de todos ustedes, vamos a servir, porque yo tampoco sé que cosa es. ¿Usted sabe servir, no?

- Señor: No

- Mascarita: Bueno, pero sabe tomar. ¿Toma usted o tomo yo?.

- Señor: Los dos

- Mascarita: Así se habla, ese es de mi pueblo.

El dirigente toma el mezcal y eructa, todos se ríen.

Después de que terminó el ensayo Don Chico y Paulino, que son los que dirigen la música y el baile respectivamente, dijeron que ya era hora de irse. Algunos se acomodaron las máscaras mientras otros fueron a dejar encargadas las ropas que se habían quitado. Vi que Paulino se había metido al cuarto a quitarse la máscara y fui corriendo a seguirlo para cerciorarme de que realmente era él quien había estado haciendo todas las gracias. Dudé porque en el tiempo normal Paulino es una persona seria y se me hacía difícil creer que cambiara tanto cuando tenía la máscara puesta.

Cuando entré al cuarto ya se la había quitado y era otra persona completamente diferente de como lo había visto sólo unos minutos antes, era el Paulino del tiempo de la cotidianidad, el papá que muy serio le decía a su hijo que no podía llevarlo consigo porque no iba a poder cuidarlo.

Salimos de la casa, cuatro pares, seis niños bailadores y cuatro músicos, que eran don Chico con el banjo; Rafael Avila Curiel, Adrián López Martínez y Víctor López Santiago con guitarras. La tarola como siempre, se la fueron alternando niños y jóvenes; en el transcurso la tocaron entre otros, Pedro Ortiz, Irineo Ávila Ortiz y principalmente Raymundo Ávila, siempre bajo la dirección de Don Chico. Muchos niños iban también acompañando al grupo (Fig. 35).



Figura 35. Niños acompañando al grupo de cuerdas de SMP

Antes de salir a bailar tienen que pedir permiso en el palacio municipal y mediante un oficio les autoricen bailar en las casas y hacer chistes, para que si llegara a haber algún contratiempo, la autoridad pueda intervenir. En el municipio, el presidente municipal les pidió que no causaran escándalos, no tomaran mucho mezcal y que se portaran bien, el oficio lo firmaron los cuatro encabezados de la danza. Después de esto, bailaron en el portal del palacio unas cuantas piezas y siguieron el recorrido.

Cada que llegaban a una casa, también pedían permiso al dueño para poder bailar en su patio, esto lo hacía alguno de los que iba encabezando el baile. Casi todos aceptaron y alguno que otro dijo que no, explicando que porque no tenía nada que darles. Las casas de las familias que no son católicas no son visitadas por las Mascaritas.

Por el lugar en donde está asentado el pueblo y por la distribución de las casas, es raro que una casa esté ubicada al mismo nivel que la calle, la mayoría se encuentra subiendo o bajando el cerro. El que encabezaba el baile se adelantaba del grupo y subía o bajaba a la casa según fuera el caso para pedir permiso, entraba dando gritos agudos y saludando en mixteco, le decía al dueño que si quería que bailaran las Mascaritas en su casa y si éste decía que sí, llamaba a todos los demás que se habían quedado esperando en la calle. Éstos entraban también dando gritos y reconociendo el lugar donde iban a bailar. Es raro que una casa tenga un patio amplio, la mayoría tiene espacios rectangulares no muy anchos enfrente de sus casas, por eso cuando llegaban a un lugar con mucho espacio, se

daban gusto bailando. Los dueños de la casa sacaban sillas para que se sentaran los músicos, aunque generalmente se sentaban en las bancas de madera o adobe que tienen casi todas las casas (Fig. 36). Toda la familia y visitantes que se encontraban allí se asomaban y acomodaban para ver a las Mascaritas, y no faltaron niños chiquitos que lloraron porque estaban asustados por el escándalo y las máscaras. Daba inicio el diálogo entre el señor o señora de la casa con el que dirige el baile (Fig. 37). El público, que estaba integrado por la gente que se encontraba en la casa, más el que andaba siguiendo a las Mascaritas y que son personas de todas las edades, también participaban y reían cuando en el diálogo se decían cosas graciosas. Los músicos tocaban en el momento en que querían aunque interrumpieran el diálogo, o cuando el que dirigía el baile lo pedía, pero también los de la casa podían pedir que ya tocaran y bailaran.



Figura 36. Músicos e invitados sentados alrededor del patio.



Figura 37. Diálogo entre el dirigente de la danza y los dueños de la casa.

En algunas casas se prepararon especialmente para recibir a las Mascaritas. Un señor les pidió que fueran a bailar a su casa porque ya les tenía preparados tamales y una reja de refrescos. Otro señor que ya se había tomado unos mezcales, se puso tan contento cuando llegaron las Mascaritas a su casa, que mandó traer un cartón de cervezas. Es en estas ocasiones cuando todos los que andan bailando pueden comer y tomar algo, porque generalmente a los que bailan no les dan, sólo a los músicos les ofrecen refrescos, mezcal o tamales. En estas casas bailaron durante más tiempo, por ejemplo, en la casa donde compraron el cartón de cervezas, estuvimos un poco más de una hora.

Cuando acababan de bailar en una casa, los dueños les regalaban fruta, pan o mezcal que iban guardando en un recipiente que llevaban especialmente para eso; esto es lo que consumían los que bailaban. Al final del día, en casa de don Chico guardaron lo que sobró, porque esto se lo reparten el último día cuando bailan en la cancha de básquetbol.

San Miguel estaba de fiesta, conforme transcurría el día, era más numeroso el público que andaba siguiendo a las Mascaritas. Por la tarde, el mezcal y las cervezas ya habían puesto eufóricos a los bailarines y a los músicos que, aunque cansados, tocaban y bailaban con mayor entusiasmo. El banjo, el tambor y los gritos se oían a la distancia, estos sonidos junto con el de las campanas que sonaban constantemente rompían con los sonidos cotidianos de San Miguel.

Terminaron de bailar como a las siete u ocho de la noche aproximadamente, muy cansados pero con ganas de continuar al día siguiente. El día dos iniciaron como a las diez u once de la mañana y recorrieron las casas que el día anterior no visitaron. Así siguen más días si hay disponibilidad por parte de los pares y músicos, para terminar de recorrer todas las casas.

La dinámica del baile transcurre entonces generalmente de la siguiente manera: piden permiso, entran a la casa dando gritos agudos y reconociendo el espacio para bailar, el dirigente inicia el diálogo con el dueño de la casa, comienza la música y las Mascaritas

se acomodan para empezar a bailar. Termina el baile y siguen nuevamente diálogos chistosos, mientras que las "mujeres" se repliegan a las orillas o atrás de la casa y permanecen calladas o platican entre "ellas". Sólo los hombres participan y festejan los chistes mediante gritos agudos y risas (Fig. 38). Estos diálogos son interrumpidos nuevamente por música y entonces las "mujeres" se acercan al patio para iniciar otra vez el baile. Esto sucede tantas veces según el número de piezas que bailen, la cantidad varía de una casa a otra y esto depende entre otras cosas, de la forma en que sean atendidos, del espacio que tengan para bailar o simplemente porque el dueño de la casa les pide que bailen más, pero por lo general bailan de seis a ocho piezas.



Figura 38. Máscaras realizando "chistes"

Haciendo una comparación con la danza de Etlatongo, la de San Miguel Piedras ha perdido muchas características. Anoto a continuación lo que recuerdan algunas personas mayores de 60 años, de la manera como sucedía cuando eran niños.<sup>15</sup>

Antes, igual que en Etlatongo, el número de pares tenía que ser siempre el mismo, pues también realizaban diferentes figuras coreográficas que requerían un número exacto de pares para poder realizarlas. No recuerdan cuántos eran, pero no podía haber nones

---

<sup>15</sup> La descripción está basada principalmente en el testimonio de los señores Francisco Ávila Curiel y Constantino Domínguez, nacidos en 1930 y 1942, respectivamente.

como ahora. Como ya describí más arriba, ahora, atrás de los pares pueden ir varios niños solos, es decir, sin pareja, siguiendo la fila. Esto antes no sucedía, pues siempre tenía que ser un número exacto, además, la “partida” como algunos le llaman, estaba compuesta por hombres jóvenes y adultos, y los niños no participaban. Además de los pares estaba el que dirigía, éste daba las órdenes de los diferentes movimientos a realizar. Esto me lleva a pensar que el proceso de aprendizaje del baile era diferente al actual, pues como ya mencioné, ahora los niños aprenden bailando atrás de los pares y mientras la pareja de adelante conozca los pasos y guíe, los de atrás irán copiándolos. Por eso a diferencia de hoy, donde no es tan importante el ensayo, antes sí lo era, pues era necesario para que los nuevos integrantes aprendieran las figuras. Es decir, no podía ser improvisado.

Algunas figuras que recuerdan son: Las Estrellas, la Danza de las Cintas y una figura donde hacían puentes y columnas. Éstas también se ejecutan en Etlatongo. Posiblemente el número de pares era igual que en Etlatongo, es decir, ocho pares, pues según el recuerdo de don Francisco Ávila, se formaban tres o cuatro estrellas. La figura de las cuatro estrellas consiste en que cuatro personas hagan la forma de una estrella ayudándose con paliacates. Entonces si son ocho pares, se forman cuatro estrellas. La danza de las cintas era como la que se ejecuta en Etlatongo; lo único que recuerdan de ésta es que, el tejido que resulta de los listones es como el que tejen en los tenates con la palma. Hacían también puentes, es decir, una pareja tomaba las puntas de un pañuelo y extendía los brazos, las otras parejas pasaban debajo para formar ahora ellos el puente.

Estas figuras las hacían todavía aproximadamente por los años 1945, pero por 1960 dejaron de hacerlo. Según la memoria colectiva, los pasos que hacían antes son diferentes a los de ahora y consideran que el fallecimiento de los que la dirigían llevó a la desaparición de las figuras. Protacio Ávila López y Paulino Ávila Curiel, quienes más recientemente han encabezado el baile, ya no vieron que se ejecutara haciendo figuras, pero aseguran que los pasos que ahora ejecutan los fueron aprendiendo viendo a los anteriores bailar. No hay pues, un recuerdo claro de cómo se ejecutaba anteriormente el baile, ni de la música; pero por lo menos, desde hace doce años que la familia Ávila Curiel es la encargada de que cada

año se realice, se sigue haciendo de la misma manera, es decir con el mismo repertorio de pasos y movimientos coreográficos y también casi el mismo repertorio de música.

La indumentaria que usaban las “mujeres” anteriormente, consistía en enaguas de manta con figuras en las orillas y rebozo, pues en ese tiempo las mujeres en San Miguel Piedras no usaban vestidos. Los hombres utilizaban pantalón y zapatos para vestirse diferente, ya que entonces cotidianamente vestían con calzones de manta y huaraches.

Antes, participar en las Mascaritas era un compromiso formal, que se establecía con las autoridades. Todos los participantes tenían que bailar durante los días que la autoridad daba permiso, fueran ocho o quince días. Si no cumplían, recibían alguna sanción por parte de las autoridades municipales. En la actualidad no es así, pues aunque solicitan permiso al municipio, sólo los cuatro que encabezan son responsables, pero los demás integrantes no, entonces, pueden bailar el tiempo que quieran. Antes bailaban durante más de ocho días, comentan que llegaban hasta quince, pero cada vez fueron siendo menos. En los últimos años ya sólo han bailado durante tres o cuatro y en raras ocasiones bailan hasta ocho días. Antes, las Mascaritas hacían los chistes en mixteco, ahora son en español y sólo conservan el saludo mixteco, que lo dicen cada vez que llegan a una casa a pedir permiso. Estas son algunas de los cambios que ha habido en relación al baile.

