

EL USO DE LA MÚSICA EN EL TRÁNSITO DEL REINO A LA REPÚBLICA

RAÚL HELIODORO TORRES MEDINA



RESUMEN

El presente trabajo destaca cómo la música generada durante el proceso de emancipación tuvo su origen en un corpus sonoro tradicional que empieza a ser perseguido durante la segunda mitad del siglo XVIII debido a las nuevas formas de pensamiento de los borbones; la manera cómo este corpus con su carácter discordante se tornó propicio para injertarse en las letras a favor y en contra del movimiento de insurrección iniciado en 1810; y, finalmente, cómo algunos de sus versos contenían el germen del antiespañolismo que posteriormente sería utilizado por el naciente Estado mexicano como medio para generar identidad entre sus habitantes.

Palabras clave: música; sones y jarabes; corpus sonoro; emancipación; antiespañolismo.



THE USE OF MUSIC IN THE TRANSIT OF THE KINGDOM TO THE REPUBLIC

SUMMARY

The present work points out how the music created during the emancipation process, originated in a traditional sonorous corpus which started to be persecuted in the second half of the 18th century due to the new Bourbon way of thinking. The way this corpus, with its discordant nature, became suitable to get implanted in the lyrics for and against the insurrection movement started in 1810 and finally, as some of its verses had the anti-Spanish germ how it was later used by the rising Mexican State as a means of creating an identity among the inhabitants.

Key words: music; sons and jarabes; sonorous corpus; emancipation; anti-Spanish.

L'UTILISATION DE LA MUSIQUE DANS LE TRANSIT DU ROYAUME À LA RÉPUBLIQUE

RÉSUMÉ

Cet ouvrage met en évidence comment la musique générée lors du processus d'émancipation trouve son origine dans un corpus sonore traditionnel qui commence à se poursuivre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en raison des nouvelles façons de penser des Bourbons. La manière dont ce corpus au caractère discordant est devenu propice à se greffer dans les lettres pour et contre le mouvement insurrectionnel qui a débuté en 1810 et, enfin, certains de ses versets contenant le germe de l'anti-espagnolisme qui serait plus tard utilisé par l'État mexicain naissant comme moyen de générer une identité parmi ses habitants.

Mot-clés: musique; sones et jarabes; corpus sonore; émancipation; anti-espagnolisme.

INTRODUCCIÓN



En el artículo de 1947 titulado “Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia”, Gabriel Saldívar afirmaba que la música había sido un instrumento efectivo por parte de la insurgencia para la difusión de sus ideas:

[...] quizá sin saberlo ni quererlo, los que se ocupaban de componer himnos, marchas y cantos, contribuían grandemente a su causa y lograban por ese medio infundir horror en los dirigentes del bando contrario. El aprovechamiento del efecto psicológico de la música unida a la rima había sido llevado a su extremo, excitando los sentimientos de patria y libertad, era música que se hacía para servir a todo un conglomerado; se le entregaba para que, al adueñarse de su espíritu, le estimulara aquella sensibilidad y lo hiciera arder en llamas de emancipación y la letra al fijarse en su cerebro a base de continuas repeticiones le obligará a amar la liberación tan deseada.¹

Es evidente que el texto estaba permeado por la visión tradicional en torno a las causas del movimiento de emancipación, el cual consideraba

¹ SALDIVAR, Gabriel, “Mariano Elízaga y las canciones de la independencia”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, vol. 63, núm. 3, 1947, p. 655.

que todos los mexicanos se habían levantado en armas para vengarse de los ultrajes que los españoles habían cometido durante los trescientos años de dominio sobre estas tierras.² No en vano, conceptos como patria y libertad eran bastiones que justificaban a un movimiento que la historia oficial consideró independentista desde su génesis.

Saldívar no logra dar cuenta de cómo se fueron construyendo esos sentimientos de “patria y libertad en la población novohispana”, aunque es claro para él, que las “continuas repeticiones de la música y sus letras” se fueron adueñando de su espíritu, y como resultado, les hicieran arder en las “llamas de la emancipación”. Las nuevas interpretaciones históricas, no obstante, han demostrado que la lucha empezada en 1810 tuvo múltiples aristas y que no todos sus actores compartían los mismos propósitos, aunque todos escucharan la misma música con letras “sediciosas”.

El musicólogo también afirma que “se escogió la música popular, [y] las melodías de las canciones que común y corrientemente se entonaban en todas partes.”³ Sin embargo, no toma en cuenta que esa misma música fue utilizada por el bando contrario para propagar sus propias rimas. Tampoco llega a explicar si “la música unida a la rima” fue creada al momento de la lucha, ni los mecanismos que operaron para realizar esa transmisión, o si fue momentánea o tuvo alguna trascendencia en el naciente Estado mexicano.

Es indudable que la música es un conducto para apoyar un levantamiento o, un instrumento para restarle legitimación. Sin embargo, no eran precisamente las canciones populares del momento, ni las letras sediciosas de las mismas lo que había generado una afinidad con la insurgencia, que por lo demás no resultaba del todo clara, ya que el simple hecho de escuchar canciones no garantizaba el surgimiento de una identidad protonacional. Es seguro que esta afinidad, por lo demás inconsciente, provenía de la audición de las líneas melódicas tradicionales enquistadas en la mentalidad de generaciones. Una *afinidad cultural* que en contextos específicos, como la fiesta, congregan a grupos de personas con gustos

² HERNÁNDEZ JAIMES, Jesús, “Los grupos populares y la insurgencia. Una aproximación a la historiografía social”, en *La independencia de México: temas e interpretaciones recientes*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de investigaciones Históricas, 2010, pp. 65 y 68.

³ SALDÍVAR, “Mariano Elízaga”, pp. 655-656.

compartidos, aunque estos no sean permanentes, pero que se mezclan con expresiones de corte ideológico o político, por mencionar algunos.

Pero, ¿qué pasa cuando no hay partituras donde se pueda examinar la música del periodo como el aquí descrito, por tratarse básicamente de tradición oral? Es evidente, y así lo han hecho notar diversos trabajos procedentes de variadas disciplinas, que los estudios musicales no deben encuadrarse en el análisis de la música en sí. El hecho musical tiene que ser entendido partiendo de los factores sociales que lo rodean y, por lo tanto, el abordaje analítico que de ella se realiza debe tomar en cuenta los elementos culturales que permean a la sociedad. Si bien, la historia de la música no puede obviar el análisis formal del hecho musical, cuando se pueda o el objeto de estudio así lo requiera, no debe circunscribirse únicamente a esta última particularidad. Al respecto, Jaime Hormigos escribe:

Todas las funciones de la música están determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los entornos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea, ya que cada cultural musical está compuesta de sus propias particularidades y tiene procedimientos concretos para validar la música.⁴

Siguiendo este orden de ideas, el objetivo del presente artículo es entender el fenómeno musical como un objeto maleable que se va acomodando y adecuando al contexto histórico anterior y posterior del periodo conocido como Independencia de México; la forma en que los sones y jarabes novohispanos circulan de un estatus transgresivo hasta convertirse en un elemento que es utilizado para legitimar al naciente estado mexicano; y, entender las continuidades históricas, no solo por la prolongada escucha de esta música, sino también por un discurso reiterativo que veía en el enemigo el adhesivo que podría cohesionar socialmente a quienes ahora se les nombraba mexicanos.

