

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

**Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.**

Cómo citar este documento: Lavallo, J. (1988). *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

Descriptor Temático (palabras clave): El jarabe (baile tradicional), danza popular tradicional, bailes tradicionales, bailes populares, Jarabe (Dance), popular dances, folk dancing.

# EL JARABE...

El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco



*Josefina Lavalle*

EJECUTIVO

PODER



SECRETAR

CENAD

CENTRO NACIONAL DE  
INVESTIGACION DOCUMENTAL  
E INFORMACION DE LA UNAM  
CENTRO - D122X

1951 TIRAJE

Consultor  
COORDINADOR

004 1.1

# EL JARABE...

El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco

EL JARABE...

EL JARABE...

JARABE...

...

...

...

Coordinación editorial: Margarita Tortajada y  
Alejandrina Escudero

Dibujos: Arturo Zamarripa

Reproducción fotográfica: Fernando Maldonado

Producción: Dirección General de Promoción  
Cultural de la SEP.

Primera edición

DR © 1988. INBA/Dirección de Investigación  
y Documentación de las Artes  
Nueva York 267, Col. Nápoles  
C.P. 03810, México, D.F.

Impreso y hecho en México  
*Printed in Mexico*

ISBN: en trámite



EL JARABE...

# EL JARABE RANCHERO O JARABE DE JALISCO

(Versión recopilada por el Dr. Francisco Sánchez Flores)

**Josefina Lavalle**

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza "José Limón"

**INBA**



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	9
INTRODUCCIÓN	
El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco .....	13
CAPÍTULO I	
El jarabe y sus antecedentes genéricos .....	19
CAPÍTULO II	
El jarabe como género bailable en los escenarios teatrales de los siglos XIX y XX, .....	47
• Anna Pavlova y el jarabe tapatío .....	59
• Las consecuencias .....	96
CAPÍTULO III	
El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco .....	101
• Cómo y dónde surge .....	101
• Mi primer jarabe. En Guadalajara .....	107
CAPÍTULO IV	
Análisis de la estructura del jarabe ranchero o jarabe de Jalisco .....	119
• Secuencia .....	119
• Análisis de cada parte, en relación con su contenido, sus antecedentes y su forma.....	121

## CAPÍTULO V

Anotación de los pasos y de la coreografía del jarabe ranchero o jarabe de Jalisco .....	135
• Guía para lectura de la anotación .....	136
• Anotación por son o parte .....	140

## CAPÍTULO VI

Partitura del jarabe ranchero o jarabe de Jalisco .....	161
---	-----

## CAPÍTULO VII

Vestuario que propone el Dr. Sánchez Flores para la reproducción e interpretación del jarabe ranchero o jarabe de Jalisco. ....	179
---	-----

## CAPÍTULO VIII

Datos biográficos del Dr. Francisco Sánchez Flores ..	187
• Testimonios .....	189
• Francisco Sánchez Flores y la danza .....	197
• Francisco Sánchez Flores y la literatura .....	214

BIBLIOGRAFIA .....	215
--------------------	-----

Al maestro Luis Felipe Obregón,  
entre muchas otras cosas, inicia-  
dor y guía de FONADAN.

A Jas Reuter.



## PRESENTACIÓN

Este trabajo se inició con el fin de elaborar una pequeña monografía sobre el jarabe ranchero o jarabe de Jalisco, en la versión del Dr. Francisco Sánchez Flores, que sirviera como material didáctico al maestro de danza, tan necesario en la realización de su tarea diaria.

El propósito primero fue el de incluir una breve síntesis de su origen, dentro de su género como "jarabe", para lo cual fuimos a buscar entre los escritos de quienes ya se habían ocupado del tema.

Lo que consideramos que sería una labor fácil: entresacar de esos trabajos e incluir como referencia y antecedente el jarabe del Dr. Sánchez Flores, resultó sumamente compleja, ya que la diversidad de opiniones, la poca claridad y las contradicciones que encontramos entre los autores, aumentaron nuestra confusión, sin que hubiésemos podido concretar una definición coherente.

La tarea se volvió compleja y apasionante por lo que, modificando nuestro plan inicial de trabajo, nos metimos en callejones muchas veces sin salida, con la esperanza de que a través de ellos pudiéramos ordenar nuestras ideas y organizar, con criterio propio, la vasta información sobre el tema.

Encontramos así, que el jarabe tiene muchas facetas, tantas como el hombre de México, a lo largo de su historia ha querido darle, de modo que fue preciso diferenciar sus características según el medio en el que se había manifestado, la época y la función desempeñada en su ámbito social.

De ahí que hemos querido separar el jarabe de rancho del jarabe nacido en los primeros centros urbanos, especialmen-

te en la capital del país, aunque en un principio nos resistíamos a tocar el jarabe de teatro, al que considerábamos "espúreo", por una actitud "purista" en la que con frecuencia caemos los que amamos las manifestaciones de la danza popular tradicional. Consideración que hemos desechado definitivamente ya que el jarabe de teatro constituye un legado importantísimo en la historia de la danza en México y, más concretamente, en el ámbito teatral y su relación con un público, del cual se alimenta y al que de alguna manera también representa. Incluso, en ocasiones como se verá, este jarabe llegó a tener influencia en la política educativa de nuestro país. Por esta razón, el capítulo destinado a las "andanzas del jarabe por los escenarios de México", es el de mayor extensión.

Será nuestro deseo y propósito ofrecer al estudiante y al maestro de danza el abanico de posibilidades que representa el tema del jarabe para que, cuando lo aborde, encuentre las características específicas de la opción seleccionada, tanto para su puesta en escena como para su enseñanza dentro del sistema educativo.

Debo decir que la obra de Gabriel Saldívar sobre el jarabe fue, es y será el fundamento de todo estudio sobre el tema y en el que se basó el presente trabajo. Saldívar es quien ha profundizado con mayor verdad en esta materia y nos ha guiado en todo momento, respondiendo con mayor certeza a nuestras dudas y cuestionamientos.

A él, a Gabriel Saldívar, nuestro mayor reconocimiento.

Desde luego, un reconocimiento semejante al Dr. Francisco Sánchez Flores, que inspiró nuestra inquietud y a quien debemos ese ejemplo de mexicanidad que es su jarabe y sus invaluable testimonios.

He de agradecer, también, la participación de mis sufridos compañeros de trabajo del FONADAN: Mario Kuri-Aldana, Rodolfo Velasco, Rubén Prado e Isabel Salcedo, quienes con el espíritu de siempre y sólo con el deseo de realizar una labor siempre emprendida con gran pasión, apoyaron la grabación, tanto magnetofónica como de videotape durante las



entrevistas con el Dr. Sánchez Flores en el incomparable ambiente de su bellísima casa de Guadalajara.

A Sofía Amelia Agatón y Jimena Ruiz Lavalle, pasantes de la carrera de danza contemporánea de la Escuela de Danza Contemporánea del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza dependiente del INBA, va también nuestro agradecimiento, ya que sin su apoyo —al realizar la árida tarea de recopilación de los materiales en bibliotecas y hemerotecas— el tiempo dedicado al presente trabajo se hubiera triplicado.

Debo dejar constancia también del apoyo que nos brindó el Lic. Luis Garza Alejandro, Director General de Promoción Cultural de la SEP, al proporcionarnos los medios económicos con los cuales se llevaron a cabo los trabajos de campo, y hacer posible la edición de esta obra.

Sin el apoyo y el estímulo de todos ellos, así como el de Patricia Aulestia, Directora del CENIDI-DANZA y de las autoridades de la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes del INBA, nuestro esfuerzo —“granito de arena” en el gran océano que constituye el campo de la investigación de la danza— no hubiese visto la luz.

Josefina Lavalle

Septiembre de 1987.



## INTRODUCCIÓN

### EL JARABE RANCHERO O JARABE DE JALISCO

Una reconstrucción congruente con la tradición dancística de nuestro país, según la versión coreográfica del Dr. Francisco Sánchez Flores.

Nadie duda que el proceso educativo requiere de la integración de los valores culturales propios de cada pueblo, ni tampoco que "toda reforma de la enseñanza debería tener en cuenta esos valores a fin de que las generaciones futuras reciban el legado cultural de sus naciones respectivas y estén prestas a enriquecerlo", como se mencionó en la conferencia de Caraballeda (UNESCO, 1971).

Sin embargo, el manejo de estos postulados a través de todas las instancias que dirige, planea, organiza y conduce la educación resulta a menudo confuso, inoperante o contradictorio y en frecuentes ocasiones demagógico, debido a la falta de correspondencia entre el discurso y la acción, entre lo postulado y el hacer cotidiano.

La dificultad de definir con claridad cuáles son los "valores propios"; de establecer con certeza dónde se encuentra "lo mexicano", en qué se expresa "la tradición", etc., permite la confrontación diaria entre diversas corrientes de opinión que del asunto nos plantean "tirios y troyanos".

De ahí que muchas veces se propongan acciones, dentro de la educación escolarizada, que pretenden exaltar esos valores, pero que por falta de información y responsabilidad, o bien por confusión intelectual, sea de manera consciente o no, se proporciona al educando una imagen falsa y arbitraria, superficial y "turística" de nuestra identidad.

Tal es el caso de la utilización de la danza llamada "folklórica", tanto en el ámbito de la enseñanza escolarizada (primaria, secundaria, bachillerato), como en la esfera de la educación profesional de ese arte de la danza.

La irresponsabilidad e ignorancia con la que se manejan los conceptos de "mexicanidad", "identidad nacional", etc. propician —dentro de la educación artística, entre otras— el uso indiscriminado de bailes y danzas supuestamente folklóricos, y claro está "muy mexicanos", avalados diaria y constantemente por la televisión comercial y del Estado, sin que desafortunadamente lleven la leyenda explícita de "este producto puede ser perjudicial para la salud mental y la destrucción de nuestras culturas".

Es una realidad la confusión que existe en el campo de la "danza folklórica" escénica, entre maestros, alumnos, directores de grupos de danza, llámese folklórica o regional; ejecutantes e investigadores, en relación con la autenticidad y veracidad de lo que cada uno propone en sus diversos espectáculos, aseguran muchas veces, poseer la calidad de hecho folklórico o la autenticidad de "danza prehispánica", confusión que se multiplica, de manera geométrica, en la mente sorprendida del alumno de primaria o secundaria, que se encuentra bombardeado por una parte, por los "coloridos ballets folklóricos" y por la otra, ante una enseñanza deficiente, transmitida por un maestro a quien no se ha dado los medios adecuados para su cabal preparación.

De ahí que el presente trabajo no pretenda dirigirse a los especialistas de la investigación de la danza, sino más bien pretende ser una herramienta para los maestros deseosos de comprender el complejo desarrollo de la danza como

quehacer humano, con todas sus formas y derivaciones, y dejarles el testimonio de una RECREACIÓN —a nuestro juicio bien cimentada— de uno de los géneros sobresalientes de nuestra danza popular, que por espacio de más de un siglo recorrió figones, subió a escenarios, vivió en haciendas y rancherías y terminó prácticamente sus días como símbolo oficial de "mexicanidad", en fiestas escolares. Todo eso es el JARABE.

De ese amplio panorama hemos seleccionado un jarabe de rancho acostumbrado posiblemente en las postrimerías del siglo pasado, en una versión que nos ha heredado el Dr. Francisco Sánchez Flores, prestigiado investigador jalisciense y uno de los mejores bailarines de jarabes, profundo conocedor de las costumbres de su tierra, sensible hasta no más, "Taita, topil, sipil y a un tiempo jocoyote; cacique blanco, aunque moreno; blando. Bailador y pintor; hechicero", como lo llamara Don Agustín Yáñez.

Ese jarabe de rancho, bautizado por el mismo Dr. Sánchez Flores como jarabe rancho o jarabe de Jalisco, recoge las características de su procedencia: el rancho y de su antecesor: el jarabe de taberna, y nos ofrece, a través de sus 30 sones o partes, una visión del hombre de campo y de "a caballo" en la acción juego-galanteo, por medio de la cual podemos recoger todo un esquema de la vida de ese hombre y del carácter de su relación amorosa con su pareja.

La versión del Dr. Sánchez Flores, de este jarabe rancho, nos sirve de motivo para exponer nuestra certidumbre en cuanto a que las danzas, y sobre todo los bailes populares, han sufrido múltiples vicisitudes cambios y adiciones a lo largo de su desarrollo, modificaciones según han pasado —debido al interés humano— de una esfera del quehacer dancístico a otra —danza popular a danza escénica o viceversa—, entremezclándose e interinfluyéndose de tal modo que, con frecuencia, es difícil definir dónde quedó, dónde perdió o dónde se inició tal o cual característica.

Así cuando hablamos del jarabe, habría que preguntarse ¿Cuál de todos? ¿el que se bailaba en pulquerías y figones?

¿el que se usó en las fiestas escolares? ¿el que se bailaba en Santa Anita?, ¿el que hacía las delicias de nuestros abuelos y bisabuelos en los escenarios de los viejos teatros de la capital o el ampliamente comentado, que bailó Anna Pavlova? Todos ellos son una forma del jarabe y ocupan un espacio en su propia historia y en la nuestra, con sus características específicas. Surge cada uno de un contexto diferente que a su vez los define y todos nos muestran todo un marco de referencia rico para su análisis.

Es pues importante diferenciar los géneros con el objeto de que no "aparezca el gato y salte la liebre", es decir, como dicta de modo certero el refrán, nos den "gato por liebre".

Por otra parte, han sido muchos los estudiosos, especialmente etnomusicólogos, que se han ocupado del jarabe. Entre ellos es ampliamente conocido el estudio realizado por uno de nuestros eminentes investigadores: Gabriel Saldívar, quien se ocupó profundamente del tema. Son también encantadoras las alusiones que de este género dancístico hacen los escritores de costumbres, como Don Niceto de Zamacois, García Cubas, Guillermo Prieto y otros, de los que solamente sentimos no hubiesen sido más prolijos y explícitos, en cuanto a la descripción de los movimientos propios del baile, pues se hubiese evitado que con tan amplio criterio e imaginación (?), por decirlo así, fuera abordada su reconstrucción.

Los archivos de la Inquisición nos ofrecen también, entre otros datos importantes, material relativo a las formas del movimiento usadas para bailar el jarabe y otros bailes de la época, pero por su carácter de ser bailes prohibidos, los testimonios de los denunciantes, a quienes les tendríamos que dar crédito, hacían énfasis o quizá exageraban sus versiones de aquellos movimientos que mucho tuvieran de lascivos, dejando de lado los meramente dancísticos.

La verdad es que conocemos los movimientos y pisadas de ciertas formas del jarabe por un mera tradición oral, pero ningún estudio nos informa en detalle de sus movimientos;

por lo tanto no podemos asegurar que los pasos o pisadas que ahora conocemos como propios del jarabe o de los jarabes, sean los mismos con los que se bailaban en el siglo XIX, ni existen datos para establecer esa comparación.

Don Guillermo Prieto, con su encantadora y graciosa prosa costumbrista, nos adentra en el estilo y en el uso de ciertas formas de aditamentos utilizados por los bailadores, sin embargo, poco podemos saber con certeza y a falta de datos precisos debemos contentarnos con deducir de toda la información aquello que por lógica nos sea revelado, hablando desde el punto de vista de la danza.

Por lo mismo, hemos creído urgente, tratar de salvar para el futuro este escollo, incluyendo una notación dancística o del movimiento, aunque sea rudimentaria pero que, contando con el posible margen de error, pueda servir al maestro o al interesado en el asunto para reconstruir, con más o menos fidelidad, los pasos y movimientos de la versión del jarabe ranchero o jarabe de Jalisco que nos ocupa. Consideramos que un trabajo de estas características quedaría incompleto si no se abordara el aspecto dancístico propiamente, por más profundo que fuese su análisis contextual.

La notación que hemos elaborado no pretende ser exhaustiva, es decir, anota sólo los movimientos de los pies, lo cual, por la complejidad propia de la danza, resulta ya bastante arduo, sin embargo, la consideramos accesible para quien tenga la voluntad y el interés de traducirla.

En conclusión, en este trabajo recogemos las opiniones de quienes ya han transitado por el estudio del tema, pero proporcionamos también los puntos de vista que arroja un análisis dancístico, que sirva al especialista de esta área, para la reconstrucción práctica de un jarabe de rancho, que por sus características consideramos valioso.

Quede, pues, el deseo de contribuir con este esfuerzo al trabajo que realiza el maestro de danza —tan necesitado de material didáctico— y la pretensión de clarificar, en alguna medida, los antecedentes y vicisitudes de un género dancís-

tico tan socorrido, por utilizado, en nuestros medios escolares.



## CAPÍTULO I

# EL JARABE Y SUS ANTECEDENTES GENÉRICOS

Pues si al mundo Adán viniera  
y viera a una mexicana  
bailar jarabe ligera  
temo que a comer volviera  
la consabida manzana.<sup>1</sup>

Niceto de Zamacois

**V**ersos y definición del jarabe que nos deja Don Niceto de Zamacois, español enamorado de nuestro país y profundo conocedor de nuestras costumbres de mediados del siglo XIX, dicen:

Nadie ignora en este pícaro mundo, que jarabe es esa bebida dulce y medicinal que confeccionan los boticarios hasta la consistencia del almíbar; y nada más propio que este nombre, al baile que en esta divina tierra se usa, tan parecido al zapateado español.<sup>2</sup>

Según todos los investigadores que se han ocupado de este baile, tan profundamente enraizado en nuestras tradiciones, pero también tan manipulado y desvirtuado por propios y extraños, el jarabe tiene su origen en los zapateados españoles, con la influencia de boleras y tiranas, pero de manera



1. Una estampa de antaño, que es un primor de movimiento y de alegría, nos da una idea gráfica de la vida popular hace una edad de abuelo... El pueblo era, ayer como hoy, amigo de la sociabilidad; y no teniendo casinos ni tívolis, reuniase en el figón popular, que era sala de baile, de guadeamus y de alipuces. La hibridez más pintoresca fraternizaba en esa hora de solaz que sorprendió uno de nuestros dibujantes de antaño, pues Decaen era el editor, y los artistas eran un grupo de muchachos mexicanos bohemios, L. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez, que dibujaban del natural lo que él les indicaba o ellos elegían." (Rubén M. Campos. *El folklore y la música mexicana*).

más directa emparentado con la seguidilla que ve las luces en los albores del siglo XVI.

Sarao, jarabe o "xarab" del árabe, el nombre de nuestro baile se presta a la especulación de los investigadores y se pierde en los intrincados vericuetos del quehacer popular, con frecuencia tan difícil de desentrañar, de esclarecer, de penetrar.

Del canario y la zambra — danza coral esta última de origen árabe, que, al decir de Gabriel Saldívar y de otras autoridades, sufrió influencia americana en el siglo XVI—, surge el fandango, género de baile que al mismo tiempo da su nombre a la fiesta, y que posiblemente resulta el antecedente más lejano del jarabe.

Es indudable la vinculación de dependencia que existe entre nuestros bailes de tarima y las antiguas seguidillas y fandangos españoles. Algunos autores hasta han querido ver una relación significativa entre las palabras fandango y huapango, sin dejar de considerar su posible origen autóctono de "cuahuitl": leño o madera; "ipan": sobre él; "co": lugar, o sea sobre el tablado, sobre la tarima.<sup>3</sup> Bailes de tarima que según Saldívar reciben el nombre de jarabes cuando se bailan en los estados de Nayarit, Durango, Colima, Michoacán, Jalisco y otros, y huapangos y sones de tarima los que se acostumbra en las costas, pero todos ellos con un mismo origen, derivado de los bailes españoles.<sup>4</sup>

El fandango, a su vez, tiene como antecedente directo al canario, baile antiguo, usado entre pавanas, courantes y allemandas en las cortes europeas del siglo XVI, y uno de los primeros en los que encontramos la forma coreográfica de pareja, de galanteo franco y con el uso del golpe de planta, tacón y metatarso.