### La música de banjo y el baile.

Hasta antes de la década de 1940 y antes de que llegara el banjo, era el bandolón, junto con la guitarra la agrupación que existía en San Miguel Piedras, y la que tocaba para el baile de las Mascaritas. Después, ocupó su lugar la orquesta con banjo.

Antes, al igual que en Etlatongo, en San Miguel Piedras iniciaban siempre con una marcha, después de ésta podía seguir cualquier otro género, como chilena o jarabe, entre otros, y terminaban también con una marcha. Actualmente esto ya no sucede, pues aunque

siguen tocando marchas, no necesariamente las ejecutan al inicio o al final. Según testimonio de algunos señores que de jóvenes participaron en las Mascaritas, si ha habido cambios en el repertorio musical, pues comentan que ahora ya tocan también canciones modernas; por “modernas” se refieren a las quebraditas.

Como ya mencioné anteriormente, el grupo actual que acompaña el baile de Mascaritas está integrado por el banjo como instrumento principal; guitarra, que puede ser una o más y la tarola. El número de guitarristas varía según la disposición de los jóvenes de participar, en ocasiones una o dos guitarras se las alternan diferentes músicos. Algunos de los ejecutantes de guitarra son: Rafael Ávila Curiel, Protacio Ávila López, Faustino Ávila Curiel y Adrián López Martínez. También es frecuente que la tarola sea ejecutada por más de una persona a lo largo del recorrido de las Mascaritas, pero siempre bajo la supervisión de don Francisco Ávila. La tarola es parte de la batería de la orquesta que tuvieron antes. El ejecutante principal de dicho instrumento hasta hace dos años era don Teodoro Ávila Ortiz, quien tuvo que emigrar a trabajar a los campos del norte del país. Los que lo relevaron fueron los nietos de don Francisco: Raymundo Ávila Curiel y Faustino Ávila Curiel, este último, también ejecutante de guitarra.

La función del banjo es tanto melódica como armónica y depende en parte, de la dotación instrumental en la que se encuentre. En el caso de San Miguel Piedras, la función musical principal es melódica. Cuando en alguna otra ocasión festiva llega a haber un violín, el banjo hace una segunda voz o toma el papel de instrumento armónico junto con la guitarra. En el caso de las Mascaritas su función es melódica, aunque parte del estilo consiste en que, en el transcurso de la melodía también se toquen notas dobles formando algunos acordes (transcripción 6). La sonoridad del banjo durante la fiesta de Todos Santos tiene gran importancia, pues es parte del entorno sonoro de San Miguel Piedras durante esos días, junto con las campanadas, los cohetes y los gritos de las Mascaritas, y porque durante esta fiesta, el sonido del banjo se relaciona con las Mascaritas, pues, ubicar por dónde suena la música de banjo, es ubicar por dónde están bailando las máscaras.

El género principal para este baile es la chilena, pues es el más solicitado tanto por los bailadores como por el público; aunque ejecutan también marchas, corridas, jarabes, swings y piezas.<sup>16</sup> El repertorio para las Mascaritas es bastante amplio, Don Francisco, lo va tocando según lo vaya recordando. Es común que en el transcurso del día repita algunas piezas.

Los músicos al igual que los bailadores pueden decidir qué pieza tocar o bailar, respectivamente, aunque en la mayoría de los casos el que decide es del banjo. Cuando los bailadores son los que solicitan alguna en especial, como generalmente no saben el nombre, les dicen a los músicos que quieren una de “dos, tres o cuatro pasos”, una marcha o una chilena. La categoría nativa de designar un motivo<sup>17</sup> como de “dos”, “tres” o “cuatro”, se refiere al tipo de motivo empleado para una determinada pieza. Más adelante explicaré lo anterior de manera más extensa. “Marcha” “jarabe” y “Chilena” son géneros bien identificados por los bailadores, por lo que pueden solicitarlos de manera precisa, a diferencia de los otros, pues no escuché que alguna vez pidieran un “swing” o una “pieza”.

Con la colaboración de Antonio Miranda Hita y José Joel Lara González<sup>18</sup>, autores del *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*, pude elaborar una serie de conclusiones en cuanto al baile de Mascaritas de San Miguel Piedras. Tomando como base este manual, describimos los motivos (pasos) y los movimientos coreográficos. A continuación anoto la serie de pasos y movimientos coreográficos más recurrentes, marcando con números los pasos y con letras los movimientos coreográficos, señalando con una comilla (‘) las variantes:

---

<sup>16</sup>En Chidoco de Juárez además de los géneros mencionados ejecutan también pasodobles, a los que llaman “dobles”.

<sup>17</sup> Siguiendo los planteamientos de Kaepler, entiendo por “motivo”: “secuencias de movimiento culturalmente gramaticales conformadas por *kinemas* y *morfokinemas* que producen entidades cortas en sí mismas. Son piezas de movimiento que combinan ciertos *morfokinemas* en formas características que se verbalizan y se reconocen como motivos por las propias personas” que las ejecutan. Los kinemas son unidades mínimas de movimiento, mientras que los morfokinemas son las unidades de movimiento más pequeñas con significado dentro de la estructura del sistema de movimiento. Así, los “motivos”, son el resultado de la combinación de elementos menores (Kaepler, 2003:96).

<sup>18</sup> Agradezco la colaboración de Antonio Miranda y Joel Lara por su ayuda en este apartado.

## Pasos del baile de Mascaritas

1°. Avanzando hacia adelante, zapateo derecho diagonal derecha adelante, izquierdo a posición inicial con zapateo, zapateo derecho diagonal derecho adelante, izquierdo se lanza cruzando adelante al aire. Alterna y repite. Éste es designado como de “dos pasos”.

2°. Cayendo sobre pie izquierdo adelante con zapateo, simultáneo balanceo derecho lateral, brinco izquierdo, a simultáneo toque de tacón derecho cruzado adelante, brinco izquierdo, a simultáneo toque de tacón derecho lateral, brinco izquierdo a simultáneo toque de metatarso derecho a posición inicial. Alterna y repite. Éste es designado como de “tres pasos”

3°. Zapateo derecho adelante, a simultáneo cepilleo lateral metatarso izquierdo con rotación de pierna hacia adentro, apoyo metatarso izquierdo a posición inicial, repite, brinco derecho, a simultáneo toque tacón izquierdo cruzado adelante, brinco derecho, a simultáneo toque de tacón izquierdo lateral, brinco derecho, a simultáneo toque metatarso izquierdo a posición inicial. Alterna y repite. Éste es designado como de “cuatro pasos”

4°. Zapateo derecho adelante, a simultáneo cepilleo planta izquierda adelante y a simultáneo desliza derecho atrás. Alterna y repite. Éste también es llamado “paso de chilena”. Cuando este paso se hace con el movimiento "G", las mujeres avanzan hacia atrás, ocasionalmente dan media vuelta. Alterna y repite.<sup>19</sup>

4'. Zapateo derecho atrás, mismo pie desliza atrás, simultáneo eleva pierna izquierda flexionada adelante. Alterna y repite.

5°. Caída sobre pie izquierdo atrás, simultáneo balanceo derecho adelante pierna en extensión, cayendo derecho adelante, simultáneo balanceo izquierdo atrás pierna flexionada con talón a la cadera. Se repite.

5'. Caída sobre pie izquierdo atrás, simultáneo cepilleo planta derecho adelante pierna en extensión, cayendo derecho adelante, simultáneo balanceo izquierdo atrás pierna flexionada. Se repite.

6°. Paso derecho adelante con cambio de peso elevando pierna izquierda atrás flexionada, paso izquierdo atrás con cambio de peso elevando pierna derecha flexionada, paso derecho adelante. Alterna y repite.

---

<sup>19</sup> Hay dos pasos para bailar la chilena (4 y 6), pero se puede considerar como el principal el número cuatro, pues es el que más ejecutaron en los diferentes registros que obtuve. Éste es igual a la manera en que se baila normalmente una chilena, es decir, en cualquier otra ocasión festiva. La chilena “Los enanos” es un ejemplo donde se pueden aplicar cualquiera de estos dos pasos.

6°. Cayendo derecho adelante con cambio de peso elevando pierna izquierda atrás flexionada, cayendo izquierdo atrás con cambio de peso elevando pierna derecha flexionada, cayendo derecho a posición inicial. Alterna y repite.

7°. Zapateo derecho adelante, a simultáneo cepilleo lateral metatarso izquierdo con rotación de pierna hacia dentro y apoyo metatarso izquierdo a posición inicial. Repite y alterna.



Hombre Mujer

### Movimientos coreográficos del baile de Mascaritas



a.- En filas por parejas, tomados con los brazos cruzados sobre los hombros, con vueltas ocasionales.



b.- En filas paralelas por parejas.



c.- Fila intercalada frente a frente por parejas tomados de los brazos, con vueltas ocasionales.



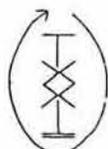
d.- Fila intercalada frente a frente por pareja.



e.- Fila intercalada con el mismo frente.



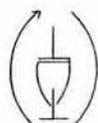
f.- En fila sin rumbo fijo con giros ocasionales.



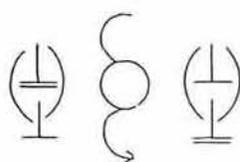
g.- Por pareja, ganchos con brazo derecho, dan vuelta y media y cambian de pareja. Alterna y repite.



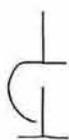
g'.- Por parejas, tomados mano derecha con mano derecha, dan vuelta y media, y cambian de pareja. Alterna y repite.



h.- En fila por parejas, la mujer apoya las manos en la cintura del hombre, dando vueltas ocasionales. Una variante es que el hombre se apoya en la mujer.



i.- En fila por parejas tomados con las manos arriba. El hombre gira a la izquierda y la mujer pasa adelante. Se repite el movimiento girando la mujer y avanzando el hombre.



j.- En fila por parejas el hombre toca con la mano derecha la cintura de la mujer. Alterna de mano y repite.

Escribir todas las variantes de cada paso o movimiento coreográfico sería un trabajo bastante interesante aunque difícil, pues cada bailarín le imprime su sello particular. Describir lo que van haciendo los niños sería aún mucho mejor, pues a los estudiosos de la danza les daría herramientas para conocer el proceso de aprendizaje. Considero que los niños, al igual que balbucean las palabras cuando están aprendiendo a hablar, en el baile, los niños balbucean los pasos. En algunos casos se nota cómo el niño va copiando el paso que va haciendo el de adelante, así transcurre algún tiempo, hasta que más o menos logra hacerlo. En otros casos, cuando el niño ya logró captar el paso, aunque no sea precisamente como lo están haciendo los grandes, ya tiene la esencia y ahora él le pone un estilo propio. Así es como van aprendiendo, cada año pareciera que avanzan un lugar más en la fila, pues ya son un año más grandes y atrás de él habrá otro más pequeño, y así hasta el final de la fila, donde a veces el último es un niño de escasos cinco años.

A diferencia de Etlatongo, donde la variedad de la danza se encuentra en los movimientos coreográficos y el repertorio de pasos es poco, pues prácticamente sólo tienen un paso básico; en San Miguel Piedras, la variedad radica en el repertorio de pasos, mientras que sus coreografías son pocas y sencillas.

La fila es la formación básica, ésta puede ser en pares, o sólo de hombres, sólo de mujeres o intercalados (Fig. 39). El hecho de que no haya figuras claramente estructuradas como en Etlatongo, no obliga a que haya un número exacto de parejas y permite que los niños desde muy pequeños se integren a la danza bailando atrás de los pares siguiendo la fila de hombres.