Por tanto, si pensamos a la música como un hecho social, debemos abordarla: 1) inicialmente como un corpus sonoro tradicional compartido, etiquetado como trasgresor desde mediados del siglo XVIII; 2) como un

⁴HORMIGOS RUIZ, Jaime, “La sociología de la música. Teoría clásicas y punto de partida en la definición de la disciplina”, *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, núm. 14, 2012, p. 76.

vehículo que da continuidad al fenómeno anterior enquistándose ahora dentro de un movimiento transgresor violento; y, 3) como producto de un imaginario social que sustenta una postura política que veía en el antiespañolismo un vínculo que coagularía el mexicanismo. Aunque no contemos con suficientes partituras que nos den cuenta de cómo se escuchaban estas canciones, al ser parte del hecho social, se infiere su utilización e impacto en el tránsito entre formas de gobierno.

Esta maleabilidad del fenómeno musical también es rastreada en este trabajo al hacer el análisis de las letras que acompañaban a las canciones. Algunas coplas se presentan a manera de ejemplo y no persiguen un análisis profundo. No obstante, cuando se trata del sentir antiespañol, la lírica que acompañaba a la música del periodo ha sido tratada como forma discursiva, donde se puede rastrear una problemática cuya temporalidad nos remite a continuidades específicas. Así, el término antigachupinismo debe pensarse desde la perspectiva del “nivel pragmático” del análisis del discurso, es decir, para qué fue “usado ese lenguaje, pues tiene y cumple una función que, a veces, es muy específica, y se mezcla con el modo de ser cultural propio de cada grupo humano.”⁵ Es evidente que estas letras generaban sentimientos de antipatía que fueron retomados para sustentar posicionamientos políticos que pretendían generar cargas ideológicas específicas. La lírica actúa como testimonio para encontrar persistencias culturales, en tanto, pensamientos contenidos en ella que forjan imaginarios sociales.

CORPUS SONORO TRADICIONAL

Los sones (sonecitos de la tierra, sonecitos del país o airecitos del país) y jarabes formaron parte del repertorio tradicional del mundo novohispano, y eran socorridos en los festejos conocidos como fandangos, a los cuales acudían los grupos secundarios de la Nueva España.⁶ No obstante, el afán de los borbones ilustrados por reglamentar la vida cotidiana y hacerla más

⁵ MARTINEZ MIGUÉLEZ, Miguel, “Hermenéutica y análisis del discurso como método de investigación social”, *Paradigma*, vol. XXIII, núm. 1, 2002, p. 10.

⁶ En carta fechada en 1779, fray Gabriel de la Madre de Dios, se quejaba de que “los malditos fandangos” necesitaban ser reformados, ya que las instrucciones y prédicas de los misioneros y ministros habían resultado vanas, pues “no faltan sujetos que digan lo contrario”. Y es que los fandangos, tal como lo afirma la carta, eran muy populares en “México, Puebla, y todos los demás pueblos, y ciudades”, a finales del dieciocho novohispano. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (en adelante AGN), Inquisición, vol. 1178, f. 13 (1779).

acorde con su manera de entender el mundo, llevó a las diversas autoridades a tratar de controlar las diversiones populares durante la segunda mitad del siglo XVIII. La música y los bailes fueron blancos de ese intento por controlar lo lúdico, al ser calificados como “torpes”, “lascivos” y “deshonestos”. El pretexto aludido para la prohibición de estas músicas, se fundamentaba en que esta diversión atentaba contra la moralidad; lo que iba en perjuicio de las conciencias y ocasionaba un relajamiento de las costumbres. Al respecto, opinaba el párroco Juan Francisco Domínguez en 1806: “cuando están en sus bailes y cantos, con qué torpezas, con qué desvergüenza, provocándose unos a otros con los movimientos, con los bailes lascivos, a que acompañan todos con desentonadas risas.”⁷

La temática de la música prohibida por la Inquisición novohispana ha sido objeto de múltiples investigaciones, debido a las diversas acusaciones presentadas ante el santo tribunal.⁸ Algo similar ocurre con el estudio de los versos que acompañaban a la música, ya que las partituras son sumamente escasas. No es propósito de este breve trabajo abundar sobre esta última cuestión, aquí solo presentaremos, a manera de ejemplo, la letra de un son poco conocido:

En la barriga te metí
un animal tan veloz
y no ande poderla sacar
juntamente los dos.
Señor Francisco.

⁷ DOMÍNGUEZ, Juan Francisco, *Voces a la alma que da un párroco a sus feligreses, en cinco pláticas en los viernes de cuaresma*, México, Oficina de Mariano Zúñiga y Ontiveros, 1806, p. 40.

⁸ Para profundizar en el tema es conveniente revisar: CASANOVA, Pablo González, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, El Colegio de México, 1958; VIQUEIRA, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de la luz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987; ROBLES-CAHERO, José Antonio, *Inquisición y bailes populares en la Nueva España ilustrada, erotismo y cultura popular en el siglo XVIII* [Tesis de Licenciatura en Historia], México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989; “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII”, en *La memoria y el olvido, Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985; “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 8, abril-junio, 2005, pp. 42-76; TORRES MEDINA, Raúl Heliodoro, *“En perjuicio de las conciencias...” Música popular alternativa en el dieciocheso novohispano (1766-1821)* [Tesis de Licenciatura en Historia], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997; SANTOS RUIZ, Ana Elisa, *Los sones de la tierra en la Nueva España del siglo XVIII. Su espacio social*, [Tesis de Licenciatura en Historia], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003; ROJAS LÓPEZ, María Isabel, *Cantos y bailes populares perseguidos por la Inquisición novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del siglo XIX*, [Tesis de Licenciatura en Historia], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Señor Francisco
mi madre tenía un perrito
y en el vientre se lo metieron
a francisquito el nevero.

Te di la mano de esposa
y no me casé contigo
porque tenías a tu amiga
y yo tenía mi amigo.

Con esta y no digo más
alrededor de un sombrero
me cagué en las orejas de pancho
el nevero.⁹

Además de la crítica social, muchos sones y jarabes se acompañaban de letras cuya temática hablaba en tono satírico de la Iglesia, los sacerdotes y frailes. Entre los muchos temas de carácter amoroso encontramos también letras plagadas de connotaciones sexuales y groseras, como el son arriba transcrito. Pareciera como si el inconsciente se tratara de alejar de aquello que había dictado su vida espiritual durante generaciones, es decir, la religión y preceptos inculcados por el conquistador, ahora se despreciaban mediante una forma de diversión, como eran los cantos y bailes.

Tanto los intérpretes como los oyentes tenían conocimiento de lo que cantaban y bailaban, y parecían no tener miedo de las censuras de la Iglesia. Por supuesto, de esta situación sabían los eclesiásticos “Su ilustrísima es esta gente tan rústica que me parece no forma idea de lo que son las censuras de la iglesia ni de sus edictos, y por eso, no dudo que muchos bailen y canten las coplas del referido jarabe gatuno, aun cuando oigan decir, que se excomulgan.”¹⁰ Por ejemplo, en la ciudad de Veracruz varios sujetos habían declarado que se ejecutaba el jarabe gatuno aun cuando estaba prohibido:

⁹ AGN, Inquisición, vol. 1399, exp. 4, fs 135-137. En el proceso contra María, mujer de Manuel, Gachupín, el denunciante Francisco Anselmo González expresaba que “empezó a oír clara y festivamente música y que percibía que cantaban el son de la limonada y el mamburú = y estas palabras: coge a tu nana coge a tu abuela = coge a tu amiga = y coge a tu tía: que estas voces o palabras parece al que expone que las canta una mujer”. AGN, Inquisición, vol. 1399, exp. 4, f. 129. Subrayado original.