Autores e historiadores de la danza no se ponen de acuerdo en la procedencia de este baile, algunos lo hacen provenir de las Islas Canarias, y otros aseguran que se "deriva de un ballet compuesto para una mascarada en la cual los bailarines estaban vestidos de reyes y reinas de Mauritania,



## 2. Típica China, siglo XIX.

La "china" no recibe una educación más esmerada que los varones. Se la enseña a coser o guisar al estilo del país, a leer, y de memoria, el catecismo del padre Ripalda, pero cuando ella tiene quince años conoce todo el valor de sus atractivos, y no piensa más que ostentar ese traje (sic) nacional tan elegante, tan peculiar de México tan lleno de gracia y sal. El cutis de la china es rosado, suave y delicado como una nutria; sus ojos aceitunados, ardientes y expresivos; su cabello negro y delgado, su cintura flexible (sic), sus pies pequeños, sus formas todas redondas, esbeltas y torneadas. Este cuerpo tan seductor lo viste con una enagua interior con encages o bordados de lana en las orillas; que se llaman puntas enchiladas; sobre esa enagua va otra de castor o de seda, recamada de listones o lentejuelas; la camisa es fina, bordada de seda o chaquiras, y deja ver parte de su cuello, que no siempre *encubre con un rebozo de seda* llevado con mucho donaire.

o bien, como salvajes con plumas teñidas de distintos colores".<sup>5</sup>

Curt Sachs se inclina por considerar al canario o *les canaries*, como un baile procedente de las islas del mismo nombre al afirmar:

Ya la antigua literatura de danza deja pendiente la cuestión acerca de si el extraño nombre y los movimientos un tanto rústicos se remontan realmente a las Islas Canarias o a un ballet de corte deliberadamente exótico. No cabe la menor duda, sin embargo, de que la decisión debe recaer en favor de las Islas Canarias, pues el ejemplo más antiguo del canario procede de una comarca que podría ser un intermediario natural, vale decir España, siempre que se tratara de una importación de las Canarias, pero no si fuera simplemente un ballet cortesano. Diego Pisador es el primero que lo menciona en 1552, no con la fría designación de danza o baile sino como pieza fúnebre, llamándola endechas de canario. La asociación de una danza sexual salvaje con las celebraciones fúnebres, ya no sorprenderá a quienes hayan leído la primera parte de este



3. Grabado francés de Babrett. Principios de siglo XIX. Alusivo a un fandangó en México, aún con fuerte influencia española.

libro. Servirá más bien para confirmar el hecho de que la *danse des canaries* debe de haber procedido de las Islas Canarias a través de España hasta llegar a Francia. En la misma España se considera al canario como el padre de la jota.<sup>6</sup>

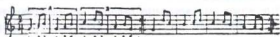
Thoinot Arbeau en su *Orquesografía o tratado en forma de diálogo*, en el cual detalla la forma en que deben ser bailadas las danzas de salón del siglo XVI, hace las siguientes indicaciones a su alumno Capriol para ejecutar con corrección *las canaries*:

Esta es la forma de bailar *Canaries*: un joven toma una dama y bailando con ella al compás de una melodía conveniente, la conduce al extremo del salón. Esto hecho, vuelve al sitio desde donde empezó, mirando mientras tanto a la dama. Luego se dirige, nuevamente hacia ella, efectuando ciertos pasajes y

una vez realizado esto, se vuelve como antes. Entonces la dama viene y efectúa lo mismo frente a él, volviendo después al lugar donde estaba y ambos continúan estas idas y venidas tantas veces como la diversidad de los pasajes se lo permite. Y advertid que estos pasajes son animados, aunque extraños y fantásticos, pareciéndose en gran manera a las danzas de los salvajes. Los aprenderéis de aquellos que los saben y podéis inventar nuevos a vuestro gusto. Sólo os daré la melodía de esta danza y algunos movimientos de los pasajes que los bailarines tienen costumbre de hacer y que los espectadores gustan contemplar.<sup>7</sup>

Y a continuación describe los movimientos que deben usarse:

#### Melodía de la danza llamada *Canaries*



#### Movimiento para bailar *Canaries*

1. Golpear con el pie izquierdo, efectuando un *pied en l'air droit*.
2. *Marque talon droit*.
3. *Marque pied droit*.
- A 4. Golpear con el pie derecho, efectuando un *pied en l'air gauche*.
5. *Marque talon gauche*.
6. *Marque pied gauche*.
  
1. Golpear con el pie izquierdo, efectuando un *pied en l'air droit*.
2. *Marque talon droit*.
3. *Marque pied droit*.
- B 4. Golpear con el pie derecho, efectuando un *pied en l'air gauche*.
5. *Marque talon gauche*.
6. *Marque pied gauche*.

Y continúa:

El resto de esta danza se baila de la misma manera ya expuesta, durante todo el tiempo que el bailarín continúe los movimientos frente a su pareja, yendo hacia adelante y retrocediendo, para concluir en la posición original. Y advertid que para un segundo paisaje en lugar de los golpes con los pies se puede hacer una muy alta, terminando con un arrastre hacia atrás del pie por el suelo, como si se quisiera pisotear un salivazo o aplastar una araña.<sup>8</sup>

Curt Sachs asegura que las canarias o el canario era una danza que, como la gallarda y la courante tenía pantomima, sin embargo ésta se suprime hacia la segunda mitad del siglo XVI, y poco después el canario desaparece del grupo de danzas cortesanas.<sup>9</sup>

Queremos, sin embargo resaltar las características de galanteo y esquivéz que se encuentran en este baile, aun-



4. *El jarabe*. Litografía.

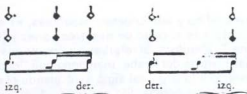


que previamente se ejecutara el paseo de las parejas, y su condición de haber sido uno de los bailes principales entre los de "requerimiento y rechazo" del siglo XVI, característica fundamental de nuestros sones y jarabes.

Dejemos que también Curt Sachs nos relate o, más bien, nos describa el juego coreográfico de *las canaries*:

Una pareja danza por la sala. Al extremo de ésta el caballero deja a la dama y danza hacia atrás. Se adelanta una vez más y vuelve atrás nuevamente, y la dama después hace lo mismo.

Los movimientos son audaces, bizarros y exóticos. La combinación del saltillo y el pateo, y el alternar del taco y la suela en el pateo son característicos. El canario, que es otra expresión equivalente a la del epígrafe, se vincula, por lo tanto, muy estrechamente con el *schubplattler* y todavía más con las danzas de galanteo de este de Europa, especialmente con el *proti-sobé* bohemio. Su motivo rítmico es generalmente una figura punteada de tres por ocho; sólo cuando la anota con dos corcheas:



Encontramos la misma notación en Mersenne, en 1636. Además de las *batteries de pieds*, en las que también repara Arbeau, añade las semicabriolas, piruetas y movimientos similares. En su época esta danza se consideraba *grandement difficile* y sólo las personas de mucha práctica y pies muy ágiles se atrevían a ejecutarla.<sup>10</sup>

Consideramos pues, que: tanto por el uso del golpe de planta, tacón y metatarso, por su carácter de "requerimiento y rechazo" que lleva implícito el sentido de galanteo, por su



5. *El jarabe*. Ernesto Icaza.

dibujo coreográfico y sus orígenes españoles, es el canario el antecedente más antiguo de nuestros sones y jarabes.

Vicente T. Mendoza, al referirse en uno de sus estudios a las formas simples del jarabe, menciona que "como forma simple apareció a lo largo del siglo XVIII, siendo el más antiguo de que se tiene noticia, El Canario" ...<sup>11</sup>

Naturalmente que podría tratarse del título del trozo musical o son, pero también podría ser alguna antigua referencia a la forma del baile del siglo XVI que comentamos.

Más tarde el fandango —como una derivación del canario— podría haberse emparentado con las boleras, calificadas según fueran de origen popular o teatral con un segundo apelativo: bolero seco, bolero popular, bolero de medio paso, bolero jarabe o jarabe americano.

Es evidente que, como afirma Saldívar, la palabra jarabe nos llega de España, hecho ampliamente confirmado, ya que a mediados del siglo XVIII se dio el nombre de jarabe gita-

no a la degeneración licenciosa, tanto en letra como en movimientos, de la seguidilla manchega, así como a los boleiros, se agregó el apelativo de jarabe, entre otros.<sup>12</sup>

A principios del siglo XVIII adquieren las seguidillas tanta importancia que las diferentes regiones de España se las apropian, bautizándolas los andaluces como seguidillas boleras, malloras y sevillanas; en Santander como pasiegas y aparecen también las guipuzcoanas, gallegas y zamoranas.

Si tales innovaciones sucedían en la Península, no dejaron de tener su contraparte entre los habitantes de la Nueva España, quienes pronto empezaron a producir sus creaciones propias, no faltas de ingenio y picardía.

Nada de extraño tendría que igualmente "la nueva tierra" aportara a las diferentes formas del baile peninsular,



6. *El jarabe*, bailado en un "figón" de barrio, siglo XIX.



7. China mexicana. Oleo atribuido a Arrieta.



8. *Ciudadanos y artesanos*. Litografía de G.M. Kurz sobre dibujos de M. Rugendas.

ya trasladadas a la Nueva España, las cualidades de su clima y de sus hombres, para amalgamarse en una nueva expresión dancística que al correr del tiempo sería nuestro jarabe, de viveza en los pies y tranquilidad en los brazos, como su antigua progenitora, la seguidilla española.

Considera Saldívar que la mayoría de los jarabes primitivos fueron denunciados —a mediados del siglo XVIII— al Santo Oficio, todavía con las características españolas, las que fueron transformándose al fin del siglo y tomando ya la forma de la música vernácula de la tierra mexicana, “dándose el nombre de jarabe a gran variedad de sonos, que tenían de común algunos elementos, sobre todo en la parteailable, y adquiriendo esplendor desde esa época y durante el primer tercio del siglo XIX, especialmente en la región de Jalisco y Michoacán”.<sup>13</sup>

Cierto es que en el Archivo General de la Nación, en el ramo Inquisición se consignan numerosas prohibiciones en relación con ciertos bailes supuestamente lascivos "contrarios a la profesión del cristianismo y propiciados por el mismo demonio padre de la mentira (el que) se ha visto precisado a confesar que él es el autor de dichos bailes".<sup>14</sup>

Sin embargo, en los años de las primeras denuncias de esos bailes aún no se les llamaban jarabes, sino más bien se les conocía por el nombre que recibía la tonadilla, como la del jarro, denunciada al Santo Oficio en el año de 1752, "en la que según al decir de un clérigo que estuvo en el fandango en que se cantó, *es son que resucita las almas*".<sup>15</sup>

Ya desde 1778 se menciona al "baile deshonesto" pan de manteca, o tirana, el cual sigue siendo objeto de persecuciones en años posteriores, en diferentes regiones de la República. Se vuelve a mencionar en el bando que prohíbe bailes indecentes fechado en 1782, en la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca.

En el edicto mencionado se queja el Obispo de Oaxaca con amargura, que en esa ciudad y Obispado

...entre nuestros súbditos, se va introduciendo o, por mejor decir, está ya introducida la peste de las almas y la ruina de la modestia y pudor cristiano. Los bailes digo, y especialmente ciertos bailes lascivos y llenos de abominación indignos de nombrarse entre cristianos, que por sus canciones, gestos movimientos, horas, lugares y ocasiones, en que se ejercen y frecuentan...<sup>16</sup>

Y pasa enseguida a prohibir bajo pena de excomunión mayor, los llamados "la Llorona", "el rubí", "la manta", "las lanchas", "el zape", "la poblanita", "los temazcales", "la tirana", y el "pan de manteca" o "de jarabe", fijándose el edicto en la puerta de la iglesia y "demás sitios que convenga".

Es posible que la tirana, el pan de manteca o tirana y el pan de manteca o jarabe, mencionados en distintas prohibi-

ciones sean el mismo baile, pues en la séptima década del siglo XVIII aparece un jarabe con el nombre de pan de jarabe "también denunciado por sus versos ofensivos de castos oídos y sus movimientos acariciantes y llenos de voluptuosidad..."<sup>17</sup>

De ese modo, si en 1752 año de las primeras denuncias de tonadillas prohibidas ante la Santa Inquisición aún no se les mencionaba con el nombre de jarabe, para 1770 ya aparece con tal nombre.

Las prohibiciones continuaron con mayor energía en los primeros años del siglo XIX, en ellas ya se hace una franca referencia a la forma jarabe, como en el caso del jarabe gatuno, cuya música no ha sido posible identificar. Mucho menos ha quedado constancia de la forma coreográfica de la que se han ocupado poco los investigadores de esa y de todas las épocas, debido a su desconocimiento de la materia, y a la falta de una notación coreográfica adecuada. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, quedaron descripciones debidas a los relatos de los denunciantes al Santo Oficio, los que con frecuencia reconstruían con cierto detalle las licencias que se permitían durante la ejecución de los bailes denunciados, que según ellos sólo eran bailados en casa ordinarias de mulatos y gente de color "quebrado", soldados, marineros y broza, dando barriga contra barriga y "mezclando manoseos de tramo en tramo".

Los círculos elevados, es justo decirlo, también tenían lo suyo pues en años posteriores el Arzobispado de la Ciudad de México lanzó un edicto por el cual se prevenía a los habitantes de la capital, se abstuvieran de disfrazarse con motivo del Carnaval so pena de excomunión. La prohibición les fue dada a conocer el domingo de Carnaval, durante las misas y en medio del alboroto y la preparación para las fiestas.

Aunque la mitra no reveló los motivos de tal prohibición, se decía que existían dos razones: primero, el uso frecuente del disfraz de fraile, y segundo, que recién se había celebrado un baile de máscaras en una casa particular, en la

que los invitados no llevaban puesto más prenda que el antifaz.<sup>18</sup>

Pero volvamos al jarabe. Innumerables son, pues, los casos de prohibiciones de música y bailes, por denuncias al Santo Oficio y cuyas descripciones podemos encontrar con más detalle en el capítulo sobre el jarabe amplia y sabiamente escrito por Gabriel Saldívar, en su *Historia de la música en México* y en su espléndido trabajo sobre el tema que nos ocupa. De Saldívar hemos tomado la siguiente letra de un jarabe fechado por él, en 1795, dato que nos lleva a asegurar que este género del baile popular, era ya perfectamente conocido en las postrimerías del siglo XVIII:

Adiós carita de cielo  
por tiempo de Noche Buena  
pareces la luna llena  
que alumbras a mi desvelo.

No seas ingrata conmigo,  
mátame siempre mirando,  
mátame de cuando en cuando.

Y la Bolera (1795) que bien pudiera ser la letra del baile el zape, prohibido en el edicto del Obispo de Oaxaca, mencionado anteriormente:

Con los ojos del alma  
te miro siempre  
aunque con los del cuerpo  
no pueda verte  
Ay zape! zape!

Del poder de tus ojos  
no hay quien se escape.

Nos quedará siempre la duda en cuanto a la verdad de las denuncias, es decir, si efectivamente los bailes y sus movimientos eran tan escandalosos y atrevidos como se decía, o sólo eran juzgados a través de los consabidos prejuicios de





9. Grabado de Bocquin y dibujo de Fossey. (1840-1850).  
Personajes típicos mexicanos.

la Iglesia. Sin embargo, las letras del prohibido chuchumbé, los panaderos, el animal y muchos otros de los sones en boga, nos dan una idea de su auténtica picardía, tan arraigada en el ser de todos los pueblos y en especial del nuestro.

El famoso pan de jarabe lo encontramos de nuevo mencionado por Don Guillermo Prieto, en sus escritos inflamados de mexicanidad y de exaltación hacia las costumbres nacionales.

En el siglo XIX México nace a su vida independiente y con ello surge también el esfuerzo de los hombres creadores de cultura de expresarse con la singularidad de ese pueblo nuevo, renaciente. La transformación en el ámbito cultural, especialmente a mediados del siglo, debido sin lugar a dudas a los cambios económicos, políticos y sociales, a la guerra de independencia, aunque también a los errores de



10. La China, siglo XIX.

La china, que nada tiene que ver con la "china poblana" asidua concurrente a los figones: "...si le preguntas a un literato, te responderá que la china es una versión de la maja española, y el erudito te dirá que no es otra cosa que un mal bosquejo de la manola; pero a mí que no soy ni erudito ni literato, la china es la legítima y hermosa hija de México, y un conjunto de tentaciones capaz de hacerme abandonar mis costumbres pacíficas..." (Guillermo Prieto. *Memorias de mis tiempos*).

Santa Anna y de muchos de sus hombres, exigían una reafirmación de los valores nacionales, los que quedaron plasmados de manera clara en las obras literarias de Don Guillermo Prieto y de muchos escritores de la misma época.

En sus *Memorias*, Don Guillermo menciona al pan de jarabe como el género de baile más usado por la gente del pueblo antes de la Independencia, mientras que la clase "encopetada", según nos relata, se ocupaba de los minués, del campestre y del olé.<sup>19</sup>

Del jarabe nos dice lo siguiente:

El jarabe, al que muchos eruditos asignan genealogía morisca, por poco que se observe, tiene que traducirse en ese albor de amor, flor de Primavera, del corazón inmortal en su esencia, seductor y tierno hasta no más.

Es la invitación y el requiebro, el canto del ave y el piafar y el caracoleo del caballo salvaje.

Vedlos: se reconocen, se espían, se acercan y suena la copla:

Oigasté güerita santa,  
la de la mascada negra:  
dígame usted a su mamá  
que si quiere ser mi suegra.

Mientras dura el canto accionan los bailadores y se establece una corriente inmaterial de miradas, de caricias y besos capaz de incendiar un poste de cantería.

Durante el verso se subentiende la correspondencia y sigue el zapateo, que es como el acuerdo, la rabia y la convulsión del placer; se repican los pies, se descoyunta el cuerpo: el retembaleo es como la desarticulación del individuo que al fin, rendido, descansa en el éxtasis al murmurio de una música apagada y discreta.

El drama de amor termina con un estribillo epigramático y cancanesco que sirve como de caricatura al himno erótico:

Estaba una vieja  
en su balconcito  
gritándole al gato:  
bichito, bichito...

para que hiciera aplicaciones y comentarios la malicia de los concurrentes.

La gran prueba de los buenos bailadores de jarabe, es que la parte superior del cuerpo se conserve rígida, agarrotada y sin inflexión, mientras los pies se desmorecen y desporrondigan en posturas increíbles, en *pespuntos* y *rasgueos*, en el *escobeteo* y la *cuchillada*. Y para hacer visible las condiciones mencionadas, había bailadores que llevaban un vaso de agua en la cabeza que sostenían sin derramar una gota, teniendo atados a los pies puñales y cuchillos que esgrimían con rara habilidad.

Por los años que estos recuerdos comenzaron, se bailaba el dormido, o sean variantes del jarabe con su música, y repre-



11. Fandango en una casa campestre, siglo XIX.

sentado así como otros sonecitos del país (trompito, perico, etcétera).<sup>20</sup>

Don Guillermo, con su sabroso relato, nos pone a los jarabes en su lugar. Si bien estaban cargados de la gracia y picardía popular, no dejaban su tono de requiebro fino y de habilidad en su ejecución que jamás cedía a la vulgaridad.

En sus escritos encontramos las letras de los bailes prohibidos como el de la manta:

¡Ay! remona mía  
si para divertir  
tú llevaras la manta  
yo a la manta y a ti

Y el gato picaresco:

Mamá mía, su gato me araña  
con su cola peluda me asusta  
dígasté si será cosa justa  
que se vaya atrevido a mi cama.

También deja bien claro cuáles eran los bailes que se acostumbraban en las distintas clases sociales:

En la parte alta se lucían el zorcico y el baile inglés, y se cantaban *La posesora*, *El ámbar* y *El susurro*, canciones hechas adrede para almas románticas de precios cómodos, como diría un comerciante de la época.

*La posesora* se cantaba con los conocidos versos de Arriaza, entonces muy en boga entre nuestras damas; uno de los versos de *El susurro*, según recuerdo, decía así:

En la noche, al susuro del viento,  
viendo opaca la faz de la luna,  
lamenté mi contraria fortuna  
con suspiros de amarga aflicción.

Formaba contraste esta queja de trovador melancólico con el malcriado, que aún vivía, y se bailaba con sombreros anchos, mangas embrocadas, calzoneras y sables de vaina de acero que se arrastraban durante el baile, se sacaban y esgrimían en un momento dado, calentándose los combatientes y dando lugar a escenas grotescas.

Alborotando los barrios y salpicando accesorias y casas de vecindad, de palmadas, risas y contento, guitarra en mano, hacían sus excursiones el *Artillero* y los *Enanos*, cantando:

¡Ay! qué bonitos  
son los enanos  
cuando, los bailan  
los mexicanos.

*El Atole*

Yo quiero beber atole  
de enfrente de San Fernando:  
el atole es de lo bueno,  
la atolera se está agriando.

*El Guajito*

Guajito... ¿a mi qué?  
Agua del pozo no beberé  
con una de la Mercé...  
Guajito too -a mi no  
agua del pozo no bebo yo...

*El Palomo*

Una paloma de dijo  
en la tapia de un convento:  
¿Dónde estás, palomo mío?  
¿Dónde estás, que no te tiento?...

*Seña Severiana*

¡Qué Ña Severiana  
tan linda y tan bella!  
se puede sacar  
un retrato de ella.

¡Qué Na Severiana!  
La quiero tantito  
porque en ella tengo  
un Severianito.

*El Durazno*

Me he de comer un durazno  
desde la raíz hasta el hueso...  
Me muero por las casadas  
será mi gusto y por eso...<sup>21</sup>

Al correr del tiempo muchos de estos sonecitos formarían parte de las distintas versiones del jarabe tapatío, del jarabe nacional o bien de jarabes de diferentes regiones del país, como el que nos transmite el Prof. Francisco Sánchez Flores, el jarabe ranchero o jarabe de Jalisco.



12. *Rancheros en su pueblo*. Litografía de C. Nebel (1834).

Vicente T. Mendoza considera que en el jarabe se puede apreciar dos aspectos o etapas muy claras: como forma simple de canto y baile, es decir, cada son por separado, tal como aparece en el siglo XVIII, y como un conjunto o una serie de sones, con su canto y su baile cada uno, forma compuesta que va adquiriendo hasta fines del siglo XIX.