Figura 39. Fila de Máscaras

Son cuatro los que encabezan el baile, dos hombres y dos mujeres, aunque la pareja delantera es la que decide qué paso utilizar y hacia a dónde dirigir las filas, así como cuándo dar vueltas; esto en general es al libre albedrío de los dirigentes. La otra pareja se ubica al final de los pares y sirve para reforzar lo que la pareja delantera indica (Fig. 40).



Figura 40. En fila por parejas, el hombre apoya las manos en la cintura de la mujer.

Ya en el capítulo 3 expliqué las relaciones musicales entre los tres instrumentos, donde señalo que es el banjo quien determina prácticamente toda la ejecución. En el caso del baile de Mascaritas, es la tarola el instrumento principal, pues el *tempo* que marca es muy importante para los bailadores, pues de éste dependerá la elección del paso. Este mismo pulso lo marca también la guitarra, pero por su poca intensidad de sonido no es tan determinante como la tarola. Ese pulso fijo es lo que permite a los bailadores marcar todos, al mismo tiempo, los diferentes movimientos de los pasos, pues si se guiaran por la melodía no tendrían un parámetro fijo para determinar los acentos y esto los haría perder el paso continuamente, debido a la irregularidad de algunos compases y frases musicales.

Al igual que como sucede con el repertorio musical, según transcurre el baile van recordando el repertorio de pasos o motivos,<sup>20</sup> éstos los acomodan a los diferentes géneros que tocan los músicos. Es muy raro que utilicen más de un paso en una pieza, la generalidad es uno solo de principio a fin, y si acaso, variantes del mismo.

En el caso de Etlatongo, el maestro de la danza avisa con un silbatazo cuándo es el fin, esto lo decide a partir de las figuras, y el aviso es también para la música. Es decir,

---

<sup>20</sup> Kaeppler señala que los motivos se almacenan en la memoria como modelos de reproducción para ser usados de manera espontánea o en una coreografía predeterminada (*Ibid.*, 96).

aunque es el maestro quien avisa cuándo se termina, es la danza la que realmente lo determina y los músicos tienen que terminar en donde se hayan quedado, no importando si es a media frase o donde sea; ellos tienen que dar una resolución musical. En San Miguel sucede todo lo contrario, aquí, los músicos son los que deciden cuándo terminar, principalmente el que lleva la melodía, es decir el banjo, y los bailadores paran de bailar en donde se encuentren en ese momento, deshaciendo inmediatamente la fila, y tampoco importa el movimiento en el que se hayan quedado. Esto puede suceder debido a que ya no hay figuras establecidas, ni un maestro que vaya dirigiendo.

En el apéndice I presento un cuadro que muestra la relación de los géneros interpretados para las Mascaritas, con el número de paso y la medida de compás, así como los movimientos coreográficos utilizados.

## CAPÍTULO 6

### CONCLUSIONES



A lo largo de este trabajo mostré una parte de la música de la Mixteca cuyo estudio ha sido poco abordado: la música de **banjo**. En Oaxaca y principalmente en la Mixteca, las bandas de viento han sido del interés de instituciones, investigaciones, programas gubernamentales, turismo, etcétera, al grado de convertir a esta agrupación en el estereotipo de la música oaxaqueña. De ahí, que parte de mi interés radique en hacer un aporte al conocimiento de la música de dicho estado.

La metodología de Emsheimer/Stockmann fue fundamental y el principio básico para la organización del material, pues la misma me fue llevando de manera orgánica a los diversos escenarios en los que participa el personaje principal de esta investigación –el banjo–, así como a contemplar los aspectos elementales para su estudio.

Las diferentes etapas por las que pasé durante el proceso de la definición del tema, me llevaron a ir recolectando poco a poco el material con el que llenaría los “cajones” de la metodología. Esta metáfora de nombrar “cajones” a los seis rubros propuestos por los autores, me parece sumamente gráfica, pues ilustra la manera en que podemos ir archivando y analizando la información en cada uno de ellos, ya sea de manera individual o en su conjunto. Sin embargo, entre más llenaba los cajones, mas grande se hacían, permitiendo su ampliación sin un límite determinado. Siguiendo la máxima de los autores, de que cada uno de los rubros debe tratarse equilibrada y proporcionalmente, reflexiono una vez más en la importancia de la interdisciplinariedad en los estudios etnomusicológicos. Es así que dejo abiertos senderos para profundizar ulteriormente, por ejemplo, para el caso de la *terminología*, su relación con la lingüística o para la *ergología*, con la etnobotánica y la laudería, por citar algunos.

En el capítulo *El banjo*, donde se consignó el proceso de construcción, entre otros, la *ergología* dio pauta tanto a posibles respuestas como a nuevas interrogantes. La versatilidad de los lauderos mixtecos los llevó a recrear el banjo con otra perspectiva en cuanto a materiales, así mismo, a la solución del diseño y el timbre, aspectos que demuestran la capacidad de integrar –en este caso en cuanto a la morfología– elementos que son ajenos a su cultura. ¿Pero qué sucede con el timbre? ¿Es posible que lauderos como los de Coicoyán hallan copiado la forma, más no el fondo?, pues conservaron la

forma del instrumento, pero no los materiales; aspecto de suma importancia en el caso del banjo por la combinación de cuerdas y parche, que le da un timbre diferente a cualquier otro cordófono. Tal vez estemos frente a un sistema tímbrico complejo, utilizado en la región, que satisface las necesidades propias de un músico y de un escucha mixteco. Es así que, el timbre entre los mixtecos podría ser un eje de investigación en estudios ulteriores. El hecho de que los lauderos ya tuvieran un amplio conocimiento en la construcción de cordófonos, como las mandolinas y el bandolón, les permitió construir el banjo siguiendo el mismo principio. La solución en cuanto a la sonoridad, fue resuelta colocando una boca en la tapa de madera. Entonces, la forma circular del cuerpo, el encordado y la afinación del instrumento son los elementos que identifican a los banjos de Coicoyán y de Guadalupe Victoria, en relación a los banjos construidos prototipo, por nombrarles de alguna manera.

Lo planteado en cuanto a la adopción del banjo por su técnica de ejecución. Se corrobora en el apartado de *Técnicas de ejecución*, donde señalo que los tres instrumentos se tocan bajo los mismos principios: 1) con púa o plumilla, 2) cordófonos de punteo y rasgueo, 3) similar posición del instrumento respecto al cuerpo. Otra característica que apoya el resultado, es la misma relación interválica para la afinación del banjo, la mandolina y el violín, pues los tres instrumentos se afinan con relaciones de intervalos de quintas justas. De esta manera, el banjo tenía el terreno preparado para arribar, pues ya sus predecesores habían configurado en los músicos mixtecos este tipo de ejecución y afinación.

La utilización de la clave de Sol para la notación, según el método de banjo, es una muestra más, a mi parecer, de que este instrumento desde un inicio se pensó a partir de la mandolina. Considerado como un instrumento popular, el banjo facilitó –para el caso de músicos populares lectores–, su comprensión en la pauta con la clave más utilizada por éstos. En el apartado *El banjo en la música de cuerdas (historia y difusión)*, cito a Gruhn, señalando una estrecha relación entre el banjo tenor y la mandolina, al grado de que considera que la existencia del banjo tenor se debe en parte a los mandolinistas, al comentar que el tenor, al igual que la mandolina tiene cuerdas de metal, se afina por quintas y se ejecuta con plectro y que la principal cualidad que veían en él, era la intensidad sonora, así como su ataque penetrante, además que era ideal para tocar la música de baile.

Lo anotado por Gruhn, coincide con la hipótesis propuesta, de considerar a la mandolina como uno de los detonantes para la emergencia del banjo tenor. Cabe señalar que antes de encontrar el texto de Gruhn, para este proyecto de investigación ya se había planteado esa hipótesis para el caso de la Mixteca. Leer el documento sirvió para conocer que una situación similar había sucedido en Estados Unidos. Sin embargo surgieron otras aristas que hay que considerar, por ejemplo, el énfasis que hacen tanto músicos como audiencia en la calidad, timbre e intensidad del sonido del banjo.

Una de las preguntas a contestar en esta investigación consistió en saber si los géneros que llegaron con las jazz bands se integraron también al repertorio tradicional mixteco o si influyeron de alguna manera. La respuesta la encontramos en el baile de Mascaritas, donde se ejecutan géneros musicales como el swing, junto con chilenas, jarabes, corridas, etcétera. En el análisis musical se muestra cómo el carácter del swing influyó en la forma rítmica de acompañamiento en la guitarra, al marcar un pulso constante picado de corcheas, evidente en “El jarabe” de San Miguel, así como en el swing, ahora ya mixteco. Estos dos géneros aparentemente disímbolos, comparten la forma de este estilo de acompañar, distintivo, significativo, hasta ahora no detectado en otros ejemplos musicales del mismo género en la comunidad estudiada<sup>1</sup>. Ejemplos de jarabes en la región Mixteca como el jarabe Oaxacado o La vaca, entre otros, mantienen una tendencia del acompañamiento de los rasgueos de 6/8 ó 3/4, alternados con bajeos descendentes o ascendentes, los cuales se asemejan a los que hace el género chilena en San Miguel Piedras.

El análisis musical también arroja datos importantes en cuanto al estatus de cada instrumento de la agrupación, pues además de lo sabido oralmente en relación a que el banjo es el instrumento “superior”; don Chico a través de él, marca inicios y finales, así como duraciones de tiempos a su voluntad, haciendo que tanto la tarola como la guitarra sigan lo planteado musicalmente por él. Aquí surge una interrogante interesante, me refiero a la posibilidad de otro rasgo distintivo de la presencia de la música jazz band en la música de San Miguel Piedras, ¿Puede ser esa “superioridad” y esa voluntad de crear el ejemplo musical, con la libertad que toca don Chico, un principio de improvisación al estilo del jazz?

---

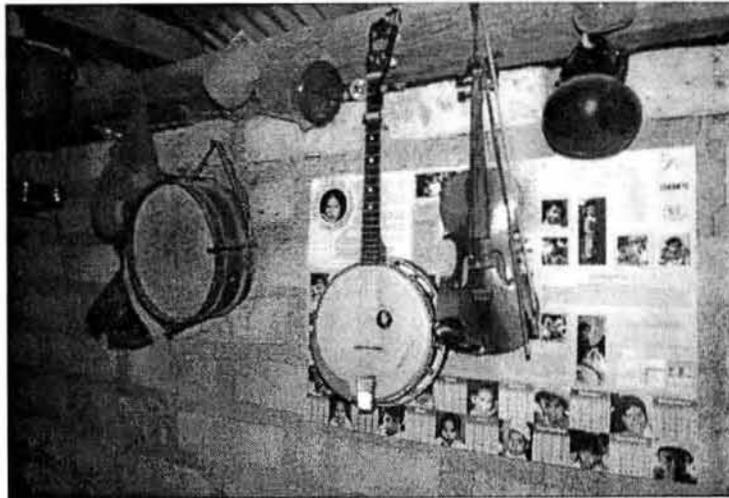
<sup>1</sup> Escuchar el “Jarabe”, en *Mascaras y Banjos*, 2003, pista 1.

A partir de las metafunciones propuestas por Simon, la ocasión musical del baile de Mascaritas corresponde a las funciones social y estética. La primera, por el sólo hecho de que dicho evento representa una coordinación de actividades entre la música y la danza y esto refuerza la cohesión social. Segundo, el baile se realiza para el colectivo, en la mayoría de las casas del pueblo, esto permite que en cada casa se viva un ambiente festivo y comunitario, pues las Máscaras no llegan solas, sino con público que los acompaña. Esto permite que la gente del pueblo se interrelacione durante los días que dura el baile de casa en casa. La segunda metafunción, como ya señalé, es estética, pues una de sus principales funciones –según testimonios de habitantes de San Miguel, así como de bailadores y músicos– es el esparcimiento, divertir. Así pues, concuerda con lo que plantea Simon cuando señala que si la música –en este caso, junto con la danza–, sirve al entretenimiento o la edificación, posee entonces una función estética.