¹⁰ AGN, Inquisición, vol. 1399, exp. 4, f. 328v.

[...] declararon diciendo que dos de ellos le habían cantado en aquella ocasión y cuatro los habían escuchado y preguntándoles a estos cuatro si ellos también lo habían cantado antes me respondieron que sí; y preguntándole a todos los seis si sabían que el dicho canto estaba prohibido con la excomunión, me respondieron que sí lo sabían.¹¹

Es de suponer que para una persona acostumbrada a escuchar un tipo de música y observar ciertos bailes durante años, las represiones y prohibiciones resultaban huecas, y lo que escuchaban no era nada pecaminoso; de ahí que las penas de excomunión no hicieran mella en su ánimo.¹² No se puede negar tampoco que existió un sector que gustaba hacer encolerizar a los santos padres, por el simple motivo de molestar a quien se consideraba como autoridad.

Algunos se escudaban diciendo que no conocían las prohibiciones porque donde vivían no se había publicado ningún edicto. Los propios sacerdotes reconocían los límites de estos documentos, pues después de leerlos públicamente se pegaban en lugares acostumbrados, por ejemplo, en las entradas de los templos, pero pronto se pudrían por la humedad y salina de las paredes, además, se puede agregar que mucha gente no sabía leer, con lo cual se reducía su eficacia. Otros tantos, ignoraban o no temían a la excomunión ni a los castigos. No obstante, tenemos que recalcar que no era una cuestión de moral sino de costumbre lo que propiciaba la temática corporal y escrita de la música novohispana perseguida.

Sin duda, el ya mencionado *jarabe gatuno* fue la música que más escozor causó a las autoridades civiles y eclesiásticas algunos años antes del proceso de emancipación iniciado en 1810, aunque su permanencia entre los escuchas continuó durante los años del conflicto armado. En 1802 el virrey Félix Berenguer de Marquina lo había censurado mediante bando, y un edicto inquisitorial lo prohibía con pena de excomunión;¹³ sin embargo, en 1804 en la ciudad de Jalapa se afirmaba: “que he oído en el año pasado después de publicado el edicto que prohíbe [...] el jarabe gatuno a varias

¹¹ AGN, Inquisición, vol. 1410, exp. 1, f. 328v.

¹² AGN, Inquisición, vol. 1410, exp 1, f. 73v.

¹³ AGN, Indiferente Virreinal, caja 5319, exp. 13, f. 1; caja 5266, exp. 3, f. 2.

personas cantar dicho jarabe”¹⁴ Un año después una denuncia de María Natividad Lozada reiteraba el asunto.¹⁵

Los militares y soldados eran asiduos a los bailes y música proscrita, tanto que llegaron a ser objeto de denuncia, como la hecha por José Matías Calabriz:

En atención a que el muy respetable tribunal del Santo Oficio ha reprobado el jarabe nombrado gatuno; el día 21 del corriente [1806] a las ocho de la noche comenzó a tocarle Don Manuel Benegas sargento primero del Regimiento de Milicias de México acantonado en esta villa [de Orizaba], y habiéndole dicho, como estaba descomulgado quien le tocara, me respondió que se entendía para los que le bailaban, a que respondí, yo cumplo con avisar [...].¹⁶

Pero no solo gustaba entre los grupos secundarios rurales agrupados en pequeñas villas y pueblos, también diversos grupos avecindados en ciudades más grandes como Puebla o México escucharon esta música. La introducción de los sones novohispanos entre todos los estratos sociales fue notoria por medio del teatro, es por ellos que en el Reglamento u Ordenanzas de Teatros de 1786, se menciona en su punto 5, que para evitar escándalos:

[...] con especialidad en los bailes que se conocen con el nombre de la tierra, que siendo característicos del país y permitiéndose en cada uno de los suyos como en España el fandango, y seguidillas etc. ha parecido no privar a este público de los que le son propios y a que está acostumbrado [...].¹⁷

Según Yolanda Moreno Rivas, “la primera aparición pública y notoria” de los llamados sonecitos del país ocurrió en 1785;¹⁸ no obstante, desde 1772 se hace alusión de su aparición en los tablados en una carta del clérigo presbítero Agustín Rotea:

¹⁴ AGN, Inquisición, vol. 1410, exp. 1, f. 69.

¹⁵ AGN, Indiferente Virreinal, caja 4241, exp. 23, f. 2.

¹⁶ AGN, Inquisición, vol. 1410, exp. 1, fs. 4v-5.

¹⁷ AGN, Inquisición, vol. 1410, exp. 1, fs. 64-64v. Subrayado mío.

¹⁸ MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Popular Mexicana, 1989, p. 9.

La noche del 16 del corriente en que se representó en el teatro de esta ciudad [México] la tragedia intitulada: Reinar después de morir; concluido el segundo acto o jornada, y la pieza que llaman sainete, salieron dos cómicas, a repetidas instancias del auditorio, a cantar y bailar un son nombrado la cosecha. Es este, señor, un baile de lo peor que puede inventar la malicia, y tan indecente que no se permitiría en un país de gentiles y herejes con tal de conservar en algunos restos de honor y vergüenza [...] el pueblo con el aplauso, con la risa, con los dichos, viene a ser un fiel intérprete de aquellas acciones. Las coplas que lo acompañan, no sé lo que dicen, pero me hago el cargo de que estarán llenas de alusiones torpísimas que correspondan a dicho baile.¹⁹

No solo mencionaba el son de la cosecha, sino que también se habían ejecutado otros tres sones: el temascal, el pan de jarabe y el pan de manteca, a los que también calificó como torpes y deshonestos. Los sonecitos del país utilizados en el teatro tenían las mismas características de sus congéneres usados para las fiestas, en las pulquerías o en las calles, pues eran satíricos, jocosos, lúbricos, groseros, etcétera.

Es necesario decir que en los programas del Coliseo encontramos sonecitos del país que se tocaban y bailaban junto con la música de origen ibérico. Basten algunos ejemplos para ilustrar por qué fueron importantes como números de entretenimiento en los entreactos de las obras teatrales. Recordemos que mucha gente, al igual que en España, asistía al teatro no por la obra en sí, sino por los sainetes, tonadillas y los propios sones.

A finales del siglo XVIII eran parte integrante de los programas en los espectáculos teatrales. En 1790 se bailaron los bergantines, la cucaña, las boleras, la alemana y los bailes del país, así como los garbanzos y la tirana; en otra ocasión se entonaron las lanchas y dos sones del país: los bergantines y el jarabe;²⁰ el viernes 14 de junio de 1793 fue interpretada una machuca con la guitarra y el pan de manteca: Mariano y Vicenta;²¹ en 1813 se representaban seguidillas y el jarabe, junto con la bamba poblana.²² El *Diario*

¹⁹ AGN, Inquisición, vol. 1162, f. 382.

²⁰ OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México 1583-1911*, México, Porrúa, 1961, tomo 1, pp. 127-129.

²¹ ARCHIVO HISTÓRICO DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, *Hospital Real de Naturales*, vol. 104, exp. 7, f. 57.

²² OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, p.167; RANGEL, Nicolás, "El teatro", en *Antología del Centenario*, México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 2, p. 51.

de México es una fuente primordial que nos permite conocer más ejemplos de la forma en que esta música se fue introduciendo en el Coliseo de la ciudad de México.