No sabemos, a ciencia cierta, el lugar de procedencia de estos sones mencionados por Prieto, algunos de los cuales quedaron reunidos en el jarabe tapatío, nacional y "oficial" y desde luego como hemos dicho, en la versión regional del rancharo de Jalisco, debida al Dr. Francisco Sánchez Flores; sin embargo el mismo Prieto hace una referencia al hecho real del intercambio de canciones, sones y diferentes melodías, entre las distintas poblaciones del país, una vez que la comunicación quedó establecida entre ellas.

Nos dice Don Guillermo:

Todas estas canciones y sonecitos que no puedo recordar, parece que traían en su reflujo la marea de San Juan de los Lagos, lugar de cita de todos los pueblos de la República, mercado animadísimo que llevaba la circulación vivificante del tráfico a los puntos más lejanos de la República y foco de civilización, de confraternidad y de enseñanza que refaccionaba el aliento y la vida del trabajo a todos los ángulos de la República.<sup>22</sup>

De ahí que sea congruente que muchos de estos sones y jarabes se hubiesen concentrado en esa región, pasando después a lugares cercanos y permaneciendo largos años en ellos hasta tomar las características regionales.

Es el caso que nos comenta Vicente T. Mendoza, en relación con la permanencia de sones y especialmente de jarabes, en la región de Zacatecas, cuando afirma que:

El capítulo de los jarabes viene a situar a Zacatecas en un lugar privilegiado, pues además de entregar cerca de una treintena de ejemplos originales, incluyendo algunos que aparecen intercalados en los aires nacionales y en las pastorelas, se des-



tacan por su interés en la historia de la música popular de México, un ejemplo del pan de jarabe de finales del siglo XVIII, el palomo federal que podría fecharse en 1840 y el jarabe corriente del que hace mención especial Don Guillermo Prieto en sus *Memorias*<sup>23</sup>

Por otra parte Don Vicente afirma que para fines del siglo XIX todos los ejemplos mencionados anteriormente se cantaban y bailaban profusamente en San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, por lo que según sus propias palabras "...puede decirse sin temor a equivocarse, que en este género estaba representada la casi totalidad de dicho siglo".<sup>24</sup>

A mayor abundamiento, si tomamos en cuenta que, como dice Don Vicente T. Mendoza en la obra *El folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas* ha recibido influencias culturales del sur, especialmente de Lagos, Jalisco y de León, Guanajuato, desde 1575 año en que se fundó Aguascalientes, la referencia de Prieto al mercado de San Juan de los Lagos, como lugar al que todo llegaba y de donde todo partía, toma mayor significación.

Nada nos asegura, como bien dice Saldívar, que los aires comprendidos en el jarabe tapatío, o en la versión que nos ocupa, sean de procedencia jalisciense, pero tampoco existen evidencias de lo contrario, más bien podría decirse que pertenecen a un conjunto de aires representativos de una época dada, provenientes de distintos lugares del país, afines por circunstancias históricas, a través de los cuales se conforma la fisonomía de un pueblo que, como dice nuestro querido Don Guillermo Prieto

...no puede marcarse, en la intención íntima, la inflexión del canto correspondiente a determinados afectos; la palabra de doble sentido, la alusión por el gesto a la costumbre, a la manera peculiar de sentir de la persona o personas de que quiere ser comprendido el cantador.<sup>25</sup>

Para concluir diremos que el jarabe no es otra cosa que un son, derivado de los "sonecitos de la tierra", que posible-



13. El jarabe tapatío o nacional que se bailaba en todas las escuelas del sistema educativo nacional por los años treinta.

mente tuvo al nacer el apelativo de jarabe, no como un género como lo conocemos hoy en día, sino como el título o el nombre del son.

Su antecedente lo encontramos en las diversas formas del baile español, pero fundamentalmente en el fandango, y su antepasado más remoto podría ser el canario, uno de los bailes de moda de las cortes europeas del siglo XVI.

En su primitiva forma bailada aparece como fórmula simple, como son independiente. En realidad su música fue creada para bailarse y cantarse, es decir, responde a su función esencial, el baile.

Su nacimiento se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII y adquiere su máximo esplendor en el primer cuarto del siglo XIX.

Como forma de jarabe simple lo adoptan las clases populares y es ejecutado en figones y pulquerías, acompañado

de arpas y bandolones, hábilmente bailado por los personajes populares más característicos de la naciente ciudad de México.

La inspiración popular dio su aportación para que sones y jarabes circularan por los caminos de toda la República, interinfluyéndose y confundiendo su origen y procedencia y al mismo tiempo echando raíces en nuevos sitios en donde permanecieron y se desarrollaron con características propias.

El jarabe, casi desde el momento en que aparece en su forma popular, tiene una doble vida más artificiosa, con la que vivirá simultáneamente y para siempre y que terminará por absorberlo: su versión teatral.

Por su importancia daremos a esta forma del jarabe —que estamos tentados a llamar espúrea y que no lo haremos por las consideraciones que veremos posteriormente— un capítulo aparte.

Indudablemente que esta forma teatral del jarabe influirá en la versión popular, es decir, modificará la forma acostumbrada con que era anteriormente bailada y cantada entre las clases populares de ciudades y rancherías, tanto que al finalizar el siglo XIX, el jarabe será ya un conjunto de aires o sones encadenados unos a otros, que se seguirán cantando y bailando, pero con nuevas características.

Al iniciarse el siglo XX, se le da al jarabe el rango de representatividad nacional y oficial, al tenor de las nuevas ideas de la educación nacionalista. No tardarían en aparecer las versiones regionales equivalentes, los jarabes “estatales”, conformados muchas veces con sones más del gusto y del antojo del recopilador o arreglador musical, a quien importa menos el respeto por la autenticidad de su procedencia, que su efectividad teatral.

Mucho quedará todavía por decir sobre el jarabe, y mucho que revisar y rectificar en trabajos venideros.

## Notas

1. Niceto Zamacois. *El jarabe*. México, 1861.
2. *Ibidem*.
3. Gabriel Saldívar. *El jarabe. Baile popular mexicano*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1937 p. 4
4. *Ibidem*.
5. Thoinot Arbeau. *Orquesografía* (edición original: 1588). Buenos Aires, Ed. Centurión.
6. Curt Sachs. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Ed. Centurión, 1944, p. 369.
7. Arbeau, *op. cit.*, p. 172.
8. *Ibidem*.
9. Sachs, *op. cit.*
10. *Ibidem*.
11. Vicente T. Mendoza. *Panorama de la música tradicional de México*. México, Imprenta Universitaria, 1956.
12. Saldívar, *op. cit.*
13. Gabriel Saldívar. *Historia de la música en México*. México, SEP/Publicaciones del Depto. de Bellas Artes, 1934, p. 257.
14. María del Carmen Velázquez. *Historia documental de México*. UNAM.
15. Saldívar, *El jarabe*, *op. cit.*, p. 6
16. Velázquez, *op. cit.*
17. Saldívar, *El jarabe*, *op. cit.* p. 6
18. Luis Reyes de la Mazà. *Cien años del teatro en México*. México SEP, 1972 (SEP-Setentas, n. 61), p. 16.
19. Guillermo Prieto. *Memorias de mis tiempos*. 6a. ed., México, Ed. Porrúa, 1976, p. 240.
20. *Ibidem*.
21. *Ibidem*.
22. *Ibidem*.
23. Vicente T. Mendoza. *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*, México, Congreso Mexicano de Historia, INBA/SEP.
24. *Ibidem*.
25. Guillermo Prieto, *op. cit.*

## CAPÍTULO II

# EL JARABE COMO GÉNERO BAILABLE EN LOS ESCENARIOS TEATRALES DEL SIGLO XIX Y XX

**H**a sido un error —el que afortunadamente empieza a superarse— considerar que los productos de la creación popular permanecen en el tiempo sin cambio alguno.

Hablando de las formas dancísticas y musicales, las variaciones que muchos de sus géneros han sufrido a lo largo de los siglos, han sido considerables. En cambio quizá otras expresiones también del área de la danza han sido más resistentes al cambio o bien, quienes han estado a cargo de ellas han tratado de que permanezcan sin adulteraciones, tal es el caso de las danzas utilizadas para el servicio religioso. Sin embargo, aun dentro de este género, no se ha podido evitar que el desarrollo humano o el llamado "progreso", haya dejado su huella también en este tipo de danza, debido a los cambios en usos y costumbres propiciados por el desarrollo de la ciencia y de la tecnología. Posiblemente este fenómeno se nos presenta con mayor claridad a partir del segundo tercio de este siglo; aunque de manera acelerada se ha dado siempre, de una forma o de otra.

En el caso de los bailes, producto de la creación popular que han servido como una forma de esparcimiento en diferentes acontecimientos sociales, la transformación ha sido

mucho mayor en virtud de que no ha sido objeto del cuidado de personas especializadas como es el caso de la danza ceremonial, sino que las modificaciones, influencias o adulteraciones se han dado de manera libre y totalmente espontánea. Por lo mismo, los cambios sufridos por sones y jarabes, desde su nacimiento hasta el presente, han sido evidentes, más profundos y de mayores consecuencias.

Desde aquellos sonecitos de la tierra que terminaron por ser sones y jarabes prohibidos por la Santa Inquisición, ya a fines del siglo XVII, hasta el jarabe institucionalizado por la Secretaría de Educación, encontramos una variedad de formas que conllevan propósitos diferentes utilizados para distintas actividades sociales, pero que a lo largo de su historia no han dejado de tener influencia unos en otros.

Así pues, los sones y los jarabes no solamente fueron utilizados para el regocijo y esparcimiento popular, sino que pronto fueron trasladados a los escenarios de los teatros de todos los géneros, por toda clase de comediantes.

Según la información que tenemos, las versiones teatrales de los jarabes aparecieron muy poco tiempo después de haber sido aceptados, cantados y bailados con gran jolgorio y entusiasmo, por el pueblo. Por lo mismo, su éxito en los foros de los teatros capitalinos fue tal, que las modificaciones sufridas en los escenarios tuvieron amplia resonancia en las versiones populares, de tal suerte que sería difícil determinar si tales o cuales movimientos o características se debieron a la creación popular espontánea o a la invención de cómicos, maestros o profesionales de la danza de los teatros de la ciudad.

Bien podríamos decir que, en una buena parte, los cambios sufridos por los jarabes se debieron al tratamiento escénico que se les dio en distintas épocas de su larga historia.

Las primeras referencias que se hacen del jarabe en la *Reseña histórica del teatro en México*, de Olavarría y Ferrari, se remontan al año de 1790, y se refieren a una función dada por una Compañía de volatines que tuvo lugar el 9 de julio del año mencionado, en el famoso Teatro del Coliseo.

En el programa se incluye, como gran atractivo, el anuncio de que el payaso bailarí el jarabe, vestido de mujer en la misma "maroma" en que la Romanita, a cuyo beneficio se daría la función, y haría difíciles equilibrios en la tabla, la mesa y la silla.<sup>1</sup>

Las funciones de maroma no eran otra cosa que distintos actos en los que se mostraban las destrezas de los participantes, sorprendiendo al público con sus ejercicios acrobáticos y de equilibrio sobre una cuerda tensada en la que daban saltos y volteretas, muchas veces con aditamentos como mesas y sillas; en las funciones no podía faltar el payaso que se dirigía al público para dar inicio a la presentación y quien siempre terminaba bailando.

En el *Libro de mis recuerdos*, Antonio García Cubas nos relata con detalle cómo eran estas funciones de maroma; transcribimos el siguiente texto el cual era recitado por el payaso mientras el volatinero probaba el adecuado y necesario temple de su cuerda:

Señores, muy buenas tardes,  
la función va a comenzar;  
y yo con unas coplillas  
que les voy á dedicar.  
Déle al bombo, maestro al *cémbalo*  
porque ya quiero bailar.

El volatinero, después de algunos paseos por la maroma de cáñamo, durante los cuales la constante y fuerte oscilación del balancín, acusaba el desequilibrio de su cuerpo, retrocedía violentamente trenzando los pies, hasta tocar con los maderos de la tijera, que le servía de reclinatorio; sacaba su pañuelo, limpiábase el sudor, y esperaba á que el payaso recitase los versos ofrecidos, para cuya escena callaba la murga.

El payaso, yendo y viniendo y agitando los brazos como un cómico incipiente, cumplía su cometido de esta manera:

Las Mariquitas son finas,  
las Juanitas muy hermosas,

las Catarinas garbosas,  
y lindas las Agustinas;  
las Tomasas muy catrinas,  
las Pepas, cielo estrellado;

Al concluir este verso, poníase á bailar y cantaba con cierta bellaquería, acompañado del bombo, los últimos versos de la octava:

aunque sea con una de éstas  
yo quisiera estar casado.

Concluido este acto, la murga continuaba tocando y el volatinerero procedía a ejecutar la segunda y más difícil parte de sus ejercicios...<sup>2</sup>

En la *Reseña histórica* de Olavarría y Ferrari, nos encontramos con que entre los años de 1790 a 1792, los programas se redactaban en verso, el autor nos da un ejemplo de ellos:

Dos piezas de cantado primorosas  
harán los intermedios divertidos,  
siendo del mejor gusto, y deleitosas,  
que con placer ofrecen muy rendidos,  
las Lanchas y boleras tan graciosas,  
y otros sones del país, ya conocidos,  
Jarabe y Bergantines cantarán,  
las que Acosta y Morales bailarán.<sup>3</sup>

Por lo anterior sabemos que el baile entraba en los intermedios como era la costumbre en Europa desde el siglo XVI, y que Acosta y Morales bailaban el jarabe. En el mismo anuncio se informa que se ha preparado también la allemanda, la que será bailada para poner fin al programa.<sup>4</sup>

En la misma época participaba en las funciones del Coliseo una bailarina cuyo nombre era Ana Maguei a la que apodaban "La Magueyito" y la que se especializaba en tiranas, fandangos y en el jarabe, el que bailaba con su compañero



Arizar, para amenizar las funciones de "beneficio", ofrecidas a diferentes artistas.

En 1808, a decir de Olavarría y Ferrari, adquirió fama otra bailarina apodada "La Inesilla", destacada por su belleza, a quien el Virrey de la Nueva España otorgó la gracia de su beneficio, como era costumbre en aquella época; en dicho beneficio bailó "el son de la tierra llamado jarabe y la bamba poblana".<sup>5</sup>

Para 1846, los problemas políticos del país provocaron un decaimiento en la vida teatral de la capital, y aun cuando los espectáculos fueran pobres y ruinosos, como dice Olavarría, a "causa de los trastornos políticos y de la guerra americana, que consumía todos los recursos y diezmaba la juventud mexicana en infructuosos combates"<sup>6</sup>, no dejaba de bailarse el jarabe como fin de fiesta, interpretado por los mismos actores que dramatizaban sainetes, para no morir de hambre.

Como vemos, en pocos años, los sones y sobre todo los jarabes van perdiendo su plural para ir definiéndose como EL JARABE y, al mismo tiempo, concretando su carácter de baile nacional, sin que sepamos, a ciencia cierta, cuáles eran los sones que lo componían, si se trataba de un solo son, y mucho menos, cómo eran sus pasos y su coreografía.

A fines de 1849, llega a México, procedente de Europa, "la grande y famosa Compañía Coreográfica" de los esposos Hippolyte y Adèle Monplaisir, después de haber realizado una exitosa gira por los Estados Unidos. Dan algunas funciones en el puerto de Veracruz, iniciando sus presentaciones casi inmediatamente después de haber desembarcado de Nueva Orleáns, el 22 de noviembre de 1849.<sup>7</sup>

Formaban parte del elenco principal, el notabilísimo y gracioso bailarín Sr. Corby, quien alternaba en los primeros lugares con el Sr. Viethoff.

Un año después, la Compañía Monplaisir — que aún permanecía en nuestro país — era sumamente querida y admirada por el público mexicano, quien para entonces ya le había prodigado calurosos aplausos, considerándose la larga es-

tancia de esa Compañía como un acontecimiento singular en la vida cultural de la capital y de algunos de los estados que posteriormente fueron visitados por ella.

Ocupaba un lugar especial en el cariño del público el Sr. Corby y más aún cuando el 19 de septiembre de 1850, con motivo de su beneficio se presentó vestido de "poblana", haciendo pareja con Viethoff en traje de ranchero, y bailando un jarabe, según comenta nuestro cronista, "con mucho chiste".<sup>8</sup>

Y así llegamos al 17 de noviembre de 1858, fecha en la que se estrena una ópera cómica en dos actos basada en costumbres nacionales, titulada *Un paseo en Santa Anita*, escrita por Don José Casanova y Don Víctor Landaluce, con música de Antonio Barilli. En esta ópera cómica no podría faltar el jarabe y otros bailes nacionales con acompañamiento de una "banda de jaranas y bandolones, ensayada y dirigida por el profesor Don Sabás Contla".<sup>9</sup> La decoración, como es natural, debía mostrar el conocido canal de *Santa Anita* con la vista alejada del puente de Jamaica, bien lograda por su autor Don Manuel Serrano, según las crónicas de la época.

Aun cuando ya se había presentado alguna obra de compositores mexicanos, parece ser que *Un paseo en Santa Anita* fue la primera escrita con el propósito de mostrar el ambiente mexicano, pues la anterior, debida a la inspiración de Don Cenobio Paniagua, pertenecía más bien a la escuela de música italiana, con textos en ese idioma y cuya trama nada tenía que ver con nuestro país.

Luis Reyes de la Maza consigna esta obra como *Un paseo a Santa Anita*, de la que dice:

Presentaba por vez primera las costumbres nacionales en un escenario, y bien puede decirse que es el antecedente primario de lo que más tarde sería la *revista*, género que tanta importancia había de tener dentro de la historia de los espectáculos en México.<sup>10</sup>

Sin embargo, ya en los primeros meses del mismo año de 1858 un grupo de actores del Teatro Nacional, había ofrecido a Don Félix Zuloaga "una función de obsequio", con la comedia mexicana *La Ranchera de San Miguel el Grande o La feria de San Juan de los Lagos*, también con bailecitos del país y música de bandolones.

Es muy posible que esta comedia no hubiese sido lo bastante interesante como para haber trascendido en el ámbito cultural o, por el contrario, fuera un antecedente inmediato que impulsara la creación de obras con espíritu nacionalista. Lo cierto es que el éxito de *Un paseo en Santa Anita* permitió que esta obra continuara por muchos años en la cartelera de los teatros. Treinta años después fue montada nuevamente con poemas de Juan de Dios Peza y música de Luis Arcaraz, esta vez con Felicidad Pastor que apenas contaba con 14 años, la que declamaba y bailaba el jarabe con tal gracia que, según cuenta el cronista, le valió ser premiada con el caluroso aplauso del público.

La llegada del can cón a nuestro país fue un acontecimiento que entusiasmó a muchos e irritó a otros. Las familias "decentes" proscribían el pecaminoso baile y los padres sacaban indignados a sus retoños de las funciones en las que el can cón enloquecía de frenético entusiasmo a los espectadores.

Don Ignacio Altamirano previene sentenciosamente que "aquello es el principio de una nueva era de degradación moral y un golpe de muerte al buen gusto".<sup>11</sup>

Pero ni las críticas, ni la iglesia, ni la indignación de los padres de familia, con su hipócrita moralina, impidieron que "el condenado baile" se presentara en pleno domingo de pasión, con la complacencia de la sociedad católica capitalina, ante la cual el propio Altamirano debió aceptar el hecho con el comentario siguiente:

Hace veinte años no se hubiese podido representar el domingo de Pasión; hace diez habrían sido quemados los actores que la hubieran puesto en escena; hace uno habría sido escuchada

fríamente y hoy fue aplaudida con frenesí. Si esto no es cambiar las costumbres que venga Dios y lo diga.<sup>12</sup>

Ya se comprenderá el disgusto que causara la representación del can cán, en un día tan respetado.

*El concilio de familia o los efectos del can cán* fue la obra que en la cuaresma de 1870 presentaba, entre alcaldes y artistas trashumantes a un cura que, subiéndose la sotana, sacaba a bailar a una beata, al lado de robustas "cancaneras".

Pocos años después, no sabemos si para atenuar el escándalo cancanesco o bien para dar el toque de mexicanidad, nuestro casi ya entonces baile nacional, el jarabe, alternaba orgulloso y desafiante con el atrevido y pecaminoso can-cán. El 11 de julio de 1875 se estrena *El Proceso del can cán* en el teatro Arbeu, pieza a la que se agregó la representación del jarabe que, según el comentario de Don Enrique Olavarría y Ferrari, "por de contado fue muy bien recibido".<sup>13</sup>

Anota nuestro comentarista e historiador que en esta pieza, Matilde Montañés hizo el papel de la "Seguidilla", el barítono Lino Alpuente el del "Bolero" y el tenor cómico Manuel Iglesias el de "Mr. Can-cán". Como se ve, la pieza trataba de un enfrentamiento entre los bailes de vieja tradición y el discutido can cán, por lo mismo no podría faltar en la controversia nuestro representante nacional, el jarabe. Lamentablemente, en la reseña no se consigna, ni el papel que jugaba el jarabe dentro del enredo, ni por quién fue bailado en esa ocasión.