Los cambios de afinación que don Francisco Ávila hace a su banjo, convirtiéndolo en un instrumento transpositor, así como las relaciones de afinación con los otros instrumentos, muestra la existencia de una teoría musical compartida por los músicos. Los fundamentos organizativos de la música de Piedras, permiten visualizar la forma en que los géneros musicales como el swing y la chilena, se interrelacionan. El banjo es el decodificador de timbres, géneros, estilos, tradiciones, etc., que coexisten y se cohesionan musical y socialmente en este complejo cultural.

De manera natural, me vi involucrada en un proceso similar al que los músicos se enfrentaron cuando conocieron el banjo, pues al igual que ellos, mi conocimiento musical previo a este instrumento, era como ejecutante, primero de mandolina y después de violín. Entonces pude experimentar el proceso de aprendizaje del banjo, al menos en la parte técnica, como posiblemente lo habrían vivido los mixtecos. Esto fue la primera fase de aprendizaje, posteriormente, llegué a ser aprendiz de banjo, teniendo como principal maestro a don Francisco Ávila Curiel. En esta etapa traté de entender sus códigos musicales y extramusicales. El bimusicalismo, en este caso, fue una herramienta metodológica fundamental que ayudó a comprender muchos elementos que posiblemente desde otro ángulo, me hubiera sido difícil poder acceder a ellos.

Finalmente, el banjo en la Mixteca, rompe con estereotipos acerca de la música indígena o música tradicional y obliga a replantearse la historia y la percepción de la música en México. Mientras tanto, don Plácido seguirá vistiendo su sombrero de carrete, las Mascaritas bailarán con la música del banjo y don Chico tocará un swing para San Miguel Arcángel.



## BIBLIOGRAFÍA



## REFERENCIAS DE ENTREVISTAS

- APARICIO, FELIPA. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax. 29-09-2002/ 02-05-2003.
- APARICIO, MACARIO. Chidoco de Juárez, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax. 29-09-1999/ 01-11-1999/ 23-12-1999.
- APARICIO SANTIAGO, PLACIDO. Chidoco de Juárez, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 09-01-1998/ 28-09-2003.
- APARICIO, TRANQUILINO. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 29-09-1999.
- ÁVILA CURIEL, FRANCISCO. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 01-11-1997/ 23-12-1999/ 30-11-2002/ 01-11-2002/ 02-01-2003/ 03-05-2003/ 28-09-2003.
- ÁVILA CURIEL, PAULINO. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 30-09-2002.
- ÁVILA CURIEL, RAFAEL. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 30-09-2002.
- CRUZ APARICIO, MACARIO. Guadalupe Victoria, San Miguel El Grande, Tlaxiaco, Oax., 14-09-2003.
- CRUZ GARCÍA, DANIEL. Santiago Amatlán, Nochixtlán, Oax., 9-03-2003.
- DOMÍNGUEZ, CONSTANTINO. El Colorado, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax. 27-10-2002.
- FERIA, PEDRO. Guadalupe Victoria, San Miguel El Grande, Tlaxiaco, Oax., 05-07-2003/ 14-09-2003.
- FLORES Y ESCALANTE, JESÚS y PABLO DUEÑAS. México, D. F., 29-10-2002.
- GONZÁLEZ, NICOLÁS. San Mateo Etlatongo, Nochixtlán, Oax., 31-10-2000.
- HERNÁNDEZ, NOÉ. Asunción Nochixtlán, Oax., 11-05-2002.
- KLAVER, ELLEN H. Boulder, Colorado, E. U., 25-04-2002.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, ALEJANDRO. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 20-06-2002.
- MÉNDEZ AQUINO, ALEJANDRO. México, D. F., 21-06-2002.
- MÉNDEZ, MELQUIADES. San Mateo Etlatongo, Nochixtlán, Oax., 02-11-2000.
- ORTIZ, ALBERTO. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 28-05-2002.
- RODRÍGUEZ, CANDELARIO. Asunción Nochixtlán, Oax., 8-03-2003.
- SÁNCHEZ GARCÍA, SALVADOR. San Francisco Jaltepetongo, Nochixtlán, Oax., 9-05-2002.
- SANTIAGO, EVARISTO. Chidoco de Juárez, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 01-11-1999.
- SANTIAGO ORTIZ, JUAN. Río Minas el Rosario, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oax., 28-09-1999.
- TENORIO VILLAVICENCIO, JUAN. Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oax., 04-07-2003.
- TENORIO VILLAVICENCIO JUAN Y QUIRINO TENORIO. Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oax., 13-09-2003.
- TORRES, ALICIA. Asunción Nochixtlán, Oax., 8-03-2003.
- VILLARREAL PÉREZ, NAZARIO. San Juan Yolotepec, Tequixtepec, Huajuapán, Oax., 19-12-2002.

## BIBLIOGRAFIA

- ALAVEZ CHÁVEZ, Raúl G. 1997. *Los habitantes del país de las nubes*, México, CIESAS/Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- ÁLVAREZ, Luis Rodrigo. 1998. *Geografía general del Estado de Oaxaca*, Oaxaca, Carteles editores (3ª ed.)
- ANDERS, Ferdinand, et al. 1992. *Origen e historia de los reyes mixtecos, libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, México, FCE.
- BAEZ CUBERO, Lourdes. 1996. "Mo'patla intlakwalle: el banquete en todos santos. Formas de reciprocidad y redistribución entre los nahuas de la sierra de Puebla", en Ingrid Geist (coord.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*, México, UIA/Plaza y Valdés, pp. 255-269.
- BAJTIN, Mijail. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Universidad.
- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo. 1948a. "Los orígenes de la orquesta típica mexicana I", en Suplemento dominical de *El Nacional*, México, julio 18, p. 13.
- , 1948b. "Los orígenes de la orquesta típica mexicana II", en Suplemento dominical de *El Nacional*, México, agosto 8, p. 13.
- , 1948c. "Los orígenes de la orquesta típica mexicana III", en Suplemento dominical de *El Nacional*, México, agosto 29, p. 13.
- BARTOLOME, Miguel A. 1999. "El pueblo de la lluvia. El grupo etnolingüístico *ñuu savi* (mixtecos)", en Barabas, Alicia M. y Miguel A. Bartolomé (coord.), *Configuraciones étnicas en Oaxaca, perspectivas etnográficas para las autonomías*, vol. I, México, CONACULTA/INI/INAH, pp. 135-188.
- BALZANO, Silvia. 2001. "El chiste y su relación con las formas de socialización", en *Revista de Investigaciones Folclóricas*, vol. 16, Buenos Aires, diciembre, pp. 77-86.
- BARRY, Kernfeld (ed.). 1991. *The New Grove Dictionary of Jazz*, vol. 1, Macmillan Press Limited, New York.
- BÉHAGUE, Gerard. 1997. "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical", en Arturo Chamorro (Ed.), *Sabiduría Popular*, México, El Colegio de Michoacán, pp. 93-107.
- BERENDT, Joachim E. 2001. *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, México, FCE, (1ª ed. 1953).

- BERISTAIN ROMERO, Cándido. 2002. *Yosocuiya, Juxtlahuaca a través de su historia*, México, Talleres de Offset Rebosán.
- BRÖCKER, Marianne y Erich STOCKMANN. 1998. "Volksmusik V. Volksmusikinstrumente" en Ludwig Finscher (coord.), *Die Musik in Geschichte un Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, vol. 9, Kassel/Basilea, ed. Bärenreiter (2ª ed. revisada), pp. 1733-1752.
- BRUNO RUIZ, Luis. 1956. *Breve historia de la danza en México*, México, ed. Libro Mex.
- BUSTAMANTE GRIS, Manuel. 1998. *Primer cancionero de música popular oaxaqueña*, Oaxaca, mecanoescrito.
- BUTTERWORTH, Douglas. 1990. *Tilantongo*, México, INI/CONACULTA, México.
- CAMPOS, Rubén M. 1991. *El folklore y la música mexicana*, México, CENIDIM.
- , 1995. *El folklore musical de las ciudades*, México, CENIDIM, (1ª ed. 1930).
- CANTWELL, Robert. 2003. *Bluegrass Breakdown. The Making of the Old Southern Sound*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago.
- CARO BAROJA, Julio. 1965. *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus.
- CASANOVA OLIVA, Ana Victoria. 1988. *Problemática organológica cubana. Crítica a la Sistemática de los Instrumentos Musicales*, La Habana, Casa de las Américas.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.). 1999. *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- CASAS, Alejandro, et al. 1994. *Etnobotánica mixteca*, México, INI/CONACULTA.
- CASO, Alfonso. 1977. *Reyes y Reinos de la Mixteca*, tomos I, II. México, FCE.
- , 1992. *El mapa de Teozacoalco*, Oaxaca, Universidad Tecnológica de la Mixteca, Casa de la Cultura Oaxaqueña, (1ª ed. 1949).
- CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA. 1997. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, vol. 1, 2, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.
- CONTRERAS ARIAS, J. Guillermo. 1988. *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP/INAH/Planeta.
- COOPER, Grosvenor y Leonard B. MEYER. 2000. *Estructura rítmica de la música*, Barcelona, Idea Books, S. A.

- CRUCES, Francisco, et al. (ed.). 1997. *Las culturas musicales, lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, SibE, Sociedad de Etnomusicología, colecc. Estructuras y procesos, Serie Antropología.
- CHAMORRO, Arturo. 1985. *La música popular en Tlaxcala*, México, Premiá.
- DAHLGREN, Barbro de Jordan. 1990. *La mixteca, su cultura e historia prehispánicas*, México, UNAM, (1ª ed. 1954).
- DALLAL, Alberto. 1987. *El "dancing" mexicano*, México, SEP.
- DELANNOY, Luc. 2003. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, FCE:
- DERBEZ, Alain. 2001. *El jazz en México. Datos para una historia*, México, FCE.
- DIRECCIÓN FEDERAL DE EDUCACIÓN EN EL ESTADO. 1965. *Oaxaca, memoria del movimiento educativo*, México.
- DOURNON, Geneviève. 1981. *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*, París, UNESCO.
- DUEÑAS, Pablo. 1993. *Bolero, historia documental del bolero mexicano*, México, Asociación mexicana de estudios fonográficos.
- , 1994. *Las divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A. C.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria. 1997. "Introducción", en Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, t. 1, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, pp. 1-8.
- ESTRADA, Jesús. 1973. *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEP Setentas.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. 1990. "Notas metodológicas para el estudio de los instrumentos musicales populares", en *II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, música e indumentaria tradicional*, Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 221-227.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús. 1993. *Salón México, Historia Documental y Gráfica del Danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A. C.
- FRANCIS, André. 1958. *Panorama del jazz*, Venezuela, Tiempo nuevo.
- GALINDO, Miguel. 1933. *Historia de la música mejicana*, Colima, El dragón.
- GARRIDO, Juan S. 1974. *Historia de la música popular en México*, México, Extemporáneos.