La realidad era que al calor de esta música y sus bailes se producían reacciones de júbilo que no parecían ser indecentes, pero que las autoridades virreinales no toleraban por considerarlas excesos del público.

Al tiempo de bailar el jarabe en la comedia de ayer dijo en voces altas y descompuestas Don Juan Rueda: Mi alma Dios te quiere otra: por lo que dispuse inmediatamente arrestar esa persona y asegurarla en la cárcel de corte juntamente con la de Don José Barberi que incitaba a Rueda, y en voz baja le apuntaba lo que había de decir.

Este hecho fue público como que estaban sentados los dos en la primera banca: por lo mismo me pareció digno de alguna demostración; pues ya en algunas otras ocasiones he advertido algún exceso de esta clase que no he podido castigar por la incertidumbre del inculpaado.²³

El virrey Conde de Revillagigedo había minimizado muchas cuestiones del teatro, y gracias a eso se produjo una introducción paulatina y constante de seguidillas, boleras y los “primeros bailes del país.”²⁴ Sin embargo, no todos estaban de acuerdo y los sonos recibían severas críticas, sobre todo por parte de algunos clérigos. Se afirmaba que estos espectáculos mundanos retrataban la temible corrupción de costumbres, llegándose a tomar:

[...] unas licencias que verdaderamente debo llamar gentílicas, por medio de muchas composiciones que con el nombre, ya de sonecitos de la tierra, seguidillas, tiranas, boleras, y otros muchos, sensibilizan los malvados afectos de que están empapados unos corazones verdaderamente carnales [...]²⁵

Fueran exageraciones o no, lo cierto es que los sonecitos del país formaron parte importante del espectáculo teatral hasta el fin del dominio

²³ AGN, Historia, vol. 478, exp. 6, fs. 3-3v.

²⁴ DALLAL, Alberto, *La danza en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 127.

²⁵ AGN, Inquisición, vol. 1312, fs. 149-150.

español, colándose de alguna manera en el gusto de la élite novohispana, aunque reprocessadas al gusto de los acaudalados. Incluso se ha pensado que muchos de estos sonos se volvieron un símbolo de identidad para el criollismo.²⁶

Entonces, si los sonecitos del país eran escuchados y disfrutados por gran parte de la sociedad novohispana, ¿podríamos inferir que esta música ayudó a forjar una identidad entre los criollos y otros grupos como los mestizos? Considero que la aseveración es demasiado arriesgada, ya que lo identitario conlleva a que un grupo acoja exclusivamente o tenga como prioritaria la escucha de cierto género de música. Es preferible el término *afinidad cultural*; entendida esta, como el nexo que se genera al compartir ciertos gustos, en este caso musicales, pero que no necesariamente forjan identidades bien definidas. Lazos que pueden ser temporales pero que llegan a generar confluencias en determinados momentos; los cuales al entrar en contacto con otro tipo de factores (políticos, ideológicos o económicos), pueden generar cohesión social. Esto bien puede aplicarse a los acontecimientos que sucedieron al levantamiento armado de 1810.

Podemos observar como a través del tiempo se fue configurando un corpus sonoro tradicional y compartido por buena parte de la población novohispana, que no se hizo evidente en los papeles inquisitoriales sino hasta que el imaginario borbónico visualizó una sociedad acorde a la perspectiva de su mundo. Como veremos a continuación, en los años del movimiento emancipatorio, a este corpus de música tradicional le fueron adaptadas letras “sediciosas” que en primera instancia servirían para alentar y relajar a los combatientes. Este repertorio sonoro tradicional recibió un primer reacomodo para ser adecuado al nuevo contexto que vivió gran parte de la sociedad novohispana: la guerra.

LA DIFUSIÓN AUDITIVA

La música ha sido parte constitutiva de los movimientos sociales, ya sea para entretener, glorificar o protestar. Sin embargo, la transmisión y asimilación de sus mensajes deben contextualizarse para entender su

²⁶ RUIZ CABALLERO, Antonio, “¡Abre los ojos, pueblo americano! La música hacia el fin del orden colonial en Nueva España”, en *Documentos de trabajo IELAT*, núm. 21, 2010, pp. 13-15.

impronta en el tejido social. Toda música anterior a la era de las grabaciones, analógicas o digitales, de repetición limitada y circunscrita a espacios específicos de escucha, debe tomarse con reservas si se pretende explicarla como vehículo de propaganda. En efecto, había una difusión de la música en espacios como el teatro, los saraos o los fandangos, pero su introducción era de mucho menor calado que en épocas actuales y no había una metodología pensada con el fin de incidir en el pensamiento del público escucha. Por tal motivo, es preferible hablar de *difusión* que de un programa propagandístico a cabalidad.²⁷

La insurgencia de 1810, iniciada como una búsqueda por la autonomía y terminada con la independencia, no estuvo exenta de que a la par de la acción violenta se fueran componiendo una serie de canciones donde se enaltecían las virtudes del movimiento y sus protagonistas.²⁸ La música no solo se escuchaba en los acantonamientos, también en las casas donde se daba algún baile por personas afines a la ideología rebelde.²⁹ Las viejas tonadas con letra de crítica social de las que hablamos en el apartado anterior, se usaron para elogiar al levantamiento y, al igual que aquellas que relajaban la moral, ahora fueron consideradas sediciosas por las autoridades virreinales. Un conocido ejemplo son las siguientes letras que exaltan la figura de Morelos y su lucha en el sitio de Cuautla entre febrero y mayo de 1812.

Fue Calleja, para Cuautla
con su ejército marchando
a las orillas llegó,
pero a la trinchera ¡cuando!

²⁷ Es necesario agregar que la música es solo una parte de un discurso más complejo donde convergen el baile, la indumentaria y otras expresiones culturales.

²⁸ No era desconocido en la Nueva España tener música en las verbenas que se originaban como colofón a los triunfos en alguna rebelión. Se ha mencionado que, durante la revuelta ocurrida en 1767, se realizaban festejos “con música, baile, canto y alegría general que remplazaba los alaridos de rabia”. TAYLOR, William B, *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 178.

²⁹ MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro, “Peteneras, malagueñas y panaderos. Crítica social americana contra el antiguo régimen en tres géneros populares iberoamericanos”, en *Cantos de guerra y paz: la música en las independencias iberoamericanas (1800-1840)*, Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad, 2015, p. 312.

Rema indita de mi vida
yo te enseñaré a remar
que las glorias de Morelos
es preciso celebrar.³⁰

Sin embargo, no solo los partidarios de la insurgencia utilizaron esta música novohispana para hablar de sus hazañas, también el bando “lealista” se apropió del repertorio tradicional para que fluyeran sus propias posturas. En carta dirigida al virrey Juan Ruiz de Apodaca en agosto de 1818, José María de las Casas le comunicaba que había escrito una composición con motivo del desembarco de Francisco Javier Mina en Soto la Marina, titulada *Canción patriótica*, la cual había hecho difundir entre sus amistades más cercanas. Dice la letra lo siguiente:

Canción patriótica compuesta por el fiel vasallo del rey nuestro señor, Don Fernando Séptimo, Don José María de las Casas en 2o de mayo de 1817, contra la perfidia y papeles cismáticos que el traidor y rebelde Xavier de Mina se halla expandiendo en Soto la Marina para seducir a su vil partido a los incautos.

A la arma, a la arma, a la arma
Muera Mina por traidor
Y viva el rey Fernando
La patria y religión.

El rey nos quiere y ama
pues somos sus leales hijos
en el trono le tenemos
siempre amante y muy propicio.