Como hemos visto, durante todo el siglo XIX, nuestro jarabe anduvo a bien y a mal traer por todos los escenarios capitalinos, en pies y manos de payasos, cómicos y bailarines de todos géneros y con motivo de beneficios, homenajes, piezas pretendidamente serias y comedias no tanto, hasta llegar a parar en la *Carmen* de Bizet, puesta por la Compañía Pastor en 1889 en el Teatro Nacional, y el jarabe era "bailado" por un caballo. Transcribiremos textualmente el comen-

tario que con motivo de esa "triste" representación nos dejó Don Enrique Olavarría y Ferrari, en su *Reseña del teatro en México*:

En la desdichada *Carmen* de Bizet, quien se llevó los honores del mayor aplauso fue el profesor de equitación señor Falco, que montando un precioso alazán de *carne y hueso*, y vistiendo el legendario traje de alguacil, se presentaba en el último acto al frente de la cuadrilla, pedía la llave del toril y hacía a su jaco bailar el jarabe. (!)<sup>14</sup>

Muchos tumbos quedarían todavía por dar a nuestro pobre jarabe, llegado el siglo XX. A principios de este siglo, continuaba su vida teatral, ya en el Circo Orrín, entre payasos y maromeros, ya ahora al lado del nuevo baile menos afrancesado: el *cake walk*.

Encontramos frecuentes menciones, entre los cronistas de la época, en las que se alude a las interpretaciones de diversos bailes, el *cake walk* y el jarabe, juntos, dentro de una misma función. Sin embargo, ni a través de las reseñas teatrales, ni de las crónicas periodísticas tenemos la posibilidad de saber en concreto cuál o cuáles eran los sonos o aires que musicalmente integraban ese jarabe. ¿Cada uno de los intérpretes bailaba distintos jarabes, o bien al paso del tiempo, éste se fue conformando con una única versión, compuesta por varios aires? La respuesta no empieza a ser clara sino a partir de la magnífica recopilación de partituras musicales que nos dejó Don Gabriel Saldívar.

El documento más antiguo que encontramos en su investigación sobre el jarabe, es un facsímil, anterior a 1821. Este jarabe, incluido en el *Dúo contenga Ud. de los gemelos*, tiene una línea melódica muy semejante al utilizado en la versión del Dr. Sánchez Flores del jarabe de Jalisco, en su parte del "paseo".

Ya en la *Colección de treinta jarabes, sonos principales y más populares aires nacionales de la República Mexicana*, recopilados y arreglados para piano y canto por Miguel Ríos

Toledano, empezamos a reconocer los aires o sones que componen la versión última del jarabe, llámese tapatío o nacional. En esa colección, no solamente reconocemos algunos aires de esa última versión a la que hacemos referencia, sino también algunos otros que se encuentran comprendidos en otros jarabes como el tlaxcalteca y el parreño.

La versión de Ríos Toledano fue publicada en 1890, por lo que sería muy lógico considerar que, por lo menos las versiones musicales que se bailaban como jarabe, en el último tercio del siglo XIX, estaban dentro de estos treinta aires.

De la forma coreográfica no tenemos más datos que el que nos da el propio Saldívar en su estudio citado, al referirse a la selección que hace Castro Padilla —músico dedicado al género de la revista— en los primeros años del XX, de los nueve sones o aires del jarabe tapatío o nacional, bien llamado por Saldívar "oficial". En esa misma nota, menciona a Felipa López "maestra tapatía de baile", como la responsable de la selección de los pasos que intergrarían la versión del jarabe tapatío o nacional, pronto a oficializarse. Considera Saldívar que, ni Castro Padilla ni Felipa López, se apegaron a la tradición y que ambos se alejaron del buen gusto.

Desconocemos la fuente de donde Gabriel Saldívar tomó los datos anteriores. Por nuestra parte, las indagaciones sobre Felipa López como "maestra tapatía de baile", han sido infructuosas. Ni el propio Dr. Francisco Sánchez Flores, ni otros maestros de Jalisco nos han podido dar noticia alguna sobre ella.

Sabemos, sin embargo, que Felipa López ya era buena bailadora de jarabes por el año de 1887, según la mención que Olavarría y Ferrari hace de ella en su *Reseña histórica*, en la que consigna el dato con motivo del beneficio de Enriqueta Alemany, en el que alternó con la Lepri, bailando el jarabe con Melesio López, considerados ambos como buenos bailadores de jarabe.<sup>15</sup>

Otra mención que Olavarría y Ferrari hace de Felipa López es la que transcribimos a continuación, también del año de 1887:

En Arbeu, el enfermo era el público, tanto que la Compañía de zarzuela hubo de desistir de dar funciones en las noches, contentándose con las de las tardes de días festivos, en que ponía *El potosí submarino*, con muchos aplausos para la sílfide mexicana Felipa López, que pareció a muchos la más lista artista coreográfica del país.<sup>16</sup>

Dejamos pendiente por lo pronto, el dato sobre Felipa López, a reserva de continuar en la búsqueda de esta "maestra tapatía de baile", como la menciona Gabriel Saldívar y a quien le atribuye la selección de los pasos del jarabe tapatío o nacional en su más reciente versión.

Tocaría al jarabe de teatro vivir sus mejores días, en los albores del siglo XX. Para 1908 María Conesa, la famosa "Gatita Blanca", haría una espectacular versión de nuestro traído y llevado jarabe, vestida de charro, con el natural escándalo de las viejas damas de la sociedad y el consecuente beneplácito de los caballeros. Enorme éxito tuvo María Conesa bailando y recitando en primoroso traje de charro, versos del jarabe mexicano, al que el público recibió —según cuenta el cronista de *El Diario*— con motivo de la presentación de la zarzuela *Alegría de vivir*, con música del maestro Uranga, con vivas a México, al jarabe, a la Conesa y al Sr. Capella, autor de la obra estrenada, el 11 de marzo de 1911, época de intensos conflictos políticos en el país.



14. Anna Pavlova



## ANNA PAVLOVA Y EL JARABE TAPATÍO

ANNA PAVLOVA

Con tus trenzas más trágicas que la negra fortuna  
y las cuentas de vidrio que suman tus collares,  
en cuyas perlas falsas la honradez de la luna  
se engaña como en mágicas pedrerías solares;

Con un sombrero digno de Emiliano Zapata,  
y el rebozo sedefío que una tela hilandera  
echó sobre tus hombros como en ruelas de plata  
y cual si fueras una lírica vivandera;

No te conocería ni Tatiana ni Olga,  
ni los ex-grandes duques, ni los peces del Volga,  
ni las cúpulas de oro que delata el Kremlin.

Que en tu carne de cisne, ave egregia y lejana,  
el color y la vida de la china poblana  
dan una rara anémona en el patrio jardín.

RAFAEL LÓPEZ

Nunca se hubiese imaginado y muy posiblemente jamás se dio cuenta, la famosa intérprete del "cisne blanco", la trascendencia que tuvo en nuestro país, el montaje que hiciera del jarabe tapatío, en la obra *Fantasia mexicana*.

Por los años en que Anna Pavlova vino a México, es decir, ya entrado el siglo XX aún privaba, en los círculos "cultos" del país, el desprecio por lo propio, lo que aflora de manera singular en las críticas y reseñas periodísticas de la época, a través del hecho, prácticamente insustancial, de un jarabe mexicano, bailado por la gran Pavlova. ¿De nada había valido la obra de Lizardi, los escritos de Guillermo Prieto y tantos otros, la lucha de Martí porque se aprendiera la historia de América, de los incas, de las culturas preco-

# EL UNIVERSAL ILUSTRADO



ANNA PAVLOVA, la incomparable danzarina que debutará  
en Artes con su notable compañía de "Ballets Russes"

lombinas de México, aunque se descuidara la de los "arcon-tes de Grecia"?

Precedida de enorme publicidad, llega Anna Pavlova a nuestro país, en el mes de enero de 1919, en medio de un inhóspito clima invernal. El anuncio del debut de la Gran Compañía de Bailes Clásicos de Anna Pavlova, previsto para el 15 de enero, aparece en los diarios capitalinos, desde los primeros días del mes. El 2 de enero de 1919 el *Excelsior*, ya entonces "periódico de la vida nacional", en su sección de espectáculos anuncia:

#### *Teatro Arbeau*

Gran Compañía de Bailes Clásicos de "Anna Pavlowa"<sup>17</sup> única en el mundo. Corta temporada gran debut el 15 de enero.

Abierto el abono para 8 únicas funciones en el repertorio de música de Enrique Manguía.

El 3 de enero, informa el mismo diario:

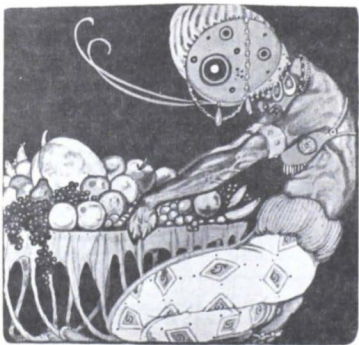
ANNA PAVLOWA. Muy pronto llegará con su gran Compañía de Bailes Clásicos. Los más grandes y únicos en su género. 15 de Enero Inauguración de Temporada.

De los días 4 al 10 del mismo mes, continúa profusamente la información: "El día 15 del actual gran debut de la Compañía de Ballet Ruso Anna Pavlowa. 60 bailarines y bailarinas en al Arbeau".

Y el 13: "Esta semana llegará a esta capital Anna Pavlova y su gran Compañía".

El 14 aparece el anuncio de que en el Teatro Colón, en tanda especial de las 5 p.m. se presentará a Anna Pavlova en la película de 8 partes *La muda de Portici*.<sup>18</sup>

Y así llega el 15, sin que nada se vuelva a mencionar, del tan anunciado debut. El 16, *El Universal*, "Diario político de la mañana", entonces dirigido por Félix F. Palavicini, publica:



LA HARVESTA DEL SURESTE

(Cópula inspirada en el "Suroeste" con el "Suroeste")

BIBLIOTECA NACIONAL  
MEXICO

REVISTA DE REVISTAS  
EL ALMANAHO NACIONAL

*Anna Pavlowa envía un saludo al Sr. Presidente*

Ayer se recibió en esta capital un cablegrama dirigido al Sr. Miguel Gutiérrez, procedente de La Habana, en el que anuncia su socio Sr. Valdés, que la gran artista Anna Pavlowa, antes de embarcarse rumbo a tierra mexicana, tuvo la gentileza de enviar un cordial mensaje a nuestro primer mandatario, saludándolo a él y al pueblo mexicano y felicitándose de llegar pronto a nuestro país.

Así pues, podemos asegurar a nuestros lectores que la grandiosa Compañía "Anna Pavlowa" llegará a Veracruz el próximo sábado, en el vapor Esperanza.

El 18 de enero, *Excelsior* avisa: "Hoy llegará a Veracruz la gran Compañía de bailes clásicos Anna Pavlowa, pronto gran debut en el Teatro Arbeu".

Mientras que *El Universal*, más conservador, informa: "Mañana llegará el vapor Esperanza a cuyo bordo viaja la célebre bailarina Anna Pavlowa".

Por fin el 19 arriba a Veracruz y el 20 se promete: "En esta semana debut definitivo en el Teatro Arbeu de la gran Compañía de Bailes Clásicos Anna Pavlowa que acaba de llegar, saluda al público y prensa mexicana."<sup>20</sup>

Entre la gran expectación de los círculos diletantes de la capital, se anuncia el debut definitivo de la "grandiosa y única Compañía de Bailes Clásicos de Anna Pavlowa", para el 25 del mismo mes, en el Teatro Arbeu.

Apoyan el suspenso las crónicas de Roberto "El Diablo", quien en la sección de Crónicas Teatrales de *Revista de Revistas* nos habla del ambiente invernal y de Pavlova:

En vez de ir a disipar la diaria monotonía con júbilo breve de una tanda o en la penumbra amable de algún cine, se experimenta el casto deseo de dar al espíritu una tregua de vida hogareña y presurosos y a temprana hora marcha uno en busca del calor familiar.

Menos mal que en estas noches hiecales nada digno de atención y aplauso ha acontecido en nuestros escenarios. Tal ausencia de novedades fué solo un paréntesis precursor de

HOTEL MEXICO

# TEATRO ARBEU

Gran Compañía de Balles Clásicos  
**ANNA PAVLOWA**

Domingo en la tarde última matinee de abono,  
repitiéndose el éxito de la temporada

## "La Bella Durmiente en el Bosque"

Por la noche a las 8.45  
Gran función popular poniéndose en

escena el gran "sucess"

**"RAYMUNDA"**

LUNETAS \$6.00

GALERIA \$1.00

Martes 11, Beneficio de

## ANNA PAVLOWA

Con el Grandioso Baile

## "GISELLE"

gratos sucesos artísticos: el debut de la compañía de ballets rusos de la maravillosa Anna Pavlova en el Arbeau, y el estreno de la espléndida revista *El príncipe de Carnaval* en el teatro Iris.<sup>21</sup>

O bien, la entrevista que Xavier Sorondo hace a la Pavlova en la que sugiere las posibles causas del retraso de su debut: "Nos dice que ha diferido su presentación hasta el sábado, tal vez para que la orquesta ensaye debidamente."

Finalmente, aparece el anuncio esperado: "Hoy sábado 25, gran debut en el Teatro Arbeau, acontecimiento de arte".

La memorable actuación con la que se presentó por primera vez en México, registra el siguiente programa: *La muñeca encantada*, con música de Bayer y otros compositores, arreglo de Ivan Clustine; *La noche de Vallpurgis*, de la ópera de Gounod, *Fausto*, también con arreglo coreográfico de Ivan Clustine y como números finales siete *Divertissements*.

Las cascadas de elogios no se dejaron esperar, y entre frases de "la eximia", "la única", "la grandiosa" etc., y otras revestidas de poética prosa, muy de la época, el mundo cultural de México se estremece:

...Anna Pavlova, creadora de la danza más espiritual, soñadora e ideal de estos tiempos, dice a nuestra alma el sugestivo y vivísimo lenguaje de la actitud y gestos rítmicos, comprendemos mejor la capacidad de vuelo, que no es más que una consecuencia de naturaleza espiritual, de que ha de gozar un día nuestra alma libre. ¿Quién no ha soñado nunca con volar? ¿Quién no ha querido...tener alas, alas sacudidas de huracán, o en céfiros llevadas, o en leves nieblas de ilusión medidas en el jardín del silfo sosegadas, y sobre el seno del amor dormidas, como dice la poesía? Y danzar es casi volar. Cuando la humanidad danza se halla en su más exaltado momento de pasión y adoración artística.

No basta entonces la palabra: el cuerpo todo habla y dice un inaudito poema de líneas, ondulaciones y éxtasis indescribibles; y es el alma toda, hecha de sus sentimientos exaltados



**TEATRO PRINCIPAL**

Gran Compañía de Ballets Clásicos

**ANNA PAVLOWA**

HOY, VIERNES 21, A LAS 7.15 P. M.

TANDA DE MODA

**“COPPELIA”**

— Y —

**7 DIVERSIONES**

**LUNETA, \$5. GALERIA, \$1.**



en la belleza, y es el más mustio de sus pensamientos los que vemos reflejarse en el cuerpo rítmico y bello, dócil al espíritu artista.

El arte de la danza es maravilla de maravillas. La música y la poesía en él se encantan y arroban.<sup>22</sup>

Así escribía en *Revista de Revistas* Don Leopoldo de la Rosa, aquel poeta colombiano, bohemio aún cuando lo conocimos en nuestra infancia, viejo ya, al que veíamos altísimo y delgado como el que más, con su noble figura de "caballero andante".

Los poemas salieron de todas las plumas, tanto de las buenas como de las malas:

Señora que has venido de tu país de nieve...  
huyendo de la lucha de los reyes perversos,  
permite a este soneto que mi entusiasmo lleve  
en la trompetería de sus catorce versos...<sup>23</sup>

O bien:

*Señora que has venido...*

Como en los tiempos de la dulce Grecia, en que todo en la naturaleza personificaba un alma y en el aire y en la tierra y en el cielo y en el mar palpitaban espíritus divinos y el universo todo era regido, según la *Teogonía* de Hesíodo, por el amor; como en los viejos días de los mitos estupendos ha soplado sobre nuestro valle una insólita ráfaga de paganismo.<sup>24</sup>

Solamente hubo una voz discordante, la de Don Carlos González Peña, que empieza por observar el desusado aspecto que ofrecía la sala del Arceu: "Encontrábanse allí los viejos y jóvenes aficionados cultos y cuanto de más relevante y distinguido cuenta la sociedad mexicana..." y continúa expresando su desaliento por no haber encontrado en ese primer espectáculo "la maravillosa revelación de arte que es el baile contemporáneo." Se refería a la unión que de la mú-



sica, la pintura y la coreografía habían realizado los rusos, asombrando al mundo, "el cual, ha venido a substituir, por ser más de nuestra época, y por más hondamente responder a nuestra propia manera de ver y sentir, al viejo baile clásico."<sup>25</sup>

La amplia cultura de Don Carlos González Peña, aunada a su sensibilidad y seguramente al conocimiento que tenía de la danza y de las nuevas corrientes del ballet clásico que debía haber visto en sus viajes por Europa, fundamentan la validez de sus críticas. Sin hacer ninguna concesión a la fama —aunque bien ganada— y al halo luminoso con que venía cubierta la "gran diva", Don Carlos dice lo que piensa, bueno o malo, en pro o en contra del espectáculo que se presenta.

Afortunadamente nos deja una serie de magníficas críticas, perfectamente analizadas y fundamentadas, de cada una de las obras que fueron presentadas al público de Méxi-

co, en aquella primera temporada del año de 1919. De esa manera, recibe la actuación de la Pavlova con los siguientes comentarios, en los que se deja ver la seguridad que da el conocimiento:

Pase, pues, la primera parte del programa, sin que nada extraordinario nos arrebatase con ese avasallador gesto de los entusiastas irresistibles.

Y aguardamos la segunda, la aguardamos con la esperanza de que el noble anhelo artístico que nos llevara al teatro se cumpliera.

Se cumplió en parte. *La noche de Valpurgis*, bailable extraído del *Fausto* de Gounod, y arreglado en la parte coreográfica por Yvan Clustine, es una hermosa visión plástica. No pidáis, ni a Gounod ni a los coreógrafos que interpreten ni siquiera sea lejanamente el pensamiento difuso y recóndito de Goethe en esta parte del poema inmortal. De lo que se trata, simplemente, es de reproducir a los ojos una embriaguez de color y de movimiento. Y esto sí que lo consigue la Compañía de Pavlowa.<sup>26</sup>

Anota que lo mejor del programa son las *diversiones*, "como afrancesadamente suele llamárseles".<sup>27</sup> No deja de reconocer que Pavlova da la impresión de ingravidez, a tal punto de comentar: "...no sabríamos decir si en ocasiones, estamos seguros de que no vuela..."<sup>28</sup>

De todas formas, termina su primera crítica con las siguientes palabras:

El espectáculo que nos ofrece la Sra. Pavlowa es, en verdad, una hermosa nota de arte. Pero, tal y como lo sentimos debemos decírselo: el público culto de México aguarda, en la presente temporada, algo que responda al deseo que él tiene de conocer y admirar los genuinos bailes rusos. No queremos Gounod, no queremos *Hadas de las muñecas*, por más que todo eso nos plazca. Lo que queremos son cosas modernas y cosas originales. Queremos Moussorgsky y Rimsky-Korsakow, Glazunoff y Borodine y Tschaikowsky. Queremos además escenografía de Bakst...

Ya lo ve la gloriosa artista, y esto debe complacerla; queremos algo muy suyo, porque es de su patria: arte ruso interpretado por la más famosa de las artistas rusa.

Decirle lo contrario, asegurarle que nos conformamos con bailes clásicos sería una inexcusable mentira.<sup>29</sup>

Sería importante analizar pormenorizadamente cada una de sus críticas, pues bien que todas ellas lo valen, sin embargo, no es éste el mejor lugar o más apropiado para hacerlo, ya que nuestro deseo va solamente encaminado a mostrar el ambiente cultural en el que se dio un acto involuntario de la gran artista, el que desde luego no llevaba la intención, que a nuestro juicio, provocó: sacar al jarabe de los "bajos fondos" de las tandas y ponerlo frente a un público, perteneciente a una sociedad que se movía dentro de una cultura profundamente europeizada.

Para la segunda función o segundo programa, Don Carlos ya se había entregado a favor de Pavlova. En la crítica de este programa elogia sin restricciones *La Bella Durmiente del bosque* y sigue afirmando que los *divertissements* son lo mejor que trae, pues en esos pequeños cuadros "se realiza el sueño del arte ruso: asociar en un todo pintura, música y coreografía."

Y como dice una cosa también dice la otra. Y toca el turno a *Giselle*, obra que se estrena, no por primera vez en México, pero sí por la Compañía de Pavlova, el 11 de febrero de 1919, según la información de los diarios de la capital.