- GIOIA, Ted. 2002. *Historia del jazz*, España, Turner/FCE.
- GRUHN, George y Walter CARTER. 1997a. "Five-string banjos. Minstrel to Bluegrass", en *Acoustic Guitars and other Fretted Instruments*, San Francisco, CA, Millar Freeman Books, pp. 40-64.
- , 1997b. "Tenor and Plectrum Banjos. Tango to Jazz Age", en *Acoustic Guitars and other Fretted Instruments*, San Francisco, CA, Millar Freeman Books, pp. 104-122.
- GURA, Philip y James BOLLMAN. 1999. "From the Plantation to the Stage: Bringing the Banjo to Market", en *America's Instrument. The Banjo in the Nineteenth Century*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, pp. 11-17, 245-253.
- GUZMAN BRAVO, José Antonio. 1986. "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 2, Período virreinal (1530 a 1810)*, México, UNAM, pp. 75-145.
- HEERS, Jacques. 1998. *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, ed. Península.
- INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA. 1994a. Notas del fonograma *Mixtecos y Triquis en la frontera norte*, colecc. Sonidos del México Profundo, vol. 5. México.
- , 1994b. Notas del fonograma *La música en la mixteca*, colecc. Sonidos del México Profundo, vol. 7. México.
- ISLAS, Hilda (comp.). 2001. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/CONACULTA.
- JARA GÁMEZ, Simón, et. al. 2001. *De Cuba con amor... el danzón en México*, México, CONACULTA.
- JURADO BARRANCO, María Eugenia. 2001. *Xantolo, el retorno de los muertos*, México, CONACULTA/FONCA.
- KAEPLER, Adrienne L. 2003. "La danza y el concepto de estilo", en *Desacatos, Revista de Antropología Social, Expresiones y sonidos de los pueblos*, No. 12. México, CIESAS, pp. 93-104.
- KARTOMI, Margareth J. 1990. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, The University of Chicago Press.
- , 2001. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", en Francisco Cruces, et al., (ed), *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, SibE, Sociedad de Etnomusicología, colecc. Estructuras y procesos, Serie Antropología, pp. 357-382.

- LADEFOGED, Peter. 1982. *A Course in Phonetics*, Nueva York/San Diego, Harcourt Brace Jovanovich (2ª ed.).
- LOPEZ, Manuel. s/f. *Método de banjo tenor*, México, Repertorio Wagner.
- LUEGAS PÉREZ, Rubén. 1997. "La poesía de los juglares de Morelos en los corridos mixtecos", en *Revista Interlínea*, No. 3, abril-mayo, México, pp. 7-9.
- , 1998. Notas del fonograma *Ñuu savi, Música tradicional de la Mixteca, vol. 1*, México, Unidad Regional de Culturas Populares Huajuapán de León Oaxaca/PACMYC/Comité de Preservación y Difusión de la Música Mixteca.
- , 2000. "La trova popular de la Mixteca", en *Diario de campo, Etnomusicología mexicana. Revisión y estudios de su diversidad*, México, Edición bimestral interna de la Coordinación del INAH, suplemento 11, octubre, pp. 41-45.
- , 2001. "El bordón de las nubes", en *Acervos, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Oaxaca, no. 24, vol. 6, pp. 23-27.
- , 2002. "Monografía de danza de Bárbaros de Silao, Guanajuato. Música", en Ángel Jiménez (coord.), *Monografías sobre danza tradicional. Danza de Tlacololeros, Danza de la Urraca, Danza de Bárbaros*, México, Esc. Nal. de Danza Folklórica, (mecanoescrito), pp. 113-117.
- LUENGAS PÉREZ, Rubén y Patricia GARCÍA LÓPEZ. 2002. "Música Tradicional de la Mixteca", en *La tierra del sol y de la lluvia*, México, Universidad Tecnológica de la Mixteca, pp. 105-128.
- MAIA, António da Silva. 1964. *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo* (línguas nativas do centro e norte de Angola), Luanda, Edições Cucujaes.
- MARTÍNEZ, Fidel (dir.). 1923. *Oaxaca moderno, periódico ilustrado*, Oaxaca, Talleres topográficos de José Vázquez y hno., junio.
- MARTÍNEZ, Óscar Javier. 2001. "El inconcluso vuelo: treinta años de jazz en Oaxaca" en *Acervos, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Oaxaca, No. 24, Vol. 6, pp. 51-58.
- MAYER-SERRA, Otto. 1996. *Panorama de la música mexicana, desde la independencia hasta la actualidad*, México, COLMEX, (1ª ed. 1941).
- MENDEZ AQUINO, Alejandro. 1996. *Historia de Tlaxiaco, Mixteca*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, (1ª ed. 1985).
- MENDOZA CRUZ, Luciano. 1995. *2º Festival Costeño de la Danza. Danzas y bailes de la costa oaxaqueña*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas.

- MENDOZA, Vicente T. 1947. *La danza de las cintas o de la trenza*, México, Imprenta Universitaria.
- , 1984. *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM.
- MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of music*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press,
- MICHELS, Ulrich. 1998. *Atlas de Música*, Vol. I, II, Madrid, Alianza Editorial.
- MIRANDA HITTA, Antonio y José Joel LARA GONZÁLEZ. 2002. *Manual básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*, México, CONACULTA/FONCA/ed. Ducere.
- MONTIEL, Gustavo. 1994. *Andanzas de un lempira*, México, Fundación Cultural Elenes Castillo A. C.
- MORENO RIVAS, Yolanda. 1989. *Historia de la música popular mexicana*, México, CNCA-Alianza.
- MOYA RUBIO, Víctor José. 1986. *Máscaras: la otra cara de México*, México, UNAM.
- MUNICIPIOS DE OAXACA, LOS. 1997. "Distrito de Nochixtlán" en *Los Municipios de Oaxaca*, colecc. Enciclopedia de los municipios de México. Gob. del Estado de Oaxaca.
- MYERS, Helen. 1992. "Fieldwork", en Helen Myers, (coord.), *Ethnomusicology: an Introduction*, Londres, Macmillan, pp. 21-49.
- NAVARRETE PELLICER, Sergio. 2000. "Las alegrías de Rabinal", en *Diario de campo, Etnomusicología mexicana. Revisión y estudios de su diversidad*, México, Edición bimestral interna de la Coordinación del INAH, suplemento 11, octubre, pp. 9-14.
- NETTL, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.
- , 1985. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid Alianza Editorial.
- OCHOA CABRERA, José Antonio. 1993. *Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmecatitlán. (Análisis de la función social de las bandas de música mixtecas)*, México, Tesis de Lic. Etnología, ENAH.

- OCHOA CAMPOS, Moisés. 1987. *La chilena guerrerense*, México, Comisión editorial del Gobierno del estado de Guerrero.
- OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique de, 1961. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, Tomo 1, México, Ed. Porrúa (3ª ed.)
- OROPEZA DIAZ, Jaime. 1942. "La Música en Yucatán y Daniel Ayala" en *Revista Musical Mexicana*, 21 de noviembre, 2 (10), pp. 214, 215.
- ORTIZ CRUZ, Juan de Dios. s/f. *Ya ja kajita, Sa'an Sau Nñuu Ntjijinu, Canciones que se cantan en la Mixteca de Tlaxiaco*, Oaxaca.
- PECO, José Luis. 1997. "José Vasconcelos y la Argentina", en *Águila y Sol, Revista Mexicana en Argentina*, septiembre, no. 4, pp. 10-14.
- PENNINGTON, T. D. y J. SARUKHÁN. 1998. *Árboles tropicales de México*, México, UNAM/FCE.
- PEÑA, Joaquín (ed.). 1954. *Diccionario de la música*, tomo 1, España, Labor.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A. 1994. "El enfoque del bimusicalismo", texto didáctico para la Licenciatura en Etnomusicología (inédito), Escuela Nacional de Música, UNAM, México, D. F.
- , 2003. "La investigación de la música tradicional y popular vista desde el Sur. Comentarios a la Revista *Desacatos*, No. XII" (Inédito), México.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo. 1994. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/SEP.
- , 2000. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS/CIDHEM
- POMAR, Ma. Teresa. 1982. *Danza-máscara y rito-ceremonia*, México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
- RAMOS SMITH, Maya, et al. 1998. *Censura y teatro novohispano, (1539-1822), ensayos y antología de documentos*, México, CNCA/INBA/CITRU/Escenología.
- RAVICZ, Robert S. 1965. *Organización social de los mixtecos*, México, Colecc. de Antropología Social, INI.
- REIFLER BRICKER, Victoria. 1986. *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*, México, FCE.

- REUTER, Jas. 1981. *La música popular de México*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, Biblioteca del oficial mexicano.
- REYES, Aurelio de los. 1984. “La música para cine mudo en México”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México, Historia, Periodo Nacionalista, (1910 a 1958)*, México, UNAM.
- , 1993. *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México*, Vol. II, (1920- 1924), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- RODRIGUEZ PEÑA, Hilda. 1989. *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*, México, Dirección General de Culturas Populares.
- ROSAS SOLAEGUI, Guillermo. 1978. *La vida de Oaxaca. En el carnet del recuerdo*, México, Talleres Lito Offset de Oaxaca.
- , s/f. *Anecdotario de Oaxaca*, Oaxaca.
- , s/f. “Apuntes históricos de conjuntos musicales y músicos de la Vieja Antequera” en *Multicosas de Oaxaca*, México.
- ROUBINA, Evguenia. 1999. *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, CONACULTA/FONCA.
- SAAVEDRA, Rafael. 1973. “Las mascaritas” en *El Sol de México, Edición del mediodía*, México, D. F., junio 27, p. 3.
- SABLOSKY, Irving L. 1993. *La música norteamericana*, México, Diana.
- SACHS, Curt. 1943. *Historia Universal de la Danza*, Buenos Aires, Ed. Centurión.
- SADIE, Stanley (ed.). 1988. *The Grove Concise Dictionary of Music*, Gran Bretaña, Macmillan.
- , 1993. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan.
- SALDIVAR, Gabriel. 1934. *Historia de la música en México*, México, SEP.
- SANCHEZ HERNÁNDEZ, Carlos A. 1997. *Máscaras y danzas tradicionales*, México, Universidad Autónoma del Edo. de México.
- SÁROSI, Bálint. 1967. *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, en Ernst Emsheimer y Erich Stockmann (coords.), *Die europäischen Volksmusikinstrumente*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.

- SCHOENBERG, Arnold. 1999. *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Idea Música.
- SCHOLLES, Percy A. 1984. *Diccionario Oxford de la música* (10ª ed.)
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. 1956. "Las mascaritas", en *X Jornada nacional deportiva y cultural, concurso de danzas y bailes regionales, Monografías*, México, Dirección General de Internados de Enseñanza primaria y escuelas asistenciales, noviembre, pp. 3-6.
- SECRETARÍA DE PLANEACIÓN, DIRECCIÓN DE DESARROLLO DE SISTEMAS. 1992. *Cédula básica municipal, Serie documentos geográficos Oaxaca*, Oaxaca.
- SEEGER, Anthony. 1992. "The Ethnography of Music", en *Ethnomusicology: An Introduction*, en Helen Myers (coord.), Londres, The Macmillan Press, pp. 88-109.
- SEVILLA, Amparo, et al. 1985. *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*, México, Premiá Editora.
- , 1990. *Danza, cultura y clases sociales*, México, INBA.
- , 1998. "El carnaval mixteco, la inversión ritual", en *Tierra Adentro*, México, no. 92, junio-julio, pp. 31-36.
- SIMINOFF, Roger H. 1985. *Constructing A 5-String Banjo. A Complete Technical Guide*, Milwaukee, Hal Leonard Publishing.
- SIMON, Artur. 1985. "Musikethnologie", en Ekkehard Krefß (coord.), *Lehrbuch der Musikwissenschaft*, Düsseldorf, Schwann, pp. 533-621.
- SOBRINO, José. 2000. *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, México, Secretaría de Cultura de Jalisco/CNCA.
- STANFORD, Thomas. 1962. "Datos sobre la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca", en *Anales*, INAH/SEP, México, tomo XV, no.44, pp. 187-200.
- , 1999. Notas del fonograma *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, Homenaje a Thomas Stanford*, México, INAH.
- STANLEY, Sadie (ed.). 1984. *The New Grove Dictionary of musical instruments*, tomo 1, Macmillan Press Limited, Nueva York, NY.
- STEN, María. 1990. *Ponte a bailar, tú que reinas*, México, Planeta.
- TRANCHEFORT, François-René. 1985. "Las guitarras populares, el banjo", en *Los Instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza, p. 141.