Con sismas con papeles
quiere el traidor persuadirnos
y en sus lazos hacer caer
los incautos y sencillos.

³⁰ SALDÍVAR, “Mariano Elízaga”, pp. 648-649.

Cuanto este dice es falso
lealtad al rey hemos prometido
guardan bien su real corona
y el real patrimonio mismo.

Viva Dios, y viva el rey
muera Mina por traidor
viva nuestro gran virrey
la patria y religión.³¹

Cuando Begoña Lolo habla de la guerra de independencia española contra los invasores franceses, destaca el alcance de las canciones como instrumento político, pues afirma que fueron un conducto para la propagación de las ideas libertarias:

Muchas de estas canciones fueron escritas al hilo de los acontecimientos de ahí que su reflejo de la realidad histórica adoptase a menudo una visión sectaria y fragmentada, la música que las acompañaba se asentaba en melodías sencillas, fácilmente memorizables, en las que predominaba el valor del texto frente a la música, no había intencionalidad de crear obras de gran valía artística. A pesar de ello sirvieron como imagen política y símbolo del pueblo español [...]³²

No dudamos que muchas de aquellas canciones pretendieran la propagación de ideas; no obstante, su impacto es casi imposible de medir y, sobre todo, no es posible constatar que el éxito de un movimiento social pueda deberse al adoctrinamiento por medio de las letras que acompañan las melodías, principalmente, cuando los grupos populares ni eran homogéneos ni buscaban los mismos fines. La destacada historiadora Isabel Olmos ha concluido que la actuación de los grupos populares en el proceso emancipatorio, se fincó en los deseos de venganza contra los terratenientes y como rompimiento de una cotidianidad cargada de “ocio y desesperanza”,

³¹ AGN, Inquisición, caja 191, s. fs. El mismo personaje había compuesto un jarabe que refería a la toma de Soto la Marina por el comandante Francisco Arredondo, después de que Mina había escapado del lugar.

³² LOLO, Begoña, “La música al servicio de la política en la guerra de independencia”, *Cuadernos dieciochistas*, núm. 8, 2007, pp. 237-238.

más que la persecución de los deseos de libertad. Mientras que otros como John Tutino, Brian Hammett y Jaime E. Rodríguez, mencionan que parte del sector menos favorecido de la población novohispana no colaboró o se mantuvo displicente al movimiento insurgente, “incluso, dio muestras de lealtad a la corona en algunos momentos.”³³

Por tanto, no se puede dar gran peso al papel de la música en estos años, a pesar, como ya vimos, de que fue una acompañante para ambos bandos en conflicto. No obstante, Lolo menciona algo que nos parece sumamente interesante para entender el papel de la música en este periodo, las melodías eran “sencillas, fácilmente memorizables”; que para el caso novohispano fueron compuestas al momento, pero cuyas estructuras musicales pertenecían al corpus sonoro tradicional que se escuchaba casi medio siglo antes. Es en este repertorio de fácil escucha, donde encontramos las raíces de una afinidad imputable a la música antes que a las letras que la acompañaban.

Buena parte de lo que sabemos sobre el temor que las autoridades tenían por la propagación de las ideas mediante la música, procede de una denuncia que se hizo en contra de varios individuos que habían hecho un fandango en Valladolid en 1813, donde se cantó y se bailó el jarabe, las mañanitas insurgentes y otras marchas. Este acontecimiento originó que el gobierno viera en estos festejos un foco de propagación de las ideas insurgentes.³⁴ Por lo menos así lo percibieron las autoridades virreinales en la causa seguida contra el canónigo prebendado Martín García de Carrasquedo, donde se informaba que muchos partidarios de la insurgencia estaban “haciendo bailes y diversiones en que se han cantado versos alusivos a la misma materia con aplauso de muchos de los circunstantes.”³⁵

A lo largo del proceso los testigos afirmaban que efectivamente se cantaba y bailaba; sin embargo, se tocaba todo tipo de música y las letras no hacían referencia a la insurrección. Por el contrario, a lo dicho por los testigos, cuyas declaraciones los liberaban de toda culpa, lo más seguro era que sí se hubieran entonado dichos cantos “insurgentes y seductivos [...] que producían aplauso y alegría en los concurrentes.”³⁶ Uno de los

³³ HERNÁNDEZ, “Los grupos populares”, pp. 77-79.

³⁴ AGN, Infidencias, vol. 63, exp. 1, f. 1.

³⁵ AGN, Infidencias, vol. 63, exp. 1, f. 1.

³⁶ AGN, Infidencias, vol. 85, exp. 2, s. fs.

declarantes, Joaquín Ponce recordaba la letra que a tenor decía: Soldados valientes del señor Morelos, avoquen cañones y hagan prisioneros = soldados valientes del señor Negrete, toquen a degüello.³⁷ Ponce, afirmaba que la letra la había escuchado a los Cadetes de la Corona, y que estos acomodaban los versos como mejor les parecía. Este acomodamiento era moneda corriente en los sones de la tierra y jarabes, pues para evadir a las autoridades inquisitoriales se cambiaba la letra de cuando en cuando, ahora se les injertaban versos con clara alusión a la insurgencia.

El fiscal del Consejo permanente de Infidencia, Martín José de Barandiaran (teniente del Regimiento de Dragones del Príncipe), acusaba al citado prebendado Carrasquedo de “excitar, estimular, y aumentarla [habla de la sedición], propagándola por medio de canto, aplausos, y noticias favorables a los traidores”. Según Barandiaran, el cura y todos aquellos que asistieron al mencionado festejo, trasgredieron las leyes que sancionaban los ataques a la persona de rey o la paz nacional.

Durante el proceso, el fiscal sentenció que la sedición por medio de la escritura o el canto era mayor delito que el de las palabras, y dependiendo de la gravedad del ilícito se aplicaría la pena de “muerte natural o civil”. En un extracto de mismo mencionaba: “Que el mal que los homes [*sic*] dicen por escrito o por rimas es peor que aquel que [se] dice de otra guisa por palabras, porque dura la remembranza de ello para siempre.”³⁸

La autoridad mencionaba que, en la Real Pragmática del 17 de abril de 1772, se reafirmaban estas leyes y sus penas para todos los individuos “que distribuyen, copian, oyen o leen papeles sediciosos”. El fiscal pedía el castigo para Carrasquedo, pues en esos momentos de fuertes contracciones sociales, no se podían dar el lujo de tener “un partidario tan decidido en la carrera del crimen por la causa de los rebeldes, que se ha distinguido entre sus correos, fomentando la sedición por medio de los versos más escandalosos, y ofensivos a la inocente causa del soberano.”³⁹

Según se percibe por su apego a las leyes escritas, las autoridades españolas tenían clara conciencia del papel de los cantos, o más bien, de las

³⁷ AGN, Infidencias, vol. 63, exp. 1, fs. 5v-5. Toque a degüello: es la señal para que entre la caballería y mate al enemigo sin dejar prisioneros. En: <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/deguello.php> [Consultado el 22 de noviembre de 2019].

³⁸ AGN, Infidencias, vol. 85, exp. 2, s. fs. Subrayado original.

³⁹ AGN, Infidencias, vol. 85, exp. 2, s. fs.

letras de los cantos, como medio de transmisión. Para ellos, una repetición constante significaba una permanencia de la sedición en la mente de quien los escuchaba, originando la simpatía o adhesión por el movimiento rebelde. En estricto sentido, lo anterior resultaba cierto en parte. Lo que nunca imaginaron, o bien pasaron por alto, no solo las autoridades sino la sociedad novohispana en general; era esa parte que los individuos de una época no pueden percibir, la denominada *difusión auditiva*.