La crítica de González Peña a *Giselle* es devastadora. Como se sabe, es una obra basada en una novela de Teófilo Gautier, con música de Adam y, en esta ocasión, con arreglo coreográfico de Ivan Clustine.

Nuestro agudo crítico habla primero del asunto:

Las novelas de Gautier —con excepciones muy contadas— pertenecen a aquel género todo "dulzarronería", convencionalismo y cartón pintado, mil veces peor que los terrones de azúcar que, en la época en que el gentil "Theo" lucía su inmortal chaleco, almibaraban el entendimiento y el gahzate de

damas que, leyendo relatos novelescos, gustaban de sufrir desmayos. El esplendoroso maestro de la prosa vacía vive por sus versos y por sus viajes, no por sus novelas...<sup>30</sup>

Y continúa relatando la trama del asunto con graciosa y mordaz ironía:

A ésta (Giselle) la corteja también un cazador, que sale por ahí, muy trágico y seriote. No sabemos por qué arte se aparecen en escena el Duque y su hija. El cazador despechado revela el enjuague. El Conde se queda de una pieza. Giselle se vuelve loca, baila, baila, y al fin se atraviesa el cuerpo con un tremendo espadón que encuentra a la mano. Desmayos, confusión. Carreras... (¡Pronto, telonero, pronto! ¡Abajo el telón!).

Y del segundo acto:

Aparece el consabido cementerio o algo semejante. Allí, la tumba de Giselle con una cruz de color lila, que se nos antoja comprada por la mañana en el Mercado de las Flores, junto a nuestra vetusta y magnífica Catedral. Llega el vengativo cazador. El Conde gime... a señas. Las hadas le dan un mortal chapuzón en el río al cazador. Giselle sale de la tumba. Baila algunos difíciles bailes. Luego al Conde le da un síncope... ¡Y perdonen ustedes que no cuente lo que sigue, porque no acierto a explicármerlo! Creo que Giselle y el Conde se van juntos cogiditos de la mano al otro mundo.

De la música de Adam, además de decir que es digna del asunto, la compara con las viejas óperas, pero la deja peor parada, pues agrega que "con diferencia de que las viejas óperas italianas contenían bellísimas melodías, y la música del señor Adam, a más de ser cursi, es de un vacío lamentable".

De la escenografía opina solamente que va de acuerdo con la música y con el argumento. Finalmente, además de comentar y comparar, con juicio certero, distintas obras de la ópera y del ballet, exclama un tanto indignado:

¡No alcanza a compensarnos de tal ausencia de verdad y de belleza, ni siquiera el primor acrobático de bailes en que abunda *Giselle*!

¿Querría crearme una cosa la Sra. Pavlova? *Giselle* es un culebrón indigno de su genio de artista.

Dejemos hasta ahí las críticas de Don Carlos González Peña, —sin dejar de rememorar sus amenas clases de literatura española— para retomarlas en otra ocasión y pasemos al asunto que verdaderamente nos ocupa en este trabajo.

Sólo agregaremos que nos sorprende enormemente la amplitud del repertorio que traía la Compañía de Pavlova, y los innumerables estrenos que continuamente ofrecía, lo cual nos parece prácticamente imposible de lograr, ya que se presentaba en funciones diarias y con frecuencia hasta con dos actuaciones en el mismo día, es decir, por la tarde y por la noche.

Además de lo anterior, también tuvieron el tiempo necesario para realizar el montaje de la *Fantasia mexicana*, que tantos comentarios despertara en el medio cultural y artístico de México.

El 18 de febrero, el periódico *Excelsior* anuncia la última función de la Compañía de Pavlova en el Teatro Arbeu, pero al mismo tiempo, su debut para el 20 de febrero —a precios populares— en el Teatro Principal.

Con motivo de las presentaciones de Pavlova, en el Teatro Principal, nuevamente Don Carlos González Peña lanza sus dardos, ahora contra —como él lo llama— “el jacalón de la tanda” y comenta:

En la vida teatral de México asistimos ahora a un fenómeno sorprendente: el arte se ha trasladado del Arbeu al Principal. Se trata de una rara, de una extraordinaria casualidad. En el Arbeu, ennoblecido por una tradición de cultura, dignificado por el recuerdo de Novelli, de Hofman, de Luisa Tétrazzini, de Teresa Mariani, de Stracciari, de Italia Vitaliani, de Casals, culebrean ahora los “jipios” de un “cantaor” y guitarrista. Y, al contrario, el Principal —ese teatro encanallado por veinticinco

años de "género chico", infamado por las piruetas de dos generaciones de hetairas, y por la grosería de millares de obrucas en que la vulgaridad corría pareja con la ausencia total de sentido común— purifica su ambiente abriendo las puertas a esa maravilla de gracia alada, de luz, de genio diverso, que es el Arte de Anna Pavlowa.

Es virtud del aire libre orear los pantanos hediondos. Así el arte de la gran bailarina convertirá en perfumes sutiles —al menos por dos semanas— las miasmas pestilentes de esa vieja cloaca.<sup>31</sup>

Tal era el desprecio que se tenía por el género "tanderil" de tanta tradición en nuestro país.

El mismo 23 de febrero, en el *Excelsior* y en *El Universal*, tres páginas adelante de la agresiva crítica de González Pe-



20. Los bailes "típicos" mexicanos continuaban siendo recreados por los artistas de los tablados en los teatros, a principio de siglo. Hermanas Pérez Caro. Colección de Felipe Segura.

ña, encontramos el anuncio de que en el Teatro Lírico, nada menos que el Lírico, cuya fama de teatro frívolo quedaba todavía más abajo, se llevaría a cabo el miércoles 26, un homenaje a Anna Pavlova, en "el que tomarán parte todas las tiples mexicanas".

Por esos días en el Teatro Lírico, se estaba presentando la Compañía de Opereta y Zarzuela de Leopoldo Beristáin con obras como: *La crisis del papel*, *Rebozos y mantones*, *El señor 1919*, *México en discos*, *Don Juan de Huarache*, *La ciudad de los camiones* y *La Princesa Chichicaxtle*, entre otras, seguramente en las que se consideraban los candentes problemas políticos de México, de aquel entonces, la mayor de las veces con crítica política y subidas de color.

Desconocemos de quién partió la idea del mencionado homenaje. ¿Sería acaso por el interés de la misma Anna, que deseaba conocer y ponerse en contacto con las expresiones más populares del arte mexicano? Revolotearía ya la idea de realizar una obra "balletística" con tema mexicano como honesto y sincero homenaje al público de un país que tan cálidamente la había recibido, o bien, ¿alguno de sus promotores de "colmillo retorcido" quería explotar, con fines inconfesables, un halago al público mexicano?

Muy posiblemente nos inclinemos a considerar —sin mayores elucubraciones— que fue la gente de la "farándula" con su nobleza característica, que —como dice la nota aparecida el 23 de febrero— deseó rendir un tributo a una gran artista, que llegó a nuestro país, precedida de una gran fama internacional.

La verdad, a ciencia cierta, no la sabremos; sin embargo, debemos reconocer que era en el ambiente "tanderil", el único medio artístico, bueno o malo, donde se consentía el ingrediente mexicano. El artista nacional, músico, pintor o coreógrafo, dedicado al arte escénico, no podía desarrollarse más que en aquel medio, ya que todos los espectáculos estaban acaparados por el género español y la ópera italiana. El género mexicano se había refugiado en las tandas que desde el año de 1916 eran presentadas en el Teatro





21. Anna Pavlova y Alexandre Volinine en el jarabe tapatio, incluido en la *Fantasia mexicana*. Colección de Felipe Segura.

Después de "Fiesta Nocturna"...



Después de "Fiesta Nocturna"...

Después de "Fiesta Nocturna"...



Una escena de "Fiesta Nocturna"...

IMMAGINE

22. Crónica de la actuación de Anna Pavlova y su compañía en la *Fantasia mexicana* en *Revista de Revistas* (marzo de 1919).

Apolo, con otros antecedentes, que por el momento nos saltaremos.

La función no se llevó a cabo el 26, como fue anunciada, pues el 27 de febrero, encontramos el aviso siguiente en *El Universal*:

LÍRICO

A las 8:45 función de gala. Beneficio a los autores de *Los sábados trágicos*. Homenaje a la Eximia artista Anna Pavlova

Tomando parte las artistas Mimi Derba, Columba Quintana,  
Marieta Fernández y Eva Pérez

Unos días después, el día 4 de marzo, aparece una amplia nota sobre el homenaje:

#### El homenaje

Las simpáticas tiples del Lírico rindieron un homenaje a la excelsa bailarina Anna Pavlowa, y Beristáin organizó una serie de canciones mexicanas con el objeto de que la bailarina conociera nuestra música nacional.

Se inició la velada con *Los sábados trágicos*, en donde la Rivas Cacho sabe parodiar sabiamente las ridículas posturas de Doña Tórtola Valencia.

Hay una escena de mendigos arrancados del atrio de Catedral, y pienso que esas lacerias íntimas no deberían mostrarse de manera tan descarada; pero felizmente la Pavlowa se presentó con varias de sus compañeras, cuando la Rivas Cacho soplabá nerviosamente, el brasero de la danza del incienso.

El público aplaudió a la bailarina y después, cuando se cantó, bajo la dirección del maestro Castro Padilla, la serie de canciones mexicanas, Beristáin fue a la platea donde se encontraba la festejada y le obsequió dos admirables figuras de cera que representaban a un charro y a una china poblana.

Las tiples, muy sinceras y muy gentiles, deshojaron sobre la cabeza de la artista multitud de rosas. El público pidió que la Pavlowa se presentara en el palco escénico y allí fue nuevamente aplaudida.

Eso me recuerda el éxito de una famosa bailarina, la Carmargo, de las buenas épocas de Versalles, que habiendo sido calumniada por no ostentar títulos nobiliarios, logró triunfar con su arte diciéndoles a los franceses que sus blasones los llevaba cosidos a las enagüillas de encaje.

Beristáin de emoción, empapó tres paliacates.<sup>32</sup>

En una pequeña nota aparecida en el mismo diario, se anuncia: "Se dice que la Pavlowa bailará una danza azteca del maestro Flascheba".

¿Habrá sido el obsequio de Leopoldo Beristáin el que motivó el interés de la Pavlova por el jarabe? Solamente podremos decir que los hechos se dieron de esa forma, con la cronología que se nos permite consignar a través de las notas aparecidas en los diarios.

El jueves 6 de marzo, la Gran Compa a de Bailes Clásicos termina su corta temporada en el Teatro Principal, para trasladarse a la ciudad de Puebla, donde ofrece algunas funciones. El debut de la mencionada Compa a, es anunciado para el sábado 8, en el Teatro Variedades de aquella ciudad, e inmediatamente la prensa capitalina sorprende gratamente al público mexicano con la noticia de que habrá otra corta temporada de Anna Pavlova, antes de marcharse a Nueva York, nuevamente en el Teatro Arbeau.



23. Anna Pavlova y Eva Pérez Caro.

La reaparición tiene lugar el jueves 13 de marzo, en un matiné a las 4 de la tarde con el siguiente programa: *Orfeo*, *Copos de nieve* y siete *Diversiones*.

El domingo 16 de marzo, dentro de la cartelera que anuncia el programa de la función de ese día, nos encontramos ya con la información importante para nuestros fines: "Proximamente Bailes Mexicanos".

Finalmente, los bailes mexicanos, o más bien dicho la *Fantasia mexicana*, es presentada el 18 de marzo, en el Teatro Arbeu, en una función en honor y beneficio de Alejandro Volinine, junto con *Thais*, *Copos de nieve* y seis *Diversiones*. El éxito de *Fantasia mexicana* fue sensacional y desde esa fecha no dejó de bailarse en cada función que la Compañía ofrecía, ya fuera en el teatro o en la Plaza del Toreo. El revuelo que levantó la *Fantasia mexicana* entre la crítica, dejó de nuevo, al descubierto, todo nuestro complejo malinchista, y podríamos decir, la vergüenza de sacar "a la tonta de la casa", como no fuera ataviada y maquillada por un modisto francés.

De pronto, nuestro humilde jarabe de teatro, bailado desde hacía más de cien años por payasos, cómicos o comediantes; cuando mucho como fin de fiesta en beneficios y homenajes, pasó a ser el consentido de nuestros bailes y aceptado por la sociedad, naturalmente enmarcado en la versión de un México romántico, plácido y bucólico, muy alejado de la realidad que en esos momentos vivía el pueblo mexicano.

El público y la crítica se rindieron, no ante un jarabe acostumbrado a ser bailado a mediados del XIX en las piquerías, en calzón blanco y tosco huarache, sino a aquella versión, en delicada zapatilla de raso color de rosa.

El tema de la obra fue creado por J. Martínez del Río, el cual describe Don Carlos González Peña, de la siguiente manera:

Martínez del Río trajo a la escena, simplemente, un sencillo episodio popular. Son las vendedoras de amapolas, requebra-



24. Eva Pérez Caro, quien participó en el montaje de la *Fantasia mexicana*. Colección Felipe Segura.

das por sus charros, que vienen a ofrecer a una enamorada pareja el fruto divino de la eterna primavera de los canales. La enamorada pareja baila. Las floristas y sus charros bailan también y no hay más...¿Pero no es eso bastante?<sup>33</sup>

El punto culminante de la pequeña obra —otro divertimento más que se unía a su repertorio— llegaba en el momento en que Anna, ataviada con un sencillísimo traje de “china poblana”, largas trenzas y auténtico rebozo de Santa María, bailaba el jarabe tapatío, nada menos que sobre las puntas de los pies en espectacular equilibrio.

La escena popular, daba motivo a que se fueran presentando diversos trozos bailados, haciendo centro de los mismos al jarabe, el que eclipsó a todos los demás, quedando éste, como único recuerdo, en la memoria del público, cronistas e historiadores. Hasta ahora se desconocen los otros bailes que integraban la *Fantasia mexicana*, los cuales fueron arreglados, casi seguramente, por la misma Pavlova y por Mihail Pianowsky, su asistente en calidad de “ballet master”<sup>34</sup>. De la misma manera se desconocen los otros aires o secciones musicales, que fueron parte del arreglo musical de Castro Padilla.

El decorado de la pieza, así como el vestuario, se debió al pintor Adolfo Best Maugard, que en aquel entonces, entusiasmó al público con su gran colorido y originalidad, y cuya creación hemos visto repetirse en años posteriores como el necesario telón de fondo, que debe tener todo teatro de provincia —y también de barrio, refiriéndonos a las carpas de “postín” — que se precie de serlo. No cabe duda que algo debió haber tenido la creación de Best Maugard. Desde luego, tratar de representar algo mexicano con su evidente calidad como artista.

Dejemos la palabra a Don Carlos González Peña, cuando se refiere a los decorados:

Encantador de originalidad y buen gusto, el escenario que puso a la pequeña obra. Imaginad un amplio fondo negro, del que



25. Las tiples mexicanas se aficionaron al empleo de la zapatilla de punta. Celia Pérez. Colección de Felipe Segura.



se destaca, admirablemente colorido, el motivo floral de una jícara de Uruapan. ¡Eso es todo! Pero, al mismo tiempo que cautiva nuestros ojos, cuánto y qué noblemente nos hace pensar acerca de tantas encantadoras cosas como encierran las artes vernáculos de nuestra patria; cosas que pasan ante los ojos de la muchedumbre todos los días, y que sólo saben ver, y que sólo descubren, artistas que, como Adolfo Best, buscan interpretaciones de honda belleza en la obra popular.

Añadid a esto el primor de los trajes, Best ha estilizado el de la china poblana con una riqueza tal de color, con una tan caprichosa seducción de líneas, que nos sugiere mil hermosas posibilidades respecto a lo que podría ser en lo futuro la aplicación de la pintura —inspirada en ese inagotable e inexplorado filón que son nuestros viejos trajes nacionales— a la canción popular y a la danza. También Best renueva, volviéndolo a su pureza primitiva, el traje de charro.<sup>35</sup>

No cabe duda que González Peña mostraba ya el camino de lo que más tarde sería la revalorización de un arte popular mexicano.

En cuanto a la música, las carteleras anunciaban que la *Fantasia mexicana*, se presentaría con las composiciones de autores nacionales.

El arreglo musical se debió a Manuel Castro Padilla,<sup>36</sup> músico destacado del género de revista y al que Saldívar atribuye la selección de los nueve aires del jarabe, que más tarde llegaría a ser el "oficial".<sup>37</sup>

Es importante considerar, sobre este punto, que hemos encontrado una discrepancia en cuanto a las fechas. Saldívar afirma que tal selección fue hecha por Castro Padilla en 1905, lo cual querría decir que de 1905 a 1919 esa versión, ya se bailaba en los teatros de revista, y que el propio Castro Padilla solamente la incluyó en el arreglo que hiciera para la *Fantasia mexicana*, dentro de la que el jarabe tenía el lugar principal.

Sin embargo, según los datos que poseemos, Manuel Castro Padilla contaba, en 1905, con solamente 8 años,

pues su fecha de nacimiento, según nuestras fuentes, se consigna en 1897.<sup>38</sup>

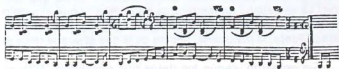
Sin que podamos asegurar, ya que este asunto sería motivo de una investigación más profunda, nos inclinamos a creer que Castro Padilla realizó la selección de los nueve sones o aires en 1919, cuando contaba con 22 años, aproximadamente, y con motivo del gran acontecimiento que para el medio de la revista significó, el que la admirable Pavlova, expresara su deseo de bailar un jarabe mexicano.

Si como dice Saldívar, Castro Padilla hizo la selección de los nueve aires del jarabe "oficial", y ésta corresponde a la misma selección con la cual bailó Pavlova, y si por otra parte no la hizo en 1905, sino en años posteriores, también nos inclinamos a creer que su arreglo se basó en la versión de José de Jesús Martínez, publicada en 1913, ya que coincide prácticamente en todos sus sones.

Es decir que, considerando el año de su nacimiento, el arreglo de Castro Padilla debe haber sido hecho después de 1913, fecha en la que se publica la versión de *El verdadero jarabe tapatío*, realizada por José de Jesús Martínez, y por lo tanto muy posiblemente, basado en ella.

Aun cuando Saldívar considera que esta versión de Martínez fue hecha por su autor, o más bien su arreglista —como claramente se indica en la publicación— en oposición a la de Castro Padilla, podemos asegurar que contienen los mismos sones o aires, sólo que están dispuestos en un orden diferente, como se verá a continuación:

El jarabe "oficial" y supuesta versión de Castro Padilla, se inicia con el penúltimo aire de la de José de Jesús Martínez:





El trozo musical anterior corresponde, desde luego, a la primera "pisada" del jarabe que nos ocupa. La segunda parte es una variación de esta melodía y sobre la cual se ejecuta la segunda "pisada". La tercera parte, es una repetición del primer aire que como ya se indicó, corresponde al penúltimo de la versión de Martínez.

La cuarta parte del jarabe "oficial" corresponde al aire dispuesto como tercero, en *El verdadero jarabe tapatío* de Martínez, y aun cuando éste no lo consigna, la letra de este son es la siguiente, en una de sus múltiples versiones:

Si quieres vámonos te llevaré  
 si quieres vámonos te llevaré  
 a ver a aquélla, a aquélla,  
 a ver a aquélla, a aquélla,  
 a ver a aquélla, a aquélla,  
 aquélla que hace muy bien  
 con los pies.

Y cuya melodía se transcribe a continuación:





El quinto aire, que en la versión de Castro Padilla y del jarabe "oficial", corresponde al cuarto del arreglo de J. de J. Martínez es el son llamado *El atole*, con la siguiente letra que tampoco la consigna Martínez:

Vengan a tomar atole,  
todos los que van pasando,  
que si el atole está bueno,  
la atolera se está agriando.

De este atolito de leche,  
y tamales de manteca,  
todo el mundo se aprovecha,  
que por esto no se peca.<sup>39</sup>

Y con la siguiente melodía:





El sexto aire corresponde al quinto de la versión de Martínez, con pequeñas variaciones en su línea melódica:



Los aires séptimo y octavo del jarabe "oficial", corresponden al primero y segundo de la selección de J. de Jesús Martínez:<sup>40</sup>

# El verdadero Jarabe Tapatio

Ars de José de J. Martínez.

*Allegro moderato.*

The musical score is arranged in six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes the tempo marking *Allegro moderato.* The second system features a dynamic marking of *pp*. The third system includes the dynamic marking *pp en-más* and the instruction *arco.*. The fourth system includes the dynamic marking *pp en-más*. The fifth system includes the dynamic marking *rit.* and the instruction *arco.*. The sixth system includes the dynamic marking *f*. The score concludes with a double bar line and a final chord.



Por último el jarabe "oficial" termina de la misma forma que el de Martínez con lo que se ha llamado *La diana*, tan característica en nuestro jarabe, y de la cual se dice también que fue incluida por un creógrafo checoslovaco o yugoslavo que montaba "bailables" en los teatros de la revista mexicana.