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE LA MIXTECA. 2001. *Presencias de la cultura Mixteca*, México.

VÁZQUEZ VALLE, Irene. 1996. Notas del fonograma, *Festival Costeño de la Danza*, México, IOC/INAH/DGCP.

VILLAVICENCIO ROJAS, Josué Mario. 1998. *Mojigangas y Pachecos. Leyenda, tradición y magia en la Mixteca oaxaqueña*, México, Benemérita universidad autónoma de Puebla.

WEBSTER'S THIRD NEW INTERNATIONAL DICTIONARY. 1986. Vol. 1, Chicago/Londres, Enciclopedia Británica, Inc.

WINTER, Cecilia. 2001. "Voces del pasado: los órganos históricos de Oaxaca" en *Acervos, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Oaxaca, No. 22, vol. 5, pp. 14-24.

## HEMEROGRAFÍA

*El Universal*, México, D. F., jueves 1º de enero, 1920:10

*Revista Iris, Semanario de Información y literatura*, Tehuacán, Pue., Tip. El Refugio,

No. 24, 5 de julio, 1925:11.

No. 24, 5 de julio, 1925:16.

No. 205, 23 de diciembre, 1928:3.

No. 214, 24 de febrero, 1929:13.

No. 217, 17 de marzo, 1929:14.

No. 219, 31 de marzo, 1929:16.

No. 223, 28 de abril, 1929:14.

*El Oaxaqueño. Diario de información*, Oaxaca, de Juárez,

19 de octubre, 1934:2

23 de octubre, 1934:4

25 de octubre, 1934:2

28 de octubre, 1934:4

29 de octubre, 1934:4

1º de noviembre, 1934:2

8 de noviembre, 1934:2

25 de noviembre, 1934:4

29 de diciembre, 1934:4

31 de diciembre, 1934:4

4 de enero, 1935:3,4

8 de enero, 1935:2

9 de enero, 1935:4

*Oaxaca nuevo. Diario de información*, Oaxaca de Juárez,  
3 de junio, 1939:1  
10 de junio, 1939:1, 8  
24 de junio, 1939:5  
18 de julio, 1939:4  
21 de julio, 1939:8  
21 de julio, 1939:8  
8 de agosto, 1939:5  
22 de agosto, 1939:2  
23 de agosto, 1939:1, 4

### **FONOGRAFÍA REFERENTE AL BANJO (México)**

*Máscaras y banjos. Música de banjo para la danza de Mascaritas. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca*, (CD). 2003. México, CONACULTA/INBA/CENART/ Programa de Apoyo a la Educación Artística/Comité de Preservación y Difusión de la Música Mixteca/Laudes, A. C., 16 pistas. (Investigación: Patricia García López; grabación: Rubén Luengas y Patricia García López).

*Doble Eje. Música y voz de los pueblos indígenas del Estado de México*, (CD). 2002. México, CONACULTA/Instituto Mexiquense de Cultura, (1ª ed. 1997), pistas 5- 7.

*Música indígena de México*, (CD). 2002. México, Fonoteca del INAH/CONACULTA/ INAH/Ediciones Pentagrama, pista 3, (1ª ed. 1970).

*Voces del radio*, (CD). 2002. México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, pistas 9 y13.

*La voz mazahua-otomí, XETUMI, "La voz de la Sierra Oriente", Tuxpan de Las Flores, Michoacán*, (CD). 2000. México, Instituto Nacional Indigenista, pistas 16-23.

*Orquesta La Mixtequita, de Chalcatongo, Tlaxiaco, Oaxaca. Chilenas, sones y jarabes*, Vol. 1, 2, (casetes). 1996. México, Producciones Nicolás, 12 pistas (cada volumen).

*Las orquesta mexicanas*, (CD). 1995. México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos/Dirección General de Culturas Populares, pistas 1 y 2.

*Para polkas Los Trinacos, Country mexicano*, Vol. 1 y 2 (casetes). s/f. México, Discos Relámpago, 10 pistas (cada volumen).

*Para polkas Los Trinacos*, Vol. 5, (LP). 1983. México, Discos Alhely, 10 pistas.

## **PÁGINAS ELECTRÓNICAS**

[www.siminoff.net/pages/gibson/\\_banjo\\_chorono.html](http://www.siminoff.net/pages/gibson/_banjo_chorono.html)

<http://bailes.astalaweb.com/bhistoria.asp>

[www.e-local.gob.mx/enciclo/oaxaca/municipios/20274a.htm](http://www.e-local.gob.mx/enciclo/oaxaca/municipios/20274a.htm)

[www.classicbanjo.com/instru.html](http://www.classicbanjo.com/instru.html)

[www.semarnat.gob.mx/pfnm2/fichas](http://www.semarnat.gob.mx/pfnm2/fichas)

## APÉNDICE I



La “Tabla comparativa de la Danza de Mascaritas” que se presenta aquí, muestra las diferencias y similitudes de diferentes partes de la Mixteca, principalmente de la parte Alta y Costa, en aspectos relacionados con la música, el número de partes de la danza, número de danzantes, entre otros.

Después, presento siete cuadros que corresponden a cada uno de los géneros interpretados en el Baile de Mascaritas de San Miguel Piedras. Cada cuadro se encuentra dividido en siete rubros. En esta tabla se registran los nombres, compás, tonalidad, pasos y movimientos coreográficos recurrentes en cada uno de los géneros. El objetivo de este cuadro es mostrar de manera fácil, las relaciones entre cada uno de los rubros. Por ejemplo, en el cuadro de chilenas, se puede observar que el paso más utilizado para bailarlas es el cuatro. La tabla también nos da información de las tonalidades más recurrentes de un determinado género.

La columna de “afinación”, corresponde al tipo de afinación del banjo, pues como expliqué en el capítulo 3, don Francisco Ávila utiliza dos afinaciones, una de ellas es, el banjo afinado como violín [e, a d, g],<sup>1</sup> y la otra afinación corresponde al banjo tenor [a, d, g, c], aunque no en la afinación estándar, sino un tono y medio más bajo. Junto a esta afinación aparece entre paréntesis la afinación con el sonido real del banjo, (f#, b, e, a), es decir, a partir de la afinación La 440 Hz.

En la columna de “tonalidad”, las letras mayúsculas y minúsculas indican las tonalidades mayores y menores respectivamente; mientras que en la columna de “afinación”, las letras minúsculas sólo indican el nombre de la cuerda.

---

<sup>1</sup> La nota “e”, corresponde a la primera y más aguda cuerda, le sigue “a”, “d” y “g” es la más grave.

Tabla comparativa de la Danza de Mascaritas en algunos lugares de la Mixteca

| NOMBRE     | LUGAR                           | FECHA   | DOTACION INSTRUMENTAL ACTUAL                                 | DOTACIÓN INSTRUMENTAL ANTERIOR  | GÉNEROS   | COREOGRAFÍA   | NUM. DE DANZANTES  | SEXO  | EDAD               | VESTUARIO                   |
|------------|---------------------------------|---|--|---|---|---|--|---|--------------------|-----------------------------|
| Mascaritas | San Mateo Etlatongo, Nochixtlán | Todos Santos y Fiesta de San Mateo el 21 de septiembre. | Violín, guitarras, mandolinas                                | -Salterio y bajo quinto;<br>-Después, banjo y guitarra.                   | Marchas, corridas, cumbias, charlestón, jarabe        | Cuadrillas con 9 figuras: Marcha, Molinete, Escondido, Cuatro Columnas, Granada doble y sencilla, "S", Vibora, Cuatro Rositas y Estrella. | 16 danzantes, un diablo, una muerte, un viejo y una vieja. | Masculino<br>Algunos disfrazados de mujer.  | Jóvenes y adultos. | Especial y uniforme.        |
| Mascaritas | Santa María Huazolotitlán       | Carnaval y fiestas patronales                           | Orquesta: saxofón tenor y alto, trompeta, trombón y batería. |   | Marcha y sones  | Cuadrilla con una marcha militar inicial y 7 sones: Molinetes, Callejones, Granada, Pabellones, Cadena, Caracol y Culebra.                |  | Masculino.<br>Algunos disfrazados de mujer. | Jóvenes y adultos. |                             |
| Mascaritas | San Pedro Jicayán               | Carnaval  | Orquesta: saxofón tenor y alto, trompeta, trombón y batería. |   | Sones: el zopilote, gallito, tortuga, pavorreal, etc. |   | Pares de danzantes, viejo y vieja.                         |   |                    |                             |
| Mascaritas | San Miguel Piedras              | Todos Santos  | Banjo, guitarras y tarola                                    | -bandolón, y guitarra.<br>-orquesta con banjo, violín, guitarras, batería | Chilenas, corridas, quebraditas, swings, marchas      | Indeterminada<br>Escaso movimiento coreográfico pero amplio repertorio de pasos.  | Pares de danzantes, número indeterminado.                  | Masculino<br>Algunos disfrazados de mujer.  | Niños y jóvenes    | Cualquiera, ropa cotidiana. |

|            |                            |                               |                      |  |   |                                |  |           |                 |                             |
|------------|----------------------------|-------------------------------|----------------------|--|---|--------------------------------|--|-----------|-----------------|-----------------------------|
| Mascaritas | Chidoco de Juárez          | Todos Santos                  | Violín y guitarra    | Orquesta con banjo, violín, guitarra, batería, | Pasos dobles                                | Indeterminada                  | Pares de danzantes, número indeterminado.      | Masculino | Niños y jóvenes | Cualquiera, ropa cotidiana. |
| Mascaritas | Santiago Amatlán           | Todos Santos                  | Mandolina y guitarra | -Salterio y bajo 5°;<br>-Banjo y guitarra      | Repertorio específico, marchas y charleston | Cuadrilla con figuras precisas | 16 danzantes y número indeterminado de viejos. | Masculino | Jóvenes         | Especial y uniforme         |
| Mascaritas | San Francisco Jaltepetongo | Fiesta patronal, 4 de octubre | violín y guitarra    |  |   |                                |  |           |                 |                             |

## CHILENAS

| Afinación  | Nombre     | Género  | Compás | Tonalidad | Paso         | Movimiento             |
|--|------------|---------|--------|-----------|--------------|------------------------|
|  |            |         |        |           |              | a b c d e f g g' h i j |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | G         |              |                        |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | G         | 4, 4'        | a f                    |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | d         | 4, 4'        | a c e f g'             |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | G         | 4, 4'        | b e f                  |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | d         | 4, 4'        | b e f                  |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | G         | 4, 4'        | b f h                  |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | G         | 4, 4'        | a f g' i               |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | G         |              | a f h*                 |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | D         | 4, 4'        | a f                    |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | A         | 4, 4'        | a c f h i              |
| e,a,d,g  |            | Chilena | 6/8    | A         | 4, 4'        | a c f g h i            |
| e,a,d,g  | Los enanos | Chilena | 6/8    | A         | 4, 4'<br>(6) | a c f                  |
| (f#,b.e.a)<br>a,d,g.c<br>Capo en<br>3er. traste. | Los enanos | Chilena | 6/8    | C         | 4, 4'        | a b f g'               |
| a,d,g.c  |            | Chilena | 6/8    | C         | 4, 4'        | a f g'                 |
| a,d,g.c  |            | Chilena | 6/8    | C         | 6            | b f j                  |
|  | La chinita |         |        |           |              |                        |