En las fojas 5v y 6 del proceso en contra del canónigo Carrasquedo, leemos lo siguiente: “que en los bailes de dicho Prebendado García se cantó en los mismos términos y á demás *el jarabe cuya composición musical se dice ser insurgente, pero con letra indiferente*”.⁴⁰ Esta alusión a las letras indiferentes, es decir, que no tenían nada que ver las ideas insurgentes, es reiterativa a lo largo del proceso. Vemos que era una salida de los testigos para que no se les inculpara de sedición, aunque como veremos, también tiene un trasfondo más profundo.

¿Cuál es entonces el papel de esta música con letra indiferente que, evidentemente, formaba parte del repertorio sonoro tradicional? Pensemos que, si bien las letras no remiten a las ideas de los rebeldes, lo que relacionaba los símbolos de lo costumbrista y los motivos de la insurgencia, eran las estructuras musicales aprendidas por el inconsciente; aquellas que se escuchaban en los espacios cotidianos de los novohispanos y que originaban lazos de afinidad cultural, los cuales a fuerza de haberse reproducido durante años de manera cotidiana, quedaban en la mente de los escuchas que entraban en contacto con ella. Un ejemplo concreto se encuentra en el ya citado proceso contra el canónigo Martín García de Carrasquedo:

Mi elogio no se dirigía a las letras o coplas, solo sí a la voz, música y estilo. Bergara asevera que se cantasen versos sediciosos en mi presencia. Habla en general, y no es fácil tuviese fijada la vista sobre todos los concurrentes, cuando asienta que se enajenaba tanto con la música, que ni se atendía a la letra del canto.⁴¹

La música tradicional popular de mediados del siglo XVIII, encontraba su afinidad con la insurrección por una vinculación con las estructuras

⁴⁰ AGN, Infidencias, vol. 63, exp. 1, fs. 5v-6. Subrayado mío.

⁴¹ AGN, Infidencias, vol. 69, exp. 2, s.f. Subrayado original.

sonoras permanentes en el pensamiento. Es este un proceso de aculturación musical inconsciente, la música perseguida tenía una trayectoria que lentamente se fue desligando de los cánones musicales, parte del dominio cultural tradicional. La dinámica sonora había tenido su propio proceso de emancipación; incluso las propias características de la música: alegría, desenfado, grosería, sensualidad animal, etc., remontan a lo que se quiere cambiar, romper o transformar. Las autoridades la identificaban con la violencia natural e intempestiva de los sectores populares. Cabe preguntarse entonces, ¿en qué contexto quedan las letras de las canciones, que si bien se ha sugerido fueron creadas para generar adhesión y partidarios al movimiento insurgente, así como engrandecer a la insurgencia y sus próceres, finalmente sirvieron para un propósito más importante, generar un incipiente nacionalismo entre los nuevos mexicanos mediante la adopción de un antiespañolismo que había estado latente en la estructura de la otrora sociedad novohispana?

LA TRASCENDENCIA DE LAS LETRAS: EL ANTIESPAÑOLISMO

Hemos dicho en la introducción que la lírica de las canciones del período de lucha por la “independencia” fue adaptada al repertorio sonoro tradicional, pero además encontramos en muchas de ellas una clara alusión al antiespañolismo o antigachupinismo. ¿Qué significó este término durante la lucha armada y la posterior creación del estado mexicano?

El término gachupín (cachupin), o recién llegado de la península a los territorios de ultramar, de origen no tenía un significado peyorativo; sin embargo, bajo ciertos contextos podía generar una connotación negativa. Antonio Alatorre, afirma que el término era de uso común para designar a los españoles que no eran conquistadores o sus descendientes, pero que efectivamente se usó para designar al español prepotente y abusivo,⁴² a la vez que el rencor hacia estos se convirtió en el motor que generó la violencia de los insurgentes, y fue utilizado como vehículo legitimador de la revuelta. Fue a través del discurso escrito de los dirigentes del movimiento que se hizo tangible no solo el deseo de expulsar sino también de acabar con los

⁴² ALATORRE, Antonio, “Historia de la palabra gachupín”. En: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2017/SJ0B775/um/7431820/Texto_2_A.Alatorre_Gachupin.pdf?lang=cs. [Consultado el 3 de mayo de 2018].

españoles peninsulares. Marco Antonio Landavazo escribe que los textos antigachupines, no escritos por los próceres del movimiento, apuntan a que este sentimiento permeaba también a los sectores populares que acompañaban a la insurrección.⁴³

La propaganda insurgente no inventó el antigachupinismo desde luego, pero le dio un carácter abiertamente político a un sentimiento de animadversión ya por entonces secular. Pero si no lo inventó, sí lo extendió, más de lo que ya estaba. Por lo menos parecería que alentó un particular ambiente colectivo, marcado por lo que León Poliakov ha denominado la teoría de la conspiración, de acuerdo con el cual la difícil situación que vivía el reino —la crisis dinástica de la monarquía y el estado de guerra— era el resultado del designio directo de los peninsulares.⁴⁴

Contamos al menos con un ejemplo de este antigachupinismo en las canciones novohispanas anteriores al periodo de emancipación. Felipe Castro lo ha proporcionado cuando menciona que en Pátzcuaro los grupos rebeldes que patrullaban la ciudad iban cantando versos “ofensivos”. En Guanajuato, alrededor de 500 hombres realizaron una especie de verbena improvisada, y el testigo Joseph Ramírez declaró:

[...] después fue a la confitería de Juan Calzada junto al mismo puente donde la cuadrilla de más de quinientos hombres se hizo dar, vino, soletas, cajetas y dulces y después viniendo él con su mujer [...] quitó a una niña una guitarrita con la que venía cantando Viva el Rey de los Cielos, y muera el Rey de España y sus Gachupines que echan a perder la tierra, vámoslos matando y que no quede ninguno [...]⁴⁵

Si bien no ha sido tratado ampliamente por la falta de diversos testimonios documentales, lo anterior deja ver que en la región existía ese

⁴³ LANDAVAZO, Marco Antonio, “Para una historia social de la violencia insurgente: el odio al gachupin”, *Historia Mexicana*, vol. 59, núm. 1, 2009, pp. 195-202.

⁴⁴ LANDAVAZO, “Para una historia”, p. 201.

⁴⁵ AGN, Criminal, vol. 297, fs. 30-31. CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe, *Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*, México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 158-159, 166. Subrayado original.

odio al gachupín mucho tiempo antes del proceso de emancipación. Resultó premonitorio el “vámoslos matando y que no quede ninguno”, ya que los altos mandos insurgentes pensaban que “los gachupines eran por naturaleza malignos, y por ello su dominación de siglos era condenable, el único camino para acabar con esta era acabar con aquellos.”⁴⁶

A partir de 1808 el rencor hacia los españoles peninsulares se reflejó en cartas, panfletos y libelos, pero, ¿qué hay de las canciones compuestas durante este tiempo violento? Ya en los primeros años del conflicto armado se puede percibir ese sentimiento antigachupín. A continuación, presentamos algunas estrofas que hacen alusión a lo dicho hasta ahora, son las letras del corrido llamado *Mañanas de Hidalgo*, donde el odio se concretiza en el despojo de los bienes materiales y la muerte de los españoles.