Como vemos, de la versión de *El verdadero jarabe tapatío* de Martínez, sólo queda fuera del arreglo para el jarabe "oficial" el siguiente son, el cual se encuentra con frecuencia en varias versiones anteriores, como en la de Miguel Ríos Toledano, publicada veintitrés años antes y que también está incluida en la del Prof. Francisco Sánchez Flores, del jarabe de Jalisco, como descanso o "paseo", entrelazando varias de sus partes:

Moderato

Allegretto.





Y el son conocido como *El coconito*:



No es nuestro deseo entrar en contradicción con Gabriel Saldívar, en quien reconocemos al más profundo conocedor musical del jarabe, únicamente hemos querido registrar un hecho que nos resulta evidente y que, como hemos dicho, tendrá que ser motivo de un estudio más profundo.

Volvamos entonces a la interpretación que hiciera la gran bailarina Anna Pavlova, de nuestro jarabe en aquel memorable año de 1919, ahora en su aspecto coreográfico.

Muchas son las versiones que hemos encontrado sobre la forma en que se enseñó a Anna las pisadas del jarabe, y muchas las personas que se disputan ese derecho. Entre otras Eva Beltri, quien lo asegura en una entrevista que se encuentra grabada; se dice también que fue el coreógrafo Rafael Díaz. Otras versiones le conceden el honor a otro maestro de baile de apellido Rubio. El maestro Miguel Peña lo menciona de manera categórica, en entrevista realizada con el maestro Felipe Segura<sup>41</sup> y finalmente la bailarina Eva Pérez Caro, a quien nosotros le atribuimos el crédito, por las razones que expondremos a continuación.

Por el año de 1919 era Eva Pérez Caro quien, dentro del teatro de revista cultivaba con mayor éxito el género del baile mexicano; las crónicas de la época la mencionan como una de las artistas que tomó parte en el homenaje que el 27 de febrero hicieron a la Pavlova, los actores y actrices del medio "tanderil".

Desgraciadamente, Carlos González Peña no la menciona en su crónica del 19 de marzo, sin embargo, en *Revista de Revistas* 30 del mismo mes, aparece una fotografía de Anna Pavlova, Pianowsky y Eva Pérez Caro, en la que se le menciona como "la tiple mexicana quien dirigió los bailables mexicanos".

En entrevista que nos concedió Eva Arreola, sobrina de Eva Pérez Caro, comentó que fue Eva y no otra, la que montó el jarabe a Pavlova. Nos dice la entrevistada:

En un principio fue difícil para Pavlova, hacer los pasos marcados por la bailarina mexicana, por lo que la propia Eva le sugirió realizarlos sobre las puntas; la misma Pavlova prefirió entonces bailar en puntas, pues le era menos difícil y al mismo tiempo no quería arriesgarse a cualquier "falseo", o lastimadura al bailar aquellos pasos tan extraños para ella.

Según Eva Arreola, fue Anna Pavlova la primera bailarina que bailó el jarabe en puntas; años después nos sigue diciendo, Eva Beltri lo baila y posteriormente otras más, ba-

sándose siempre en los pasos montados por Eva Pérez Caro a la Pavlova.

Por otra parte, existen varias fotografías en las que aparecen la Pavlova y la Pérez Caro juntas, ya con Anna vestida de china poblana, posiblemente al finalizar alguna de las funciones en las que se presentó o en la que se estrenó la *Fantasia mexicana*. Por lo anterior y por la coincidencia en cuanto a las fechas, nos inclinamos a considerar que entre ellas había nacido alguna simpatía mayor, producto de un trabajo realizado en común.

El maestro Segura, quien posee varios documentos de la época, coincide con nosotros en que la versión más aceptable es la que señala a Eva Pérez Caro como la bailarina que enseñó a Pavlova el tan mencionado jarabe.

Por lo tanto, la versión de Eva Pérez Caro fue la que se siguió bailando, tanto por Eva Beltri como por otras bailarinas, hasta quedarse plasmada en la misma versión del jarabe "oficial".

Después de que Anna Pavlova bailó el jarabe, las crónicas de la época parecen descubrir todo un arte popular menospreciado hasta entonces, gracias a que la "eximia", nos vino a mostrar "la belleza de nuestros bailes nacionales".

El propio González Peña, comenta:

Ha estilizado el jarabe ¡Y como! Los difícilísimos, tremendos pasos, los baila con las puntas de los pies. Sin alterar las figuras y las líneas esenciales, convierte el jarabe en una fantasía riquísima de "fiorituras", ante lo cual no podría menos de expresar su pasmo... y su impotencia, la más charra y jacarandosa bailadora de Jalisco. Sonríe, se inclina y animando los evocadores ritmos, gira armoniosamente la danzante en torno del clásico jarano.<sup>42</sup>

Las crónicas se deshacen en elogios: "Anna Pavlowa dignificó nuestro jarabe"; "*Fantasia mexicana* alcanzó un triunfo inusitado en su estreno"; "Anna Pavlowa ha engalando nuestro jarabe" o, bien, "Anna Pavlowa ha embellecido nuestros bailes populares sin hacerles perder su carácter y

originalidades propias"; "La Sra. Pavlowa dignifica nuestro típico jarabe".

Y por elocuente, transcribimos una parte de la crónica publicada por Luis A. Rodríguez en *El Universal Ilustrado*, el 28 de marzo de 1919:

Consuela ver que nuestros bailes nacionales, que hasta ahora sólo se cultivaban en teatros de barriada, mañana, serán exportados, y que públicos extranjeros al aplaudirlos conocerán que México país de maravillosa vitalidad, tiene su arte propio que está a una inmensa distancia del mal intencionado calambur de un popular actor y de las insulsas obrillas en que como tema reglamentario aparecen los más abominables pelafustanes de nuestros bajos y fondos sociales. —Y más adelante continúa— Y el jarabe ennoblecido, dignificado con su nueva carta de naturalización, emperla sus notas en la añoranza discreta...

Todo esto nos hace pensar, en cómo fue posible que en aquel mundo en el que el pensamiento y los valores estaban centrados en el arte de la antigüedad griega "en las danzas tejidas en las fiestas de los dioses y héroes de Atenas, del Olimpo, de Pompeya, Tebas", etc.... en que se comparaba a Pavlova con las vestales de los grandes imperios, aquella figura "inmaterial", "inmarcesible", "inmaculada", bajara a los pecaminosos y bajos fondos, a la "cloaca" como injustamente eran considerados los teatros de revista y tomara y aceptara, como bello y como válido, un producto de ese género y lo mostrara a todos. El impacto para aquellos espíritus "dilectos", debe haber sido brutal y traumatizante. He aquí que la diosa griega aparece vestida de china poblana, bailando el jarabe tapatío.

El "coro" debe haber enmudecido de sorpresa, para recapacitar y darse cuenta de que era preciso aceptar, porque "ella" lo validaba, y así, fue ampliamente aceptado, con la condición de que fuera avalado por "ella" y bailado en puntas, naturalmente, fuera del medio contaminado de donde se le había sacado.

Creemos que, en todo caso, la versión del jarabe que se bailaba en el medio de revista, podría ser criticable por "espectacularizado", por no contener cabalmente las características originales, su esencia, por más que este razonamiento sea también muy discutible, ya que no se puede evitar que el arte popular sea cambiante y sus manifestaciones utilizadas, modificadas o recreadas de acuerdo y en relación con el medio que las adopta.

Lo que no creo que se pueda aceptar es el espíritu "malinchista", reflejado en la consideración de que el mismo jarabe que se bailaba en las "tandas" —por nuestros artistas de la revista— se viera "ennoblecido", "dignificado", etc., por el solo hecho de ser bailado por la Pavlova; más aún cuando ese jarabe fuese la misma versión y montado precisamente por una de las "tiples" del género. Ese género que, por otra parte, era posiblemente el único que se atrevía a mostrar en un foro un México real, verdadero, y que molestaba a muchos porque hería sus "buenas conciencias".

La incongruencia salta a la vista, al igual que nuestro "malinchismo" tradicional. Dicho en forma sencilla: era preciso aceptar el arte menospreciado de las "tandas", siempre que hubiese sido "dignificado" por Anna Pavlova. Ella merece nuestro más profundo respeto y admiración. No tuvo prejuicio alguno para acercarse a las tiples mexicanas y aprender de ellas —cualquiera que fuese su versión— una vieja expresión dancística y tradicional. El mundo de las "tandas" se le rindió con la nobleza que caracteriza al artista popular.

Después de mucho anunciarse, Pavlova se despide de México, el 30 de marzo, cerrando su estancia en tierras mexicanas, con una pequeña temporada en el Teatro Granat, a precios sumamente populares y en la que, en cada función ya fuera "vermouth" —como se acostumbraba llamar a las funciones de "moda"—, o bien de noche, no podría faltar la *Fantasia mexicana*, que tantos éxitos le valió en nuestro país y posteriormente en el extranjero.

Terminaba así, la visita de Pavlova a México del año de 1919 para volver en 1925, trayendo nuevamente en su repertorio el jarabe tapatío.

## LAS CONSECUENCIAS

La visita de Anna Pavlova a nuestro país, y su interpretación del jarabe tapatío, traería sus consecuencias dentro del medio artístico y educativo de México. El jarabe se puso nuevamente de moda en el repertorio del género de revista y muchas "tiples" siguieron el ejemplo de Anna. Eva Beltri, se especializó en bailar de puntas, ya que poseía la suficiente base técnica para hacerlo.

Algunos piensan que Pavlova tomó el jarabe como un medio de congraciarse con el público mexicano, solamente como un señuelo para su éxito, yo no estaría tan segura. Pavlova era una mujer culta, al tanto de los problemas políticos y sociales de su época y así quedó demostrado por muchos de sus actos. Tomemos como un ejemplo de ello, la crónica publicada en *Excelsior* en abril de 1925, titulada "Lo que dijo la Gentilísima Anna Pavlowa a Próspero Mirador", con motivo de su segunda visita a nuestro país y de la que transcribimos a continuación, el siguiente párrafo:

Está la Pavlowa muy enterada del movimiento social en México, al grado de que me manifestó la complacencia que siente al saber que el general Plutarco Elías Calles es un hombre que se ha hecho por sí mismo y un antiguo maestro de escuela, que mucho se interesa por el pueblo mexicano, de cuyo seno humilde él surgió, y por cuya redención, como hombre que ha vivido el dolor humano, está preocupadísimo.

Sabe también en el alcance de la reforma educacionalista iniciada entre nosotros por Vasconcelos y me advirtió que a su juicio más que alfabeto, nuestro pueblo necesita que se le ponga en condiciones de poder desarrollar sus artes autóctonas, que ha sido una verdadera revelación para los estetas europeos.

Efectivamente, la "reforma educacionalista" de Vasconcelos, como la llama Don Próspero Mirador, trajo consigo, en el campo de la danza, un reconocimiento a los bailes populares del país, de modo que en todas las escuelas se empezaron a enseñar profusamente. Era lógico, que habiendo tenido tanto éxito el jarabe tapatío, fuera éste, es decir la misma versión, el que se tomara —antes que otros bailes— para ser incluido en la enseñanza de la danza dirigida a niños y adolescentes. Por otra parte, era el que estaba fresco y tenían a la mano los maestros. Para los años de 1925, el jarabe tapatío era el repertorio más socorrido en las escuelas primarias y en las fiestas oficiales, de tal suerte que llegó a ser "oficial" y "decente", aquel jarabe del que Don Julio Jiménez Rueda dijera lo siguiente:

El jarabe, hasta entonces (antes de que lo bailara la Pavlova) estaba condenado a la vida mortecina y pecaminosa de los escenarios de segunda categoría. Alguna vez hacía su aparición en los teatros del centro para dar vida a una revista nacionalista y patrioterá.

Con los ojos puestos en el mundo externo no nos habíamos dado cuenta de la importancia estética del jarabe. Drama que realiza en su sencillez aparente todo un conflicto pasional y pícaro a la vez, como el alma de nuestro pueblo.<sup>43</sup>

Pues bien, aquella versión del jarabe que era mal vista por ser ejecutada por las "tiples mexicanas", en la tandas de los teatros del género, llegó a ser —vía Anna Pavlova— el jarabe oficial bailado por la niñez mexicana como un emblema nacional, como el baile nacional y mexicano por excelencia, aceptado por las autoridades educativas del país, como material didáctico de las escuelas, jarabe tapatío o nacional que, como dice Saldívar, debería ser llamado más bien, jarabe oficial.

Tales fueron las andanzas de nuestros jarabes, por los escenarios de México, desde fines del siglo XVIII hasta el XX cuando lo encontramos ya establecido y "respetable", conviviendo en las fiestas, con lo mejor de la sociedad.

## Notas

1. Enrique Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*. 3a. ed., México, Ed. Porrúa, 1961, p. 127.
2. Antonio García Cubas. *El libro de mis recuerdos*. México, Imp. Arturo García Cubas, Hnos., 1904, p. 256.
3. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 128.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*, p. 159.
6. *Ibidem*, p. 452.
7. *Ibidem*, p. 491.
8. *Ibidem*, p. 500.
9. *Ibidem*, p. 660.
10. Luis Reyes de la Maza. *Cien años del teatro en México*. México SEP, 1972 (SEP-Setentas, n. 61), p. 16.
11. *Ibidem*, p. 73.
12. *Ibidem*, p. 76.
13. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 914.
14. *Ibidem*, p. 1262.
15. *Ibidem*, p. 1200.
16. *Ibidem*, p. 1197.
17. En toda la información aparecida en los diarios, las crónicas y críticas periodísticas, el apellido de Anna aparece con W (Pavlowa), sin embargo ella siempre firmaba como Pavlova.
18. *El Universal*, 14 de enero de 1919, p. 7.
19. *Ibidem*, 16 de enero de 1919, p. 7.
20. *Excélsior*, 20 de enero de 1919.
21. Roberto "El Diablo", en "Crónicas teatrales", *Revista de Revistas*. 26 de enero de 1919.
22. Leopoldo de la Rosa, en *Revista de Revistas*, 2 de febrero de 1919.
23. Alberto Hidalgo, en *Revista de Revistas*.
24. Roberto "El Diablo", en *Revista de Revistas*, 2 de febrero de 1919.
25. Carlos González Peña. "La presentación de la Pavlowa", en *El Universal*, 26 de enero de 1919.
26. *Ibidem*.
27. *Ibidem*.
28. *Ibidem*.



29. *Ibidem*.
30. Carlos González Peña, en *El Universal*, 12 de febrero de 1919.
31. Carlos González Peña. "Anna Pavlowa en el Principal", en *El Universal*, 23 de febrero de 1919.
32. "Por los escenarios. Grandes y pequeños sucesos", en *El Universal*. 4 de marzo de 1919, p. 7.
33. Carlos González Peña. "Anna Pavlowa y el baile popular", en *El Universal*, 19 de marzo de 1919.
34. Keith Money. *Anna Pavlova, Her life and art*. Nueva York, Alfre A. Knopt, 1982, p. 274.
35. González Peña, *op cit*.
36. Manuel Castro Padilla nació en la ciudad de México, en el año de 1897 y muere en la misma ciudad en 1940, a consecuencia de las heridas que le causaron pistoleros a sueldo, después de que censuró en alguna de sus revistas a una central obrera —según consignan algunas fuentes— o bien criticó a algún alto personaje de la política de México.
37. Gabriel Saldívar. *El jarabe*, México, 1937, p. 8.
38. *Enciclopedia de México*. México, 1978.
39. Esta versión corresponde a la versión de Río Toledano.
40. Publicado en el estudio *El jarabe de Saldívar*, mencionado en este trabajo.
41. "Charlas de Danza". Entrevista con el maestro Felipe Segura "Era el que hacía todas las revistas mexicanas (se refiere a Castro Padilla) y le hablo a él "Yo quisiera llevarme un ballet mexicano" (se refiere a la Pavlova). Y entonces le hizo una especie de selección de sones mexicanos como *Las espuelas de Amozoc*, una cosa que había por aquella época, una especie de popurrí, y que terminaba con el jarabe tapatio. Entonces ella dice: "¿quién me lo podrá montar?" "Yo tengo un coreógrafo del Principal". Y fui yo quien montó ese ballet.
42. Carlos González Peña "Crónicas de arte", en *El Universal*, 19 de marzo de 1919.
43. Julio Jiménez Rueda "El jarabe y la Pavlowa", en *Excelsior*, 3 de mayo de 1925.

18. *Ídem*
19. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
20. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
21. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
22. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
23. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
24. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
25. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
26. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
27. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
28. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
29. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
30. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
31. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
32. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
33. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
34. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
35. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
36. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
37. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
38. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
39. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
40. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
41. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
42. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
43. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
44. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.
45. *Carlos González Peña* en *El Comercio*, 12 de febrero de 1919.

### CAPITULO III

## JARABE RANCHERO O JARABE DE JALISCO

### CÓMO Y DÓNDE SURGE

Entremos ahora al tema del presente trabajo, el jarabe ranchero o jarabe de Jalisco, a través de las consideraciones del Dr. Francisco Sánchez Flores, cuya versión y recopilación estamos exponiendo.

Como hemos dicho, se trata de una recreación de un "jarabe de rancho", que llega a nosotros por medio de los recuerdos de uno de los mejores bailarores de jarabe de Jalisco, que además cuenta con muchas otras cualidades.

El Dr. Francisco Sánchez Flores es además poseedor de una gran cultura, de una rica experiencia lograda a lo largo de su vida; experiencia que ha acumulado a través de su sensibilidad y de su inteligencia. Su contacto con el paisaje terreno y humano lo acreditan para heredarnos lo mejor de sus vivencias, surgidas de la interrelación verdadera con su pueblo. No en vano coincidió cabalmente con Silvestre Revueltas, con el Dr. Atl y otros exponentes de una generación que vivió el nacimiento de un arte de carácter propio y de la revalorización de nuestro arte popular.

El Dr. Sánchez Flores no sólo recuerda este jarabe de rancho en cuanto a la mecánica de su movimiento y sus "pisadas", sino recobra mostrándonos —con su atinada mirada— la esencia de una manifestación popular, plena de sentido, de gracia, de finura.

El Dr. Sánchez Flores, "Taíta, topil, sipil y a un tiempo jocoyote; cacique blanco, aunque moreno; blando. Bailador y pintor; hechicero."<sup>1</sup> Como le decía Don Agustín Yáñez, nos cuenta que vio bailar este jarabe desde que era un niño, en su pueblo natal, Tlajomulco, Jalisco, "a un señor que le nombraban Don Miguel Platas, porque usaba una pantaloneira de plata, allá por los años diez..."<sup>2</sup>

Nos narra nuestro maestro y amigo, que además de bailador, pintor y "hechicero", es también un escritor de costumbres — que en él, como dice Navarro Sánchez, son vida propia —, en su libro titulado *La vida y la muerte entre los tlajomulcas*, la historia de Tlajomulco:

En la segunda mitad del sigloXVI los tlajomulcas eran ocho mil; ayudaron a la reina de Tonallan en las "guerras del Salitre" contra los tarascos. La Cihuapilli, triunfante, quiso premiar el valor de tribu tan aguerrida, convenciéndola de agruparse en la Puebla, que fuera capital del cacicazgo. Hasta entonces vivieron esparcidos en la serranía. Fundaron Tlajomulco. Esta fundación coincidió con la llegada de algunos frailes. La nueva capital fue honrada periódicamente con las visitas de la noble señora y su corte, quienes venían a Tlajomulco a pasar la temporada de invierno. Así la señora del reino del sol honraba al pueblo y a su cacique Cóyotl, miembro prominente de la Confederación de Cacicazgos del Sur. La muerte oteó la llegada del yerro al valle feliz, con ella arribó Guzmán el malo.

Como fuente de consuelo, como amable lluvia en el ambiente que ya empezaba a caldear la espada del conquistador, llegó también Fray Antonio de Segovia. Fue tan bueno el fraile que se ganó de los indígenas un título honorífico: lo llamaban "el tatita blanco". A él se le encargó la nueva traza del pueblo; cumpliendo con su misión evangelizadora estableció el culto a la Virgen, proporcionándoles, quizás, su hermosa imagen. El fraile los conquistó — ¡que no la espada! —, ¿por qué medios?

Cóyotl influyó en el ánimo de Cihuapilli a recibir en paz a los españoles, actitud extraña en guerreros tan esforzados.

Su belicosidad no era obstáculo a su diligencia en el trabajo y en la ciencia; conocían la carrera de los astros, la declinación del sol, los ciclos de la luna.

Usaban muchas plantas medicinales. Cultivaban la tierra y el ganado, eran muy buenos tejedores de lana y algodón y exquisitos alfareros: aún se hacen aquí los mejores cántaros y las preciosas ollas vidriadas con greda.

Eran indígenas de tan buen ánimo, que el obispo don Pedro Maraver, ya en plena Colonia, los amó entrañablemente; tanto, que al Tatita coetáneo el buen obispo le dio su nombre.

Los tlajomulcas, a la llegada de los encomenderos, y tras ellos todos sus aseguaces, presintieron el desmoronamiento de su poder temporal y al abandonarlos el último fraile creyeron perder toda esperanza.