\* La mujer toma la cintura del hombre

## CORRIDAS

| Afinación  | Nombre               | Género  | Compás | Tonalidad | Paso  | Movimiento             |
|--|----------------------|---------|--------|-----------|-------|------------------------|
|  |                      |         |        |           |       | a b c d e f g g' h i j |
| e,a,d,g  |                      | Corrida | 2/4    | G         | 6     | f                      |
| e,a,d,g  |                      | Corrida | 2/4    | G         | 6     | f                      |
| e,a,d,g  | Tampico<br>Hermoso   | Corrida | 2/4    | G         | 3     | b d                    |
| e,a,d,g  | El golpe<br>traidor  | Corrida | 4/4    | A         | 3     | d* f                   |
| (f#,b.e.a)<br>a,d,g.c<br>Capo en<br>3er. traste. |                      | Corrida | 2/4    | C         | 5 5'  | a b c f g'             |
| a,d,g.c  |                      | Corrida | 2/4    | C         | 7     | a e f                  |
| a,d,g.c  |                      | Corrida | 2/4    |           |       |                        |
| a,d,g.c  |                      | Corrida | 2/4    | C         | 5, 5' | a                      |
| a,d,g.c  |                      | Corrida | 2/4    | G         | 6     | a f j                  |
| a,d,g.c  | Copitas de<br>mezcal | Corrida | 2/4    | C         | 5, 5' | a c f g' i             |

\* Con golpe de talón

## PIEZAS

| Afinación  | Nombre                   | Género          | Compás | Tonalidad | Paso  | Movimiento             |
|--|--------------------------|-----------------|--------|-----------|-------|------------------------|
|  |                          |                 |        |           |       | a b c d e f g g' h i j |
| e,a,d,g  |                          | pieza           | 2/4    | G         | 7     | a f                    |
| e,a,d,g  |                          | pieza           | 4/4    | D         | 5, 5' | f                      |
| e,a,d,g  |                          | pieza           | 2/4    | D         | 1     | f h                    |
| e,a,d,g  |                          | pieza           | 4/4    | D         | 6'    | e j                    |
| e,a,d,g  | La pollera Colorá        | pieza           | 2/4    | D         | 1     | a f                    |
| e,a,d,g  |                          | pieza           | 2/4    | D         | 1     | a f                    |
| e,a,d,g  |                          | pieza           | 2/4    | D         | 1     | a f                    |
| e,a,d,g  |                          | pieza           | 4/4    | G         | 3     | a b c* e               |
| e,a,d,g  |                          | pieza           | 2/4    | G         | 1     | a f                    |
| e,a,d,g  |                          | Pieza o Marcha? | 4/4    | A         | 6     | a f                    |
| e,a,d,g  | En el bosque de La china | pieza           | 4/4    | A         | 5     | g h                    |
| e,a,d,g  | La pollera Colorá        | pieza           | 2/4    | A         | 1     | a f h**                |
| (f#,b.e.a)<br>a,d,g.c<br>Capo en<br>3er. traste. |                          | pieza           | 2/4    | C         | 5, 5' | a b c f g'             |
| e,a,d,g  | El quebrador             | Quebradita      | 2/4    | D         | 7     | b f                    |
|  | Al gato y al ratón       | Quebradita      |        |           |       |                        |
|  |                          |                 |        |           |       |                        |

\* Con golpe de talón

\*\* Hacen dos variantes: mujer atrás tomando al hombre de la cintura y viceversa

## MARCHAS

| Afinación | Nombre  | Género          | Compás | Tonalidad | Paso | Movimiento             |
|-----------|---------|-----------------|--------|-----------|------|------------------------|
|           |         |                 |        |           |      | a b c d e f g g' h i j |
| e,a,d,g   |         | Marcha          | 2/4    | C         | 5    | f g'                   |
| e,a,d,g   |         | Marcha          |        |           | 7    | b c                    |
| e,a,d,g   |         | Marcha          | 4/4    |           | 2    | d* f                   |
| e,a,d,g   |         | Marcha o pieza? | 4/4    | A         | 6    | a f                    |
| e,a,d,g   | El rayo | Marcha          | 4/4    | G         | 3    | d* f                   |
| e,a,d,g   |         | Marcha          | 4/4    | A         | 6    | f h i                  |

\* Con golpe de talón

### PASO DOBLE

| Afinación  | Nombre | Género        | Compás | Tonalidad | Paso | Movimiento             |
|--|--------|---------------|--------|-----------|------|------------------------|
|  |        |               |        |           |      | a b c d e f g g' h i j |
| (f#,b.e.a)<br>a,d,g,c<br>Capo en<br>3er. traste. |        | Paso<br>doble | 2/4    |           | 3    | d*                     |

\* Con golpe de talón

### SWING

| Afinación | Nombre | Género | Compás | Tonalidad | Paso | Movimiento             |
|-----------|--------|--------|--------|-----------|------|------------------------|
|           |        |        |        |           |      | a b c d e f g g' h i j |
| e,a,d,g   |        | Swing  | 4/4    | G         |      |                        |
| e,a,d,g   |        | Swing  | 4/4    | A         | 1    | c* f h                 |

\* Con golpe de talón

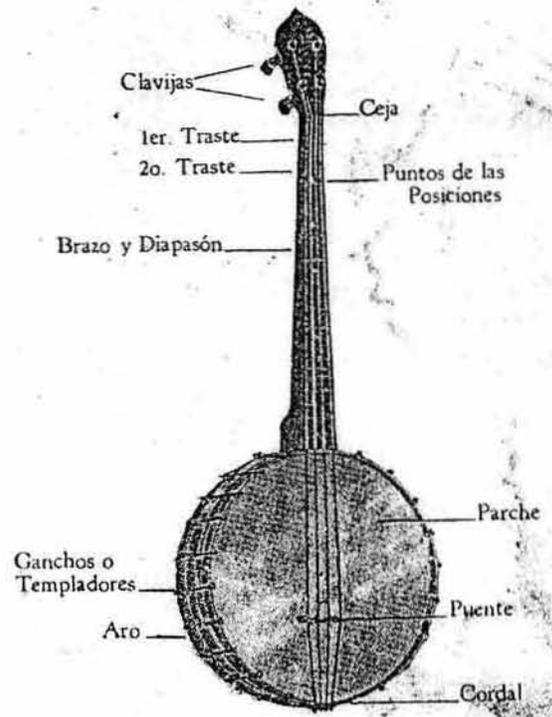
### JARABES

| Afinación | Nombre         | Género | Compás | Tonalidad | Paso | Movimiento             |
|-----------|----------------|--------|--------|-----------|------|------------------------|
|           |                |        |        |           |      | a b c d e f g g' h i j |
| e,a,d,g   | La polla pinta | Jarabe | 2/4    | G         |      |                        |
| e,a,d,g   |                | Jarabe | 2/4    | A         | 6    | a f j*                 |

\* Variante de cintura

## APÉNDICE II

### CATÁLOGO DE BANJOS



Este catálogo es parte del proyecto: **El banjo en la música de cuerdas de la Mixteca.**

Se muestra una serie de fotografías de banjos, y sus ejecutantes. Cada uno con su ficha correspondiente donde se registran los siguientes datos: clasificación, denominación nativa, denominación genérica, tipo de banjo, lugar de registro, ejecutante, manufactura, marca, materiales, tipo de parche, número de trastes, número de órdenes, tipo de órdenes, accesorios, medidas y si hay algún registro sonoro del instrumento.

Cada banjo tiene un registro, conformado de la siguiente manera:

bnj.mix.oax.mx.000

La abreviatura corresponde a: banjo, Mixteca, Oaxaca, México y número de instrumento.

La clasificación está basada en la *Sistemática de los instrumentos musicales* de Curt Sachs y Erich von Hornbostel, de la versión revisada por Ana Victoria Casanova (1988).

En el rubro “Denominación nativa”, se registra la forma en que se le llama al instrumento en la Mixteca. Cabe resaltar que aunque la escritura española es ‘**banjo**’, en el catálogo aparece como ‘**vantyo**’, por ser la forma en que lo pronuncian los mixtecos (Véase página 83, referente a la terminología para el banjo utilizada entre los mixtecos).

En algunos casos, en el rubro “materiales”, se pone entre paréntesis, con cursivas y divididos por una diagonal, primero el nombre en mixteco y luego el nombre científico de las maderas.

## Banjo tenor

bnj.mix.oax.mx.001

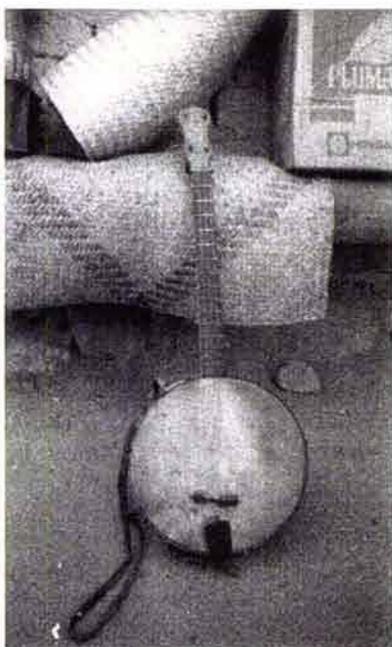


Propiedad de Salvador Sánchez García, San Francisco Jaltepetongo, Nochixtlán, Oaxaca.

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6  |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo   |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo  |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo tenor  |
| <b>Lugar de registro:</b>     | San Francisco Jaltepetongo,<br>Nochixtlán, Oaxaca.         |
| <b>Ejecutante:</b>            | Salvador Sánchez García                                    |
| <b>Manufactura:</b>           | Industrial   |
| <b>Marca:</b>                 | S/M. Hecho en México                                       |
| <b>Materiales:</b>            | Madera y metal   |
| <b>Parche:</b>                | Pergamino (piel)   |
| <b>Número de trastes:</b>     | 18   |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 4  |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Sencillas de metal   |
| <b>Accesorios:</b>            | Clavijas de madera, cordal, puente movable,<br>tahalí, púa |
| <b>Medidas:</b>               | L. 76 cm., D. 28.5 cm.                                     |
| <b>Registro sonoro:</b>       | (Ined.) Grabación de campo, 2002.                          |

## Banjo tenor

bnj.mix.oax.mx.002



Propiedad de Nicolás González, San Mateo Etlatongo, Nochixtlán, Oaxaca.

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6  |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo   |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo  |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo tenor  |
| <b>Lugar de registro:</b>     | San Mateo Etlatongo,<br>Nochixtlán, Oaxaca.                |
| <b>Ejecutante:</b>            | Nicolás González   |
| <b>Manufactura:</b>           | Industrial   |
| <b>Marca:</b>                 | S/M. Hecho en México                                       |
| <b>Materiales:</b>            | Madera y metal   |
| <b>Parche:</b>                | Pergamino (piel)   |
| <b>Número de trastes:</b>     | 18   |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 4  |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Sencillas de metal   |
| <b>Accesorios:</b>            | Clavijas de madera, cordal,<br>puente movable, tahalí, púa |
| <b>Medidas:</b>               | L. 76 cm., D.28.5 cm.                                      |
| <b>Registro sonoro:</b>       | (Ined.) Grabación de campo, 2002.                          |

## Banjo tenor

bnj.mix.oax.mx.003



Propiedad, colección Patricia García López, Oaxaca, Oaxaca.