¿Qué harán esos gachupines,
mercaderes y mineros,
con Hidalgo y con Iriarte
que son hombres justicieros?

¡Pobrecitos gachupines,
les quitaron todo el oro
no pasará eso a Zaldúa
porque Zaldúa es muy zorro!

¡Arriba Miguel Hidalgo
que ha llegado a nuestra tierra,
que ha matado gachupines
y que les hace la guerra!⁴⁷

⁴⁶ LANDAVAZO, “Para una historia”, p. 198.

⁴⁷ La letra y partitura de “Las mañanas de Hidalgo” se encontraba originalmente en el Convento de Guadalupe en Zacatecas. Fue transcrita por Cuauhtémoc Esparza, quien las entregó a Vicente T. Mendoza, mismo que transcribió exclusivamente la letra en su libro *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, publicado en 1959. No se ha localizado el manuscrito original, por lo tanto, no se sabe si es un documento de época o una copia posterior. ESPARZA, Cuauhtémoc y Jesús JAUREGUI, “Las “Mañanas de Hidalgo”, Guadalupe, Zacatecas, enero de 1811. ¿El primer corrido mexicano (registrado)?” en: *...y la música se volvió mexicana*, México, CENIDIM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, pp. 32-35, 44, 46, 47.

En estas letras que se encuentran en el ramo Infidencias del Archivo General de la Nación, se vuelve a percibir ese sentimiento, aunque con un tono menos violento porque solo se pretende que los gachupines se vayan de estas tierras que ya nos les pertenecen.

Váyanse los gachupines
a noramala,⁴⁸
que no volverá a saber de ellos
la Nueva España.

Rema, nanita y rema
y rema y vamos remando,
que los gachupines vienen
y nos vienen avanzando.⁴⁹

En 1821 se siguió un proceso contra los soldados del Regimiento de Infantería Urbana del Comercio de México, por entonar versos sediciosos insurgentes. Una de sus estrofas repite la idea de la canción anterior de expulsar a los peninsulares de la Nueva España.

Con esto y no digo más
debajo de serafines,
ya se pueden ir largando
estos perros gachupines.⁵⁰

Si durante el conflicto las letras de las canciones retratan el odio hacia el gachupín, después de 1821 serán parte de ese cimiento de incipiente nacionalismo de un Estado en construcción, pero estructuralmente débil. Al respecto, Jesús Hernández Jaimes asienta que “algunos políticos y publicistas encontraron en el discurso antihispánico” el lugar idóneo para

⁴⁸ A hora mala. En: <https://es.thefreedictionary.com/noramala> [Consultado el 22 de noviembre de 2019].

⁴⁹ AGN, Infidencias, vol. 63, exp. 1, f. 1; SALDIVAR, “Mariano Elízaga”; SIMMONS, Merle E., “Unas canciones y poesías de la época de la independencia mexicana”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 24, núm. 4, octubre de 1958, pp. 369-379.

⁵⁰ AGN N, Indiferente Virreinal, caja 5046, exp. 2, fs. 9, 16.

fundamentar la emancipación y de paso, generar una afinidad nacionalista en el embrionario Estado mexicano.⁵¹

Durante el proceso de independencia se confeccionó el imaginario que culpaba a los españoles peninsulares de todos los males ocurridos en estas tierras, y justificaba la emancipación como un desagravio contra todas las infamias e injusticias que se habían generado alrededor de trescientos años de dominación imperial.⁵² Al respecto, nos dice Hernández Jaimes: “La independencia, se decía, era un reclamo generalizado que unificaba a todos los sectores sociales novohispanos, víctimas del yugo imperial español.”⁵³

Descrito como “este afán por definir una identidad mexicana a partir de negar al Otro español, a partir de soslayar o devaluar o rechazar la influencia del Otro hispano en la definición de una imagen o identidad cultural mexicana”; el antiespañolismo se expresó desde panegíricos políticos hasta la literatura novelesca decimonónica.⁵⁴ ¿Cómo contribuyó la música a cimentar este imaginario en contra de los españoles al término del proceso de independentista?

Una vez consumada la independencia en 1821, fueron compuestas marchas, canciones patrióticas, boleras y tiranas, cuya finalidad era alabar y ensalzar a los insurgentes, a los próceres, a México y a los americanos en general. En las letras pareciera que no hay rencor, pero responden al deseo de un antiespañolismo donde se pueda fincar una primigenia unidad del Estado, como mencionamos líneas arriba. A continuación, transcribimos algunas letras de canciones que fueron compuestas al término de la guerra civil, por ejemplo, *Canción* que hace honra alusiva a los próceres de la independencia y resalta la importancia de estos héroes que limpiaron la afrenta hecha por los españoles a los pobladores de la otrora Nueva España.

De cuantos héroes libertad quisieron,
Vuestras huellas amables

⁵¹ HERNÁNDEZ, “Los grupos populares”, p. 65.

⁵² Para Landavazo, la hispanofobia es un proceso que empezó a formularse desde el siglo XVII. LANDAVAZO, Marco Antonio, “Imaginaris encontrados. El antiespañolismo en México en los siglos XIX y XX”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 42, 2005, pp. 33-35.

⁵³ HERNÁNDEZ, “Los grupos populares”, p. 73.

⁵⁴ BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco, “Antiespañolismo. Reforma y la mitificación de la independencia en la novela mexicana del siglo XIX (1857-1870)”, *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 42, 2013, pp. 61-73. <https://journals.openedition.org/america/1072?file=1> [Consultado el 22 de mayo de 2018].

Otros varones con ardor siguieron,
De vuestra sangre humeante se vengaron
y aquella afrenta con honor lavaron.
Desde la tumba helada
Ved los frutos del árbol que plantasteis:
Una dulce mirada
Os merezca la planta que regasteis;
Y desde esas moradas eternas
Ved redimidos nuestros crudos males.⁵⁵

En la *Tirana Americana* se inscribe todo un discurso legitimador del desapego a España y el recurso a la independencia; se justifica el levantamiento armado contra los llamados “serviles”, aquellos que no se levantaron contra la invasión napoleónica; y se deslegitima al gobierno español contra el que se han levantado los insurgentes.

Nuestros padres naturales
Están entre la nación:
Viviendo ellos, el derecho
Repele todo tutor.
Tirana ¿quién nuestros bienes
Podrá manejar mejor,
Un padre que vive en casa,
O un ausente curador? ¡Ay! ¡Ay!
A Iturrigaray virrey
Que Fernando autorizó
Tu pueblo quita, y ningún
Juramento quebrantó:
Más cuando quitar queremos
A aquel que el rey no nombró,
Nos titulas insurgentes,
Perjuros al rey a Dios.
Si tu pueblo no es perjuro

⁵⁵ *Canción*, México, Imprenta Imperial, 1821, pp. 1-2.

No peca quien lo imitó
[...]
Tirana, las circunstancias
Aprueban la insurrección.
No me espanta el atentado
Que contra el virrey se obró;
Pero sí que quede impune
Y bien premiado el autor.
Tirana: ¿quién te autoriza
Para que digas tú y yo?,
De mancomún mandaremos
Al indio y al español. ¡Ay! ¡Ay!

Tomando el trono, y fiando
El lugar de su erección.⁵⁶

Por último, unas *Boleras* que exaltan la figura de Agustín de Iturbide como consumidor de la independencia. Es importante destacar la esperanza puesta en que una vez expulsados los españoles empezaría una época de prosperidad y “felicidad” en México.