La comunidad, reducida a unos trescientos individuos, se conserva unida en trabajos y alegrías.<sup>3</sup>

Los indígenas de Tlajomulco conservan en la actualidad un gobierno propio, interno, dentro del municipio.

Año tras año verifican elecciones, y surgen Tatitas, Reyes sin corona; Mayordomos sin sellos reales, Topiles sin guardias, Mantopiles sin varas de mando, Sipiles sin llaves palaciegas y Chiquitos, Jocoyotes, amable trasunto del gracioso de viejos tiempos; todos ungidos con el cariño y complacencia de la congregación.

Este gobierno es de auténtica elección popular, aún más, de convencimiento a los candidatos, quienes no hacen campaña ni buscan votos. Los merecimientos personales de toda una vida son su credencial para ascender al poder.<sup>4</sup>

La Villa de Tlajomulco, lugar donde nuestro maestro vio bailar el jarabe por primera vez, es un rincón de tierra escondida entre las montañas.

Nada mejor que el relato vivo del Dr. Sánchez Flores, que nos deja en su libro, para percatarnos del ambiente y de la vida diaria de su Villa natal:

La Villa de Tlajomulco, *Xomulli*, rincón: *tlalli*, tierra. Rinconada, lugar escondido, En las montañas, al oriente, el cerro del Tecolote, romo y semi-aislado; al norte la pequeña serranía de las Latillas, ágil y de graciosos perfiles, con sus arroyos

torrenciales, pedregosos, prestigiados de ópalos y arenas auríferas; con sus dos minas: una de cantera roja y caolín, y la otra de oro, en medio de dos zapotillos señeros —cánicas verdes—, en espera siempre de la anhelada bonanza; con la barranca de los Venados y el viejo cauce encantado por una india, quien envió así la codicia de los tarascos: cuando hubo arrojado un tecomate sobre los veneros líquidos del río, consiguió desviar su corriente al otro lado del valle.

Al sur el cerro Viejo impresiona por su magnitud y sus consejas: El atajo empedrado en sus cresterías, el patio de los naranjos fantasmas, la cueva encantada con su tesoro escondido, fabuloso — cien cargas de barras de oro, mil de plata, ornamentos preciosos, vasos sagrados, armas, etcétera — custodiado por cien espíritus cuyas osamentas, de gran uniforme y armados de punta en blanco, permanecen de pie en el vestíbulo de la gran cueva del Todo o Nada. El viernes santo de cada año, al salir el sol un peñasco marca con su sombra la boca de la cueva tapiada por los legendarios bandidos; con sangre de mula hicieron la argamasa para pegar las piedras; mas ese día, si apareciera ante nuestros ojos a las doce de la noche la llamarada del oro, penetraríamos al misterioso y codiciado escondrijo. Avaros de amarillas onzas y pesos cuadrados; llenas nuestras alforjas; dueños de vasos rotos, hechos fardo en una capa pluvial, bordada por regias manos españolas... Inútilmente buscaríamos la salida, porque las voces terribles de los esqueléticos guardianes nos aturdirían: "¡Todo o nada!"

¡Nada!.. Sí, toda la alegría saliendo al fin, para ver nuevamente la luz de las estrellas y sentir el fresco y rumoroso aire entre los madroños y los pinos, y avizorar, allá a lo lejos, las luces de la ciudad de Guadalajara, y allí en el fondo, la perfecta cuadrícula que auna su trazo la presencia del franciscano fundador; la perfecta cuadrícula del pueblo, blanco de luna, cobijado amorosamente por las pétreas alas de la sierra del Águila —ahora de la Cruz—, que por el poniente cierra el molcajete de montañas. Con el placer de Lázaro desperezaríamos los músculos en las neverías, estanque en el escarpado arroyo donde hay que retirar los tejos de hielo para tomar el baño... y después ver salir el sol sobre el cerro del Tecolote, y allá en su falda, sobre las casas, pintar de azul las banderas de humo que pregonan el hogar de los humildes.<sup>5</sup>

Sigamos con nuestro amigo recorriendo la Villa, rica en consejos como todo pueblo viejo, crucemos el arroyo y vayamos de su mano hasta la casa de Don Miguel Platas, aquel personaje que le antecedió en "la bailada":

Cruzamos el arroyo, sediento y blanco de arena, para enfilear por la calle real, ancha, derecha, llena de presencias nostálgicas: la casa de don Gabriel, mediero de mi familia, con su pata de palo, con sus muchas matas florecidas en cántaros desfondillados, sus abejas y su miel; la casa de los Cedeño, don Luis, prohombre de la colonia, castigado por el rey a destierro perpetuo en este lugar; la casa de Mariquita, la vieja maestra de palmeta y silabario, planas con tinta —práctica diaria—, trabajadas en una habitación contigua a la sala de clases, sobre un pupitre pintado de negro, que parecía un enorme catafalco; don Goyo, el sastre que tenía un cine Pathé, un cilindro y el Chacho, un cerdo de casi tres metros de largo: lo engordaba, lo flaqueaba, y así años y años; cuando se decidió a sacrificarlo no fue posible cuajar la manteca. La casa de Miguel Platas —plata en la prestigiosa botonadura de sus pantalones negros de charro, plata en el arcón, y la mejor plata, su hija Aurora—, curtidor, gallero, con su fonógrafo de hiedra y discos de monograma Columbia —canciones mexicanas y bandas y voces de Mr. Bell...<sup>6</sup>

Allí, en ese ambiente, con esa atmósfera, Don Francisco Sánchez Flores, aspirándola con avidez desde niño, vio bailar ese jarabe, no nos extraña pues que su versión encarne tan nítidamente, lo esencial de la costumbre popular.

Lo bailaban por igual, la gente de huarache que la gente de botín, —nos cuenta el maestro Sánchez Flores— en la Hacienda de Villavista, gran hacienda azucarera al sur de Jalisco, propiedad de la familia Remus, allí en un acabo de cosechas ya las bodegas vacías de azúcar —porque había sido enviada a México y Guadalajara— allí se reunían los patrones, auténticos patrones que acostumbraban departir con la gente y los peones de la hacienda. Y yo los vi bailar ese jarabe, yo vi bailar a la Sra. de la hacienda, a Doña Mercedes Remus con el admi-

nistrador de la hacienda. Se mezclaban... cuatro parejas baillando, parejas del pueblo, algunos con botines, con calzón blanco o con pantalón... No había una uniformidad... el vestido era de la gente de su clase y de su tiempo. Creo que siempre fue así...<sup>7</sup>

El atuendo para bailar no era otro que el mismo que se llevaba para ir a la misa, tal como lo describe el Dr. Sánchez Flores en el siguiente párrafo:

La iglesia grande —la parroquia— está rebosante de fieles: en la nave del centro, las personas de sociedad, las señoras pulcra y devotamente sentadas en sus banquitos de bejuco, y los señores, casi todos liberales o librepensadores, con enormes cirios en las manos. En la nave de la derecha, las mujeres del pueblo con sus enaguas almidonadas, sus rebozos nuevos y sus niños, llorones de vez en cuando. Y en la nave de la izquierda, los hombres del pueblo, calzón blanco, ceñidor de lana, rojo, morado o café; al hombro, el zarape de lana de cinco kilos; delante de ellos, para hincarse, los sombreros anchos de soyate; muchos de rodillas y con los brazos en cruz.<sup>8</sup>

O cuando mucho en las grandes ocasiones, "el zarape de lana prieta que aún huele a aprisco."<sup>9</sup>

En los relatos del Dr. Sánchez Flores —a quien por cierto le apodaban Pancho Panelas, a causa de que siempre llevaba puesta una "panela" o carrete que tanto furor hicieran en los años veinte— encontramos también la realidad de ese pueblo que además y a pesar de su pobreza, también bailaba jarabes y que tan acertadamente nos la describe en su libro, con motivo del informe que, a través del Mayor, debía dársele al Tatita, de lo ocurrido en la semana:

-Bueno, ¿qué más, Chiquito?

-Pos que la tripa ya se me hizo ñudo, seguro de hambre, hambre vieja; ya ven, mi coamil casi se perdió y este año no saqué camotes del cerro; a las gallinas les pegó la cólera, se murieron todas, y Merenciana mi mujer ya mero trai al mundo a quien me ha de quitar del campo.



Sonríe el Tatita y con él, los demás.

-No te apures, yo te bautizaré lo que venga y cuenta con la semilla y los animales para tu siembra. Decidimos darte la tierra del rincón grande, allí hay agua, te repondrás, pero el hambre te la aguantas con nosotros.<sup>10</sup>

Ése era el pueblo y esos sus hombres, bailadores de jarabe, cuna del que nos hereda Pancho Panelas y uno de sus mejores hombres: Don Francisco Sánchez Flores.

Un jarabe cuyo antecedente podríamos encontrar, como dijimos antes, en las costumbres de los peninsulares; en el viejo canario, en los fandangos, en aquellos llenos de picardía, prohibidos por la Santa Inquisición; los que llevados por sus creadores hasta el cruce de los viejos caminos de México, a los lugares donde el pueblo se congregaba, a los mercados centro de reunión de todos los senderos, se fueron hermanando, y adueñados de nuevas características se asentaron en el poblado que mejor les acomodó, hasta hacerse naturales del lugar.

Jarabe, ahora de Jalisco, pero en cuya raíz se encuentra la aportación de muchos mexicanos, de diferentes rincones del país, tradiciones recogidas al paso del tiempo, al paso de los siglos.

## **MI PRIMER JARABE EN GUADALAJARA<sup>11</sup>**

En la Escuela Preparatoria de la Universidad de Guadalajara, tenemos una junta con Pancho Marín, Presidente de la Sociedad de Estudiantes. Nos reunimos en el Aula Magna, medio centenar de alumnos.

—Los llamé, compañeros y amigos, atendiendo a una invitación que nos hace la directora de la Escuela Federal de Arte Industrial para Señoritas, Josefina Gómez. Ofrecen un fiesta al gobernador licenciado Daniel Benítez, mañana en la tarde a las siete, y quiere que una docena de muchachos de pueblo vayan a bailar jarabes, como en la tierra de cada uno.

Dice que aquí en Guadalajara ya nadie sabe, o no quiere bailarlos. Ayúdenme a salir del compromiso si son mis amigos.

Pancho tiene mucho ascendiente y simpatía en "La Prepa" y fuera de ella. Es nuestro compañero de grupo; nos consiguió descuentos en cines, teatros, librerías, tiendas grandes y chicas, tranvías y hasta en las cuotas de inscripción de la Universidad.

En cambio de impresiones, resultamos algunos bailadores; los demás dicen que si supieran hacerlo, irían con mucho gusto. Decidimos aceptar la invitación; Pancho debe cumplir su compromiso, y las muchachas de "La Industrial" son muy simpáticas. Nos enlistamos doce. Pancho está feliz.

—Gracias compañeros. Mañana a las seis, aquí nos reunimos; vístanse como si fueran a bailar en la mejor fiesta ranchera de su pueblo.

*Eso es lo difícil, pensé: después de tres años, aquella ropa ya no me queda, si guardaron alguna; el sombrero ancho de fieltro de mi abuelo resultaría inconveniente. Veré qué puedo hacer.*

Llego tarde a la cita. Pancho está solo, preocupado, se pasea a grandes trancos por la oficina; me ve y habla:

—Al fin llegas —voltea hacia un reloj colgado a la pared— son unos incumplidos. —Continúa su paseo.

—Se les dificultaría la ropa. Me costó trabajo conseguir ésta; el sombrero fui a comprarlo a San Juan de Dios. La blusa y el pantalón me los prestó mi tío Manuel a quien conoces.

El reloj suena las seis y media.

—Ya no vinieron esos informales —, se detiene y me pregunta de improviso:

—¿De veras bailas el jarabe?—. A mi asentimiento, continúa jubiloso:

—¡Contigo resolvemos el compromiso!, vámonos.

—¡Yo solo y así! Me sentiría ridículo —le digo, y me suelta un discurso, vuelto a enojar. Cambia de tono y sigue... Me convence: no soy tímido ni apocado; y ¿cómo no voy a tener confianza, si de veras bailé jarabes, como nadie en mi

pueblo? ¡El amor propio y la presunción truífan! Pancho con ellos.

Un viejo automóvil nos lleva a "La Industrial". En la puerta de la calle de López Cotilla está la comisión que recibirá al señor gobernador y a sus invitados.

Entramos por la puerta de la calle de Madero. Nos esperan un mariachi reforzado con el arpón de la sierra, de Abundio Martínez, y doce muchachas vestidas de rancheras. Comprendo su desencanto: llegamos Pancho, y yo solo vestido para la fiesta: pantalón claro medio atacado, de ancho aletón; blusa de manta alforzada; sarape blanco de Jocoteppec, floreado, y sombrero de soyate con cintas y barboquejo negros de lana. Vengo bien plantado; ¿cuál de todas será mi pareja?

Pancho me presenta con las muchachas y les dice, seguro para animarlas:

—Mi tocayo es un fenómeno: tan buen bailaror que si quieren las baila a todas juntas o de a una por una. —Me miran incrédulas, curiosas.

Llega Berenice Ramírez, secretaria de la escuela, y se entera por Pancho de lo sucedido; tranquila me toma la mano y habla cordial, amable:

—Con usted y su buena voluntad basta; se lo agradecemos.

—Pregunta si vamos a bailar sin algún ensayo.

—Como se pueda; saldremos adelante, descuide.

El director de mariachi, que es de Pueblo Nuevo, me informa que le tocaban a don Rafael Urzúa, allá en la sierra, jarabes hechos con sones, zapateados y coplas viejas que él escogía. En su violín me señala el principio de algunos pasajes conocidos y otros que nunca había escuchado.

—Qué bueno "maistro" ¡así es la música de jarabe!, le intercalamos los "paseos" necesarios y ya está.

Llega corriendo una guapa muchacha con recado: el gobernador está por llegar. Berenice nos habla:

—Mis dos Panchos, en ustedes confiamos —me mira; son muy bellos sus ojos color de miel. Se aleja presurosa.

Algunas muchachas se componen y zapatean tarareando el "jarabe tapatío"; me desilusionan. Le dije al director:

—Lúzcanse tocando; canten todas las partes que me señaló con un violín y cuanto sonecito viejo se les ocurra; todo lo que gusten, menos el "jarabe tapatío" del disco para fonógrafo que tocan en los bailes de barrio y en las escuelas de la ciudad, y recuérdelo "maistro": entreveren algún paseo cuando nos vea cansados.

Se oyen aplausos y dianas del mariachi que se fue corriendo al patio del festejo.

Cuatro muchachas me interrogan:

—¿Cómo vamos a bailar sin haber ensayado antes?

—Como podamos le cumpliremos a su secretaria —les digo, animándolas. Ellas son: Lupe, María del Refugio, Chole, Carmen...

Aún no conozco a Josefina Gómez, la directora; sólo presiento su sensibilidad, a través de la singular invitación: ¡dizque a bailar jarabes de pueblo, ante un gobernador y en su capital! ¡Vaya!

—La fiesta al Mandatario Benítez es un té, amenizado por las alumnas de la escuela, entonando canciones antiguas de Jalisco, y el jarabe como fin de fiesta —me informa la profesora Cuenca.

En el patio a media luz, colocaron mesitas primorosamente adornadas con bocadillos que parecen flores, y lámparas con pantallas rosa y verde.

Guapas muchachas, vestidas de rancheras alumnas de las señoritas Aldrete, sirven el té.

La mesa de honor, con el mandatario, sus invitados y la Directora, es atendida por la gentil Berenice, Candita, su hermana, morena de ojos negrísimo, mi preciosa prima Anita Sánchez del Castillo y Lupe Álvarez, breve y linda, "la monedita de dos pesos", de puro oro, la nombra, cariñoso, el pintor Sánchez Guerrero, mi tío.

Las alumnas, sentadas a las mesas de té, inician una canción que parece lejana por su delicadeza; acompañan guitarras invisibles.

Víctima fui de un desengaño cruel.

El destino me arrancó lejos de ti  
sólo Dios sabe si mañana mismo  
el destino me acerque junto a ti.

Si acaso el mundo te ofreció riquezas  
yo sólo tengo para darte un corazón.

Las palomitas pérfidas volaron  
y yo triste apasionado me quedé.

Las voces primera y segunda, lánguidas, tristes, podían ser voces de pueblo, de muchachas humildes.

Las canciones llegan al corazón de los invitados. El gobernador, muchos años lejos de la tierra, debe sentir las muy hondo, la penumbra y un pañuelo blanquísimo, hábilmente manejado, disimulan su legítima emoción.

Allí lo supe: Josefina Gómez había ensayado canciones de sus recuerdos.

Berenice anuncia: —Para honrar al señor licenciado Benítez bailarán el mejor jarabe ranchero, dos jaliscienses del interior, estudiantes en Guadalajara: Cuca García Brambila, de nuestra querida Escuela Industrial, y Pancho Sánchez Flores, de la Escuela Preparatoria de la Universidad de Guadalajara.

*¡Jarabe ranchero! Esto es un bautizo, y ella la mandrina doña Catarina, y yo el padrino ¡estoy en Zapopan!: ni Berenice tiene nombre tan feo, ni yo estoy como don Juan Botijón.*

Encienden reflectores afocados sobre una tarima a flor de piso, frente a la mesa de honor; el mariachi señala una introducción al baile. Tomo a Cuca de la mano, y la halo, en verdad, al centro de la tarima; no sé cómo hacemos la vuelta que nos deja frente a frente para iniciar el jarabe. Bailamos: Cuca por su cuenta; a veces acoplándose a mis pasos zapateados; pero cuando la persigo y trato de cortejarla, se enfada; en "el paseo" de "la pava" intento el beso robado y fracaso; el público ríe y ahora todos "van polla"; Cuca es inabordable, incorruptible. Concluido "el cócono", cuando ella hace "la polla", y logro convencerla para que se "eche" y pueda yo

“pisarla”, descanso. Al fin permite que la cubra el ala de mi cobija: ¡la tengo abrazada!

¡Cuca respuntea la diana!, yo debo seguirla.

Todos pudieron admirar en ella la fiel interpretación del carácter recatado de la joven jalisciense. Es casi una niña, arisca, pero baila muy bien; con gran sentido del ritmo, ya que improvisamos, ella más, en las coplas y sones escuchados por primera vez: de muchos le dije el nombre a la pasada, y de los que nunca escuché antes, me los imaginé, y les puse nombre. Después de todo, Cuca me dijo:

—Es usted un muchacho bronco y decidido; me gusta como zapatea, mueve su cobija; y sus botines lucen mucho.

—Claro, los compré en “El nuevo Rigal”; me costaron noventa y cinco pesos, regateando: son de los más ceros.

—¡Fue un triunfo! —exclama Berenice.

Hasta el gobernador, puesto de pie, coreaba y aplaudía.

—¡Voy polla! —gritó en una ocasión: seguro recordando viejos tiempos.

—¡Vamos pollo! todavía no tiene espolones de gallo —gritaba la “plebe” de las muchachas.

Llevan caballo: el sexo que llaman débil es aquí el más fuerte y opina diferente al señor gobernador. Me siento halagado.

Todos piden otro jarabe. El licenciado Benítez y la directora nos invitan a su mesa y nos complimentan, en tanto los aplausos siguen; Berenice me pregunta sonriendo, llena de malicia:

—¿No le dijo Pancho Martín a las muchachas que usted podía bailar con todas juntas, o de una por una? —Ríen, y yo sufro cruel afrenta.

Una muchacha, puesta en jarras, se planta en la tarima y me interroga sonriendo:

—¿No viene a bailar conmigo Pancho?

Ni siquiera digo “con permiso” a mis anfitriones. Siento que me pongo colorado; corro a la provocación y bailo.

Bailo como nunca lo hice, y Carmen... Carmen Nava —escucho el nombre—, sí baila conmigo acoplada; quiere

hacerlo por su cuenta, y se deja volver al redil; a veces se enfurruña igual a Cuca; sin embargo, ¡me conquetea zalamera! La plebe de las muchachas aplaude y grita.

Animados los mariacheros, cantan coplas, tocan sones que involucran objetos, hombres o animales en actitudes que debemos interpretar bailando "pespuntos", "flores" y "zapateados".

Sones y sonecitos y pasos de punta y talón, resuenan en la tarima: ¡tuviera cántaros debajo como en las ferias de Cajitlán, durante la fiesta de sus taumaturgos Santos Reyes!

Las contradanzas, pavanas, seguidillas y jotas, vistas en los ricos salones de la Colonia, por los indios "encomendados" a cristiano cuidado espiritual, fueron imitadas con justa ironía, en los tugurios o bajo los árboles, en vergonzante solaz; escape a su desgracia de esclavos, y son origen de muchos pasos de todos los jarabes, junto con algunas danzas rituales, interpretativas, como *El venado* y *El guajolote*, antes libres, ahora en el ambiente cristiano-pagano de atrios y plazas en fiestas de santos.

Más tarde, los peones, y sus mujeres bailaron en las haciendas para solaz de sus amos, no entendida ya la crítica indígena y el remedo mordaz.