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6   |
| <b>Denominación nativa:</b>   | Banjo   |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo   |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo tenor   |
| <b>Lugar de registro:</b>     | México D. F.  |
| <b>Ejecutante:</b>            | Patricia García López   |
| <b>Manufactura:</b>           | Artesanal   |
| <b>Marca:</b>                 | S/M. Ángel Morales (laudero)  |
| <b>Materiales:</b>            | Madera de aro y brazo: Bocote. Madera de diapasón y puente: Ébano. Metal.                       |
| <b>Parche:</b>                | Pergamino (piel)  |
| <b>Número de trastes:</b>     | 17  |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 4   |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Sencillas de metal  |
| <b>Accesorios:</b>            | Maquinaria, cordal, puente movable, púa   |
| <b>Medidas:</b>               | L. 76 cm., D. 28.5 cm.  |
| <b>Registro sonoro:</b>       | (Ined.) Grabación de campo, 2003. Ejecutó Candelario Rodríguez, de Asunción Nochixtlán, Oaxaca. |

## Banjo tenor

bnj.mix.oax.mx.004



Propiedad, colección Patricia García López, Oaxaca, Oaxaca.

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6  |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo   |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo  |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo tenor  |
| <b>Lugar de registro:</b>     | Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oaxaca.   |
| <b>Ejecutante:</b>            |  |
| <b>Manufactura:</b>           | Artesanal  |
| <b>Marca:</b>                 | S/M. Juan y Quirino Tenorio (laudereros)   |
| <b>Materiales:</b>            | Madera de aro, diapasón y puente: nogal ( <i>Tu tiki/Juglans mollis. Engelm</i> ) Madera de tapa, fondo y clavijas: pino oyamel ( <i>Tu xaxaa tu/Abies religiosa</i> ) |
| <b>Parche:</b>                | Tapa de madera   |
| <b>Número de trastes:</b>     | 17   |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 4  |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Sencillas de metal   |
| <b>Accesorios:</b>            | Clavijas, cordal, puente fijo, púa   |
| <b>Medidas:</b>               | L. 76 cm., D. 31.5 cm.   |
| <b>Registro sonoro:</b>       | No   |

## Banjo tenor

bnj.mix.oax.mx.005

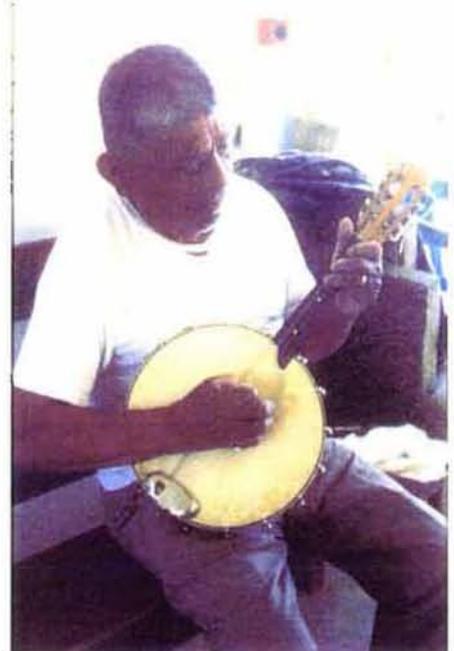


Propiedad, colección Patricia García López, Oaxaca, Oaxaca.

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6  |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo   |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo  |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo  |
| <b>Lugar de registro:</b>     | Guadalupe Victoria, San Miguel el Grande, Tlaxiaco, Oaxaca.  |
| <b>Ejecutante:</b>            |  |
| <b>Manufactura:</b>           | Artesanal  |
| <b>Marca:</b>                 | S/M. Macario Cruz Aparicio (laudero)   |
| <b>Materiales:</b>            | Madera de aro, diapasón y puente: Madroño ( <i>muyuntu</i> ).<br>Madera de tapa, fondo y brazo: Engritado ( <i>nujanu</i> ). |
| <b>Parche:</b>                | Tapa de madera   |
| <b>Número de trastes:</b>     | 13   |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 6  |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Sencillas de metal   |
| <b>Accesorios:</b>            | Maquinaria y puente fijo   |
| <b>Medidas:</b>               | L. 74 cm., D. 35 cm.   |
| <b>Registro sonoro:</b>       | No   |

## Banjo mandolina

bnj.mix.oax.mx.006



Propiedad de Nazario Villarreal Pérez, San Juan Yolotepec, Oaxaca.

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6   |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo  |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo-mandolina o banjolin                                |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo-mandolina   |
| <b>Lugar de registro:</b>     | San Juan Yolotepec, Huajuapán de León, Oaxaca.            |
| <b>Ejecutante:</b>            | Nazario Villarreal Pérez                                  |
| <b>Manufactura:</b>           | Industrial  |
| <b>Marca:</b>                 | Musikinstrument. Hecho en Alemania                        |
| <b>Materiales:</b>            | Madera: maple, y metal                                    |
| <b>Parche:</b>                | Pergamino, (piel)   |
| <b>Número de trastes:</b>     | 17  |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 4   |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Dobles de metal   |
| <b>Accesorios:</b>            | Resonador, maquinaria, tahalí, cordal, puente móvil, púa. |
| <b>Medidas:</b>               | L. 60 cm., D. 23 cm.                                      |
| <b>Registro sonoro:</b>       | (Ined.) Grabación de campo, 2002.                         |

## Banjo mandolina

bnj.mix.oax.mx.007



Propiedad de José Antonio Cruz, Santiago Amatlán, Nochixtlán Oaxaca.

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6   |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo  |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo   |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo-mandolina   |
| <b>Lugar de registro:</b>     | Santiago Amatlán,<br>Nochixtlán, Oaxaca.                      |
| <b>Ejecutante:</b>            | José Antonio Cruz   |
| <b>Manufactura:</b>           | Industrial  |
| <b>Marca:</b>                 | S/M, Hecho en Alemania  |
| <b>Materiales:</b>            | Madera y metal.   |
| <b>Parche:</b>                | Industrial, plástico  |
| <b>Número de trastes:</b>     | 17  |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 4   |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Dobles de metal   |
| <b>Accesorios:</b>            | Resonador, maquinaria, tahalí,<br>cordal, puente movable, púa |
| <b>Medidas:</b>               | L. 60 cm., D. 23 cm.  |
| <b>Registro sonoro:</b>       | No  |

## Banjo de plectro

bnj.mix.oax.mx.008



Propiedad de Francisco Ávila Curiel, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca.

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6   |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo  |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo   |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo de plectro  |
| <b>Lugar de registro:</b>     | San Miguel Piedras, Nochixtlán,<br>Oaxaca.                                |
| <b>Ejecutante:</b>            | Francisco Ávila Curiel  |
| <b>Manufactura:</b>           | Industrial  |
| <b>Marca:</b>                 | S/M   |
| <b>Materiales:</b>            | Madera y metal.   |
| <b>Parche:</b>                | Industrial, plástico.   |
| <b>Número de trastes:</b>     | 20  |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 4   |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Sencillas de metal.   |
| <b>Accesorios:</b>            | Resonador, maquinaria, apoyabrazo, cordal, puente<br>movible, tahalí, púa |
| <b>Medidas:</b>               | L. 86.5cm, D.30cm   |
| <b>Registro sonoro:</b>       | (Ed.) CD <i>Máscaras y banjos</i> , (2003).                               |

## Banjo de plectro

bnj.mix.oax.mx.009



Propiedad de Plácido Aparicio Santiago, Chidoco de Juárez, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6   |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo  |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo   |
| <b>Tipo Banjo:</b>            | Banjo de plectro  |
| <b>Lugar de registro:</b>     | Chidoco de Juárez, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca.      |
| <b>Ejecutante:</b>            | Plácido Aparicio Santiago.                                      |
| <b>Manufactura:</b>           | Industrial  |
| <b>Marca:</b>                 | S/M. Hecho en Japón   |
| <b>Materiales:</b>            | Madera y metal  |
| <b>Parche:</b>                | Industrial, plástico  |
| <b>Número de trastes:</b>     | 20  |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 4   |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Sencillas de metal  |
| <b>Accesorios:</b>            | Resonador, maquinaria, apoyabrazo, cordal, puente movable, púa. |
| <b>Medidas:</b>               | L.90.5 cm, D.32cm   |
| <b>Registro sonoro:</b>       | (Ed.) CD <i>Máscaras y banjos</i> , (2003).                     |

## Banjo guitarra

bnj.mix.oax.mx.010



Propiedad, colección Patricia García López, Oaxaca, Oaxaca.

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Clasificación:</b>         | 321.322-6  |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo   |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo  |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo guitarra   |
| <b>Lugar de registro:</b>     | Guadalupe Victoria, San Miguel el Grande, Tlaxiaco, Oaxaca.  |
| <b>Ejecutante:</b>            |  |
| <b>Manufactura:</b>           | Artesanal  |
| <b>Marca:</b>                 | S/M. Pedro Feria (laudero)   |
| <b>Materiales:</b>            | Madera de aro: cedro. Madera de diapasón y puente: Madroño ( <i>nuyuntu</i> ). Madera de tapa, fondo y brazo: Engritado ( <i>nujanu</i> ). |
| <b>Parche:</b>                | Tapa de madera   |
| <b>Número de trastes:</b>     | 18   |
| <b>Número de órdenes:</b>     | 6  |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       | Sencillas de metal   |
| <b>Accesorios:</b>            | Maquinaria y puente fijo   |
| <b>Medidas:</b>               | L. 84 cm., D. 36 cm.   |
| <b>Registro sonoro:</b>       | No   |

## Banjo (Artesanía)

bnj.mix.oax.mx.011



Propiedad, colección Patricia García López, Oaxaca, Oaxaca.

**Clasificación:**

**Denominación nativa:**

vantyo

**Denominación genérica:**

Banjo

**Tipo:**

Banjo de artesanía

**Lugar de registro:**

Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oaxaca.

**Ejecutante:**

**Manufactura:**

Artesanal

**Marca:**

S/M. Juan Tenorio (laudero)

**Materiales:**

Madera: nogal (*Tu tiki/Juglans mollis. Engelm*), pino oyamel (*Tu xaxaa tu/Abies religiosa*), capulín (*Nde polé/Muntingia calabura L.*)

**Parche:**

Tapa de madera

**Número de trastes:**

**Número de órdenes:**

**Tipo de órdenes:**

**Accesorios:**

**Medidas:**

L.7.2 cm., D. 2.4 cm.

**Registro sonoro:**

## Banjo (Artesanía)

bnj.mix.oax.mx.012



Propiedad, colección Patricia García López, Oaxaca, Oaxaca.

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>Clasificación:</b>         |   |
| <b>Denominación nativa:</b>   | vantyo  |
| <b>Denominación genérica:</b> | Banjo   |
| <b>Tipo:</b>                  | Banjo de artesanía  |
| <b>Lugar de registro:</b>     | Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oaxaca.  |
| <b>Ejecutante:</b>            |   |
| <b>Manufactura:</b>           | Artesanal   |
| <b>Marca:</b>                 | S/M. Juan Tenorio (laudero)   |
| <b>Materiales:</b>            | Madera: nogal ( <i>Tu tiki/Juglans mollis. Engelm.</i> ), pino oyamel ( <i>Tu xaxaa tu/Abies religiosa</i> ), capulín ( <i>Nde polé/Muntingia calabura L.</i> ) |
| <b>Parche:</b>                | Tapa de madera  |
| <b>Número de trastes:</b>     |   |
| <b>Número de órdenes:</b>     |   |
| <b>Tipo de órdenes:</b>       |   |
| <b>Accesorios:</b>            |   |
| <b>Medidas:</b>               | L. 1.9 cm., D. 0.8 cm.  |
| <b>Registro sonoro:</b>       |   |