Celebren las naciones
el heroísmo
y generosidad
de este caudillo
que con prudencia
consiguió en siete meses
la independencia.
Solo Agustín Primero
en su reinado,
ha de hacernos felices
eternos años
de otra potencia
vendrán á deslucir.

⁵⁶ *Tirana Americana que conmovió a toda la tierra dentro*, México, Imprenta Imperial de Valdés, 1821, pp. 1 y ss.

Viva, viva eternamente
 el inmortal Iturbide
 y de la imperial corona
 agustino sea la *egide*.⁵⁷

El discurso detrás de estas letras nos remite a ese imaginario sociopolítico que veía en el proceso de emancipación una lucha del pueblo mexicano por liberarse y vengarse del agravio y la opresión que le habían causado los españoles, y a sus próceres como ejecutores y consumidores de la ansiada libertad. Como se ha mencionado de manera reiterada en la reciente literatura sobre el movimiento de emancipación, esta fue una lucha entre novohispanos donde finalmente un sector, los criollos, decidieron dentro de un proceso coyuntural hacerse independientes. A falta de un estudio más profundo con un sustento documental extenso, no queda claro qué papel ocupó la música para engrosar las raíces del antiespañolismo el resto del siglo XIX, tal como sí lo hizo la novela mexicana.⁵⁸ Esa historia está todavía por construirse.

CONCLUSIONES

La falta de partituras y sus letras ha impedido una mejor comprensión del alcance que jugó la música durante el periodo de emancipación, cuestión que es entendible en la medida que fueron hechas al calor de las escaramuzas y solo parte de los versos llegaron a nosotros de manera indirecta. Este breve trabajo ha intentado indagar sobre la problemática con base en los pocos testimonios encontrados a la fecha, y teniendo como sustento una mirada que parte del análisis histórico.

A pesar de ser un trabajo preliminar podemos sostener algunas premisas. Si entendemos al hecho musical como un factor que contribuye a

⁵⁷ *Boleras en honor del inmortal jefe del Ejército Imperial Mexicano Trigarante*, México, Imprenta de Don Mariano Ontiveros, 1821, pp. 2 y 5. Égida (francés egide): elemento de la armadura de Zeus (escudo) y Atenea (peto de piel de cabra) que simboliza la invulnerabilidad. En: <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/egida.php> [Consultado el 22 de noviembre de 2019].

⁵⁸ Al respecto resulta interesante la consulta del artículo de Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, acerca de cómo se dio el proceso de mitificación de la independencia, en particular, en torno al antiespañolismo en la novela mexicana decimonona. BOBADILLA ENCINAS, “Antiespañolismo”, pp. 61-63.

la comprensión del contexto social, podemos afirmar que la música de este periodo se fue adaptando a los acontecimientos culturales, para más tarde, trasladarse a la esfera política; en ambos contextos siempre ligadores a la trasgresión. Además de que fueron fermento de un discurso contrahegemónico y, posteriormente, legitimador. No como un elemento generador de identidades, pero sí de una afinidad cultural anclada en el añejo de una tradición sonora novohispana.

Si bien no se puede negar que las canciones compuestas durante el periodo de lucha que aludían a las glorias de los héroes o los motivos de la emancipación fueron fundamentales para entender el papel de lo sonoro en este proceso, no se puede soslayar que el uso del repertorio tradicional de sones y jarabes que había sido un elemento transgresor de la moral durante la segunda mitad del siglo XVIII, ahora se adosaba a un nuevo movimiento a todas luces transgresor, por lo que resultaba la música idónea para ser usada por los insurgentes. Música que resultó fundamental para lograr, o al menos mantener relajados a los participantes de la contienda, pues recordemos que los ideales de la dirigencia del movimiento eran opuestos a las expectativas de los grupos populares. Sin embargo, la vorágine de la lucha se ligaba a la energía de la fiesta, los bailes y cantos como elementos circundantes de la lucha social.

No obstante, la trascendencia de esta música se encuentra en ese germen de antigachupinismo que se puede localizar en algunos pocos ejemplos, y que sin duda, se hallaban en muchas más que no se conservaron. En efecto, las letras de las canciones también respaldaron este discurso antiespañol, no como parte de la propaganda que lograría una adhesión espontánea al movimiento, sino como abono del rencor que se venía fraguando generaciones atrás y, además, como una incipiente amalgama que pretendía fundir a los nacientes mexicanos creándoles un vínculo identitario que posteriormente derivara en un nacionalismo que tanto añoraría el Estado Mexicano hasta inicios del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, “Historia de la palabra gachupín”. En: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2017/SJ0B775/um/7431820/Texto_2_A.Alatorre_Gachupin.pdf?lang=cs. [Consultado el 3 de mayo de 2018].
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco, “Antiespañolismo. Reforma y la mitificación de la independencia en la novela mexicana del siglo XIX (1857-1870)”, *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 42, 2013, pp. 61-73. En <https://journals.openedition.org/america/1072?file=1> [consultado el 22 de mayo de 2018].
- CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe, *Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*, México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- ESPARZA, Cuauhtémoc y Jesús JAUREGUI, “Las “Mañanas de Hidalgo”, Guadalupe, Zacatecas, enero de 1811. ¿El primer corrido mexicano (registrado)?” en: *...y la música se volvió mexicana*, México, CENIDIM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- HERNÁNDEZ JAIMES, Jesús, “Los grupos populares y la insurgencia. Una aproximación a la historiografía social”, en *La independencia de México: temas e interpretaciones recientes*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de investigaciones Históricas, 2010.
- HORMIGOS RUIZ, Jaime, “La sociología de la música. Teoría clásicas y punto de partida en la definición de la disciplina”, *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, núm. 14, 2012, pp. 75-84.
- LANDAVAZO, Marco Antonio, “Imaginarios encontrados. El antiespañolismo en México en los siglos XIX y XX”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 42, 2005, pp. 33-48.
- LANDAVAZO, Marco Antonio, “Para una historia social de la violencia insurgente: el odio al gachupín”, *Historia Mexicana*, vol. 59, núm. 1, 2009, pp. 195-225.
- LOLO, Begoña, “La música al servicio de la política en la guerra de independencia”, *Cuadernos dieciochistas*, núm. 8, 2007, pp. 223-245.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro, “Peteneras, malagueñas y panaderos. Crítica social americana contra el antiguo régimen en tres géneros populares iberoamericanos”, en *Cantos de guerra y paz: la música en las independencias iberoamericanas (1800-1840)*, Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad, 2015.

- MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, Miguel, “Hermenéutica y análisis del discurso como método de investigación social”, *Paradigma*, vol. XXIII, núm. 1, 2002, pp. 9-30.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Popular Mexicana, 1989.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México 1583-1911*, México, Porrúa, tomo 1, 1961.
- RANGEL, Nicolás, “El teatro”, *Antología del Centenario*, México, Imprenta de Manuel León Sánchez, vol. 2, 1910.
- RUIZ CABALLERO, Antonio, “¡Abre los ojos, pueblo americano! La música hacia el fin del orden colonial en Nueva España”, en *Documentos de trabajo IELAT*, núm. 21, 2010, pp. 1-28.
- SALDÍVAR, Gabriel, “Mariano Elízaga y las canciones de la independencia”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, vol. 63, núm. 3, 1947.
- SIMMONS, Merle E., “Unas canciones y poesías de la época de la independencia mexicana”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 24, núm. 4, octubre de 1958.
- TAYLOR, William B., *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Fecha de recepción: 12 de junio de 2019

Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2019