Los jarabes, desde su aparición, fueron de todos sabores y colores; pero todos cuidaban la fina ironía y delicada crítica, por ello más sangrienta, señalada por los nativos.

En algunas ciudades, ante las pasiones desbordadas, las pugnas entre clero y autoridades, los bailes traídos de la Península a teatros, figones, plazas de gallos, con china bailadora y cantadoras, provocaron la repetición de la reacción popular: los léperos, gente de trueno y mal vivientes, bailaron los jarabes "gatuno", "pan de manteca" y de "las bendiciones", entre otros, a cual más irreverentes y procaces; llegaron a tanto, que los inquisidores intervinieron alegando influencia satánica y ataques a la moral.

Aún no habían llegado los franceses, y el mariachi y sus jarabes, en mayoría de edad, fueron enjuiciados por la Santa Inquisición.

En la Insurgencia se derramaron, crueles, en el campo de los patriotas; en Guadalajara, los chinacos encontraron pasto abonado para su desahogo. La Nueva Galicia era panino de jarabes, y cuna del mariachi.

En la Guerra de Tres Años, las "chinas", entre otras mujeres, usaban zapatitos de raso, verde o rojo, según fueran conservadoras o juaristas.

Imagino algunos jarabes con resabio amargo: chinas bailando hasta con texanos gringos; antes lo hicieron con invasores franceses. Las litografías de la época me indignan.

La ciudad se conmovió con una desgracia:

—Un tal "Huesitos", jarabero en el teatro Principal de Guadalajara, se cayó muerto en el foro, bailando un jarabe. El hombre era muy decente en lo particular, y nunca exageró cuando jarabeaba —me lo contó un tío abuelo.

Me alegran juicio y admiración de insignes extranjeros frente a la "singular belleza exótica de los jarabes de estas tierras americanas": Humboldt, Pavlova, Macín, Garner, Markova, Voronova...

#### Bailamos *La feria*:

Si quieres vámonos te llevaré  
a ver aquello no no  
a ver aquello sí sí  
a ver aquello que es puritito amor.

#### *El atole y El borracho*:

Pasen a tomar atole  
todos los que van pasando  
que si el atole está bueno  
la atolera se está enfriando.

#### *El Garañón, Reata, Lanzada y El Chabolla*:

El Chabolla con su reata  
a una china se llevó.



La chinita tenía calzones  
y de la silla se le escapó.

*Los enanos:*

Ya los enanos  
ya se enojaron  
porque las na-nas les pellizcaron.

*La bola:*

Viene la bola  
a'i va la bola  
pronto se enredará  
viene la bola  
a'i va la bola  
"échatela" o se te va.

Y entre dos paseos, en tiempo de pavana, nace *El beso*, creación tardía que interrumpe *El cojo*; *El limón* y *El burro*:

El limón ha de ser verde  
para que tiña morado.  
El amor para que dure  
ha de ser disimulado.

que interrumpe rebuzno inefable, ejecutado por el maestro en su violín.

*La paloma y el palomo* nos arrullamos bajo "el durazno de corazón colorado":

El palomo y la paloma  
se fueron a refrescar.  
La paloma era solita  
de pronto quiso llorar.

Y *El arrullo*:

Ven a casa y no llores más  
si tú quieres vamos a gozar.  
En mi nido vas a descansar  
yo solito te voy a cuidar.

Un paseo merecido y el vivo son "del gusto" anuncian las travesuras de *La perica*, que hace de las suyas, y "pica, pica la estaca" de un pobre hombre, *El espinado*, buscador de *La alazanas*:

Puras alazanas de oro  
le pido aunque sea al demonio  
me las da en bolsas de cuero  
y me voy con San Antonio.

Soltamos brazos y piernas para bailar una jota española que se naturalizó en la tierra nuestra, abanicada por puntas cedeñas de rebozo de Santa María y mascada voladora de seda.

Que no hay mañana sin sol  
ni buen jarabe sin jota  
ni vieja sin su arrebol.

Volvemos a "jugar y correr la bola", entre el entusiasmo general. *El cojo* entornece o causa risa. *Los cóconos*, después de *La huída*, se asustan con la sombra de *La media muerte*:

Estaba la media muerte  
sentada en su carrizal  
comiendo tortillas frías  
quería ponerse a engordar.

Al fin somos Carmen, "la polla", y yo, "el gallito", gallo, en cuanto me crezcan más los espolones —niñas de la plebe—; aún así, en inminente y fugaz "pisada":

"En Jalisco es lo mejor"

*La diana aplaude:*

Diana diana chin chin chin  
diana diana chon chon chon  
le tiramos al violín  
le pegamos al violón...

La diana aplaude tan singular desbordamiento mágico, y los subterfugios del amor, que no desdeñó ni el padre de los dioses para sus andanzas entre los mortales.

¡Diana!, ¡Dianas!, aplausos, flores, apretones de manos, la mirada única de Berenice, y todas la miradas como en una entrega. Tengo las manos ardientes, sudorosas y el corazón desbocado.

Al amparo de mi cobija, ceñidos por su guirnalda florecida. Carmen, Cuca y yo, somos una extraña trinidad, yo enmedio, como santo mojarro, fetiche fugaz, de la vida inmersa en el amor dionisiaco.

Siguen los aplausos, y hasta el rendimiento de noble Mandatario.

*El jarabe ranchero*, los pueblos y el campo, esperan el retorno de los hijos pródigos.

El mariachi, en arrullo que se hace lento y termina muy quedo, lanza su postrera ironía al término de la última diana:

Ya salió la luna  
se fue la tormenta  
y si están cansados  
¿por qué no se acuestan?

En el patio, los once de la lista. ¡tenían que ser preparatorianos!, departen con las muchachas de "La Industrial"; aplaudieron con mucho entusiasmo.

—Yo fui el único "bendito" —le digo a Pancho.

—Lo que tu dijiste: la ropa. Pienso en el destino: uno contra once, y ganas. ¿No estás contento?

Yo pienso: sí, estoy feliz. Pero no se lo digo.

*Guadalajara, mayo de 1927.  
"La Gloria", Pihuamo 1975.*

## Notas

1. Agustín Yáñez. "Retrato del retratista o machetazo a caballo de espadas". Presentación a *La vida y la muerte entre los tlajomulcas* de F. Sánchez Flores, Guadalajara, 1956.
2. Entrevista con el Dr. Francisco Sánchez Flores. Guadalajara, Jal., 8 de agosto de 1985.
3. Francisco Sánchez Flores. *La vida y la muerte entre los tlajomulcas. Guadalajara, Biblioteca de autores jaliscienses modernos, 1956.*
4. *Sánchez Flores, op. cit.*
5. *Ibidem.*
6. *Ibidem.*
7. Entrevista con el Dr. Francisco Sánchez Flores, *cit.*
8. Francisco Sánchez Flores, *op. cit.*
9. *Ibidem.*
10. *Ibidem.*
11. Francisco Sánchez Flores. *Danzas y bailes fundamentales de Jalisco. México, FONADAN, 1976 (fragmentos).*

## CAPITULO IV

# ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DEL JARABE RANCHERO O JARABE DE JALISCO

### SECUENCIA

**E**l Dr. Sánchez Flores consigna treinta partes que, según su versión, comprende el jarabe que estudiamos.

Como hemos dicho — a pesar de las discrepancias que hemos encontrado entre las distintas opiniones de los estudiosos del jarabe — concluimos con Saldívar, que en un principio, el jarabe estaba constituido por un solo son. Con el tiempo, los sones se fueron agrupando hasta hacer de ello una de sus características principales. A fines del siglo XIX, el jarabe empieza a tomar su forma actual en el sentido de contener un número indefinido de sones. Rubén M. Campos asegura que eran treinta los pasos variados del jarabe clásico.<sup>1</sup>

A continuación enlistamos las partes que integran el jarabe, con los nombres consignados por su recopilador.

## Las treinta partes del jarabe ranchero o jarabe de Jalisco

1. Salida y saludo.
2. Zapateado fino con remate.
3. Lazada sencilla y lazada doble.
4. Zapateado fino con medias naranjas.
5. Convite.
6. Atole.
7. Paseo corto con medias naranjas.
8. Taconeo volado y naranjas completas.
9. Paseo largo.
10. El beso
11. El Chabolla.
12. Zapateado.
13. El espinado.
14. Paseo largo.
15. El beso.
16. La bola.
17. El limón.
18. La pavana.
19. El burro.
20. Preparación para la jota tapatía.
21. La jota tapatía.
22. La rueda.
23. La perica.
24. La rueda.
25. El palomo.
26. La rueda.
27. La tirada del sombrero.
28. La pisada.
29. La dormida.
30. La diana.

## ANÁLISIS DE CADA PARTE, EN RELACIÓN CON SU CONTENIDO, SUS ANTECEDENTES Y SU FORMA

### La motivación fundamental del jarabe

El jarabe es por excelencia un baile de pareja, que cumple cabalmente con las características que de él consigna Curt Sachs cuando dice que si "el júbilo" encontró su expresión en la danza oral, el amor lo encontró en el baile de pareja: "...la *cortezía*, empero, necesitó una forma propia de la danza de pareja: aquí el deseo erótico, despejado del rudo ataque y la incitación violenta y animal, se expresa en tímida veneración y el enlace se traduce por tiernos y respetuosos apretones de manos y rítmicos pasos deslizantes."<sup>2</sup>

Y añade, como si estuviera refiriéndose al jarabe:

El amor tolerado en todos sus matices, desde la pasión violenta hasta el retozo travieso, el amor al que la rígida costumbre negaba su consumación, ¿qué símbolo más hermoso y poderoso pudo tener que esta etérea proximidad, inflamada por la música en la simetría del movimiento, donde el contacto subyugado y furtivo, apenas osa sugerirse?<sup>3</sup>

Es ésta la motivación esencial a la que debe someterse todo bailarador de jarabe.

Para Don Guillermo Prieto, el jarabe:

...tiene que traducirse en ese albor de amor, flor de Primavera, del corazón inmortal en su esencia, seductor y tierno hasta no más.

Es la invitación y el requiebro, el canto del ave y el piafar y el caracoleo del caballo salvaje.<sup>4</sup>

El maestro Sánchez Flores afirma, que el jarabe es un continuo cortejo del "pollo" hacia la "polla": desde que él la invita a bailar, está buscando su amor y para ello se insinúa en muchas formas, de la misma manera que lo hacían los dio-

ses en las mitologías clásicas, disfrazándose de mil cosas para enamorar a las ninfas. Así pues, el bailaror representa múltiples situaciones muy particulares, para hacerse notable ante la pareja y para que ella ceda a sus insinuaciones. Es el requiebro a través del cual él aspira a que la "polla" se le rinda.

### **Análisis de las partes o secciones**

El jarabe que nos ocupa se inicia con la "sinfonía" — así llamada por los músicos populares — y que, como afirma Saldívar, es una parte no bailable con la que se iniciaba este baile desde antiguo: la cual servía para la preparación de la danza. Costumbre que parece ser ya existía desde el siglo pasado.

Todo jarabe que se precie de serlo, debe ser cantado y bailado, por lo tanto, la copla primera de la "sinfonía" de nuestro jarabe en estudio, dice lo siguiente:

Chata ve a Guadalajara  
si quieres te llevaré  
a que bailes el jarabe  
con el mero caporal  
o con tu prieto mejor.

El galán, sombrero en mano, ya ha elegido a la compañera que quiere conquistar, por medio del baile.

Vedlos: se reconocen, se espían, se acercan y suena la copla<sup>5</sup>

Ahora chatita del alma  
no le saque a la cornada  
que a este torito ya le anda  
porque quiere su frazada.

Durante el verso se subentiende la correspondencia y sigue el zapateo, que es como el acuerdo, la rabia y la convulsión del placer...<sup>6</sup>



Se inicia la primera parte EL SALUDO, en la que efectivamente se produce el reconocimiento de la pareja. Se acercan y se alejan, observándose con disimulo.

La segunda parte: EL ZAPATEADO FINO. Llamado así por el maestro Sánchez Flores, porque la bailadora debe ejecutarlo como una filigrana, alternando las puntas y los talones, con delicado asentamiento. Mientras tanto, el hombre lo realiza con toda la planta del pie, en rápido pero fino movimiento.

La LAZADA SENCILLA Y LA LAZADA DOBLE que constituye la tercera parte es, en sentido figurado, una forma propiciatoria de atraer a la compañera, rememorando el lazo de cuero que el hombre de "a caballo" echa a la res, para sujetarla.

En la cuarta parte se repite EL ZAPATEADO FINO, con una serie de medias vueltas que nuestro maestro llama "medias naranjas", porque así escuchó que las llamaba Don Miguel Platas.

La quinta parte es EL CONVITE, en el que se invita a la compañera, al son del siguiente verso, sección que Don Francisco Sánchez Flores llama también *La feria*:

Si quieres vámonos te llevaré  
si quieres vámonos te llevaré  
a ver aquello no no  
a ver aquello si si  
a ver aquello no no  
a ver aquello que es purito amor.

Musicalmente, esta parte la hemos encontrado dentro del grupo de jarabes recopilados por Ríos Toledano en 1890, colección ya mencionada en el presente trabajo. Ríos Toledano lo titula jarabe tapatío y lo considera oriundo de Guadalajara, aunque fue también conocido en todo el estado y en la mayor parte de la República.<sup>7</sup>

Se continúa con EL ATOLE, uno de los sones más viejos, el que en opinión de Juan N. Cordero —cuyo estudio lo menciona Gabriel Saldívar, fechado en 1897— era uno de los

cinco que, junto con *El palomo*, *El perico*, *Los enanos* y *La diana*, integraban originalmente el jarabe.

Éste es un son imitativo. En su primera parte los bailarores se desplazan de lado a lado, como si se cayeran de borrachos; en la segunda, se imita —con los pies— el movimiento que se hace con la cuchara para menear el atole y que éste no se pegue en la olla, mientras está en la lumbre. Esta sección termina con cuatro "medias naranjas".

La séptima parte la constituye el primero de los paseos, EL PASEO CORTO, que no es otra cosa que un pequeño descanso.

Según anota Saldívar, ya el Lic. Juan N. Cordero, en 1897, se refería a los pasajes que, como el paseo, eran verdaderos periodos de descanso que preparaban partes más agitadas y difíciles, en las que los bailarores cambiaban de lugar, con pasos "cadenciosos y lánguidos". En este aspecto, nuestro jarabe no se aleja de la tradición.

Sigue precisamente, una parte (octava) de difícil ejecución: EL TACONEO VOLADO combinado con "medias naranjas". Ésta es una pisada característica de Jalisco, de gran belleza plástica. Los bailarores hacen gala de sus habilidades, y como bien dice Don Guillermo Prieto:

La gran prueba de los buenos bailarores de jarabe es que la parte superior del cuerpo se conserve rígida, agarrotada y sin inflexión, mientras que los pies se desmorecen y desporrondingan en posturas increíbles, en respunteos y rasgueos...<sup>8</sup>

Y tal como lo dispone la tradición, después del repiqueteo de los talones, de la "rabia y la convulsión", vuelve el descanso con EL PASEO LARGO. Largo porque se amplía y los pasos se hacen más lentos y con movimientos agrandados.

Musicalmente, EL PASEO LARGO, toma la línea melódica del primero de los jarabes de la *Colección* de Ríos Toledano, al cual lo llama "jarabe favorito Mexicano general de toda la República" y cuya copla dice:

Amor con pena y resabio  
es el mayor sacrificio  
vale más tonto y no sabio  
que amante pero sin juicio  
para no sentir agravio  
ni agradecer beneficio.

Ingratas crueles fortunas  
he llegado a conocer  
que al árbol lo van a ver  
sólo cuando tiene tunas  
sólo cuando tiene tunas  
menos ni se acuerdan de él.

En la versión del Dr. Sánchez Flores, EL PASEO no lleva copla, como si se quisiera que la atención se centrara en el "requiebro amoroso" de la pareja. Este paseo prepara un nuevo cortejo, pero más atrevido, EL BESO, que corresponde a la décima parte.

En EL BESO, el bailaror efectúa la máxima aproximación a la pareja.

La siguiente, la undécima parte, se refiere a un individuo al que llamaban EL CHABOLLA y la copla dice:

El Chabolla con su reata  
a una china se llevó  
la chinita tenía calzones  
y de la silla se le escapó...

A propósito de esta parte, cabe aclarar que en los jarabes, como en los corridos, se relataban también los acontecimientos del lugar o bien, historias y consejas que llegaban de otras tierras.

Los bailarores se agitan nuevamente con el ZAPATEADO, duodécima parte, en la que hacen gala de su habilidad, siguiendo fielmente el ritmo propuesto por la música. En esta sección, se debe resaltar el rítmico zapateo, para lo cual la

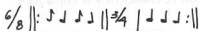
música sirve sólo de apoyo, ya que permanece en un armonioso segundo plano.

La décimo tercera parte, es el famoso ESPINADO, mencionado por Don José Ma. Rivera en su artículo sobre "La China", publicado en 1855 y del cual dice:

Hace ya horas que el fandango está que se arde: los músicos han repetido varias veces el *jarabe*, *palomo*, *espinado*, *agualulco*, etc. y a cada repetición con sus respectivas etcéteras han hechado sendos tragos del *refino*.<sup>9</sup>

Desde el punto de vista dancístico, en este son el movimiento que se realiza con el pie, parece que pretendiera quitar del costado de la suela del botín, algo que molestara, ejecutado a través del deslizado de un "quebrado hacia afuera".<sup>10</sup>

EL ESPINADO, en la versión que nos ocupa, se encuentra ligado a una pequeña parte que el maestro Sánchez Flores llama son indígena, por contener un patrón rítmico que nos recuerda las danzas de concheros, en la combinación sesquiáltera de  $3/4$  y  $6/8$ , que se encuentra con frecuencia en los jarabes, y en general en la música tradicional de México:



En la décimo cuarta sección vuelve, otra vez, un PASEO LARGO que se enlaza con el siguiente, EL BESO, al que queda como "anillo al dedo", la descripción del jarabe que nos deja Don José Ma. Rivera en el artículo mencionado y que transcribimos a continuación, ya que da el tono perfecto para los bailaradores:

...traba una verdadera lucha con su compañero de baile: se acerca y lo incita, se retira y lo desdeña, gira en su derredor y lo provoca, le hace una *mudanza licenciosa* y lo inflama, vuelve a acercársele para obligarlo, roza su cuerpo con el de él para exaltarlo, y todo porque no quiere un enemigo débil para

combatir, sino que pretende fascinar, vencer, subyugar al mentado bailarador de jarabes de aquel barrio.

Todo ello sí, pero en delicada insinuación. Y como si pareciera que el maestro Sánchez Flores está siguiendo este relato, en el que los espectadores exclaman con voz "estentórea":

-Verso verso  
-Si ¡verso! repite la multitud

Alínea la décimo sexta parte con LA BOLA y el verso:

A'í va la bola  
A'í va la bola  
atájala que se va  
corre la bola  
pasa la bola  
córrele que se te va...

Viene la bola  
A'í va la bola  
pronto se enredará  
Viene la bola  
A'í va la bola  
"échatela" o se te va.

Y el coqueteo se vuelve juego de pies entre los dos bailaradores, en el que cada uno trata de vencer "atajando" el pie del contrario.

Con la décimo séptima parte viene el famoso son EL LIMÓN:

El limón ha de ser verde  
para que tiña morado  
el amor para que dure  
ha de ser disimulado...

Según dice Rubén M. Campos, este son es sin duda una alusión al "muitle", la planta que suelta ese color. Mientras tanto los bailadores hacen verdaderos equilibrios subiéndose a las puntas de los pies y luego a los talones, o mejor dicho, a los tacones.

La décimo octava parte es LA PAVANA. Un bello pasaje musical, en "tempo de pavana", con movimientos que se nos antojan el elegante "tranco" de un hermoso caballo bailar. En este son el cortejo entre la pareja se hace franco.

Y en fuerte contraste, EL BURRO, décimo novena sección, que suena a fuerte risotada del pueblo, que así se burla del almidonado baile europeo. Según dice el maestro Sánchez Flores, es la ridiculización que la gente del pueblo hacía de los bailes que traían los españoles y que solamente podían ver desde sitios apartados, debido a su condición de esclavos. Posteriormente, una vez liberados, se expresaban francamente.

El vigésimo son, o parte, es nada menos que la preparación para la jota, JOTA TAPATÍA que, según dice nuestro recopilador, es la fusión que se hace, en Jalisco, de la jota española con América, y el único lugar donde encontramos una jota "naturalizada" y afirma: "La jota española, se hace tapatía en Guadalajara". El pasaje se inicia tímidamente, mientras los bailadores se preparan para entrar de lleno con LA JOTA TAPATÍA, la que conforma la vigésima primera sección.

Así surge el verso:

Que no hay jarabe sin jota  
ni valona y su arrebol...

Coreográficamente, LA JOTA TAPATÍA se inicia con la misma pisada de la jota aragonesa y, como ésta, también se ejecuta un valseado sencillo y a continuación un valseado con giro. Las tres pisadas, o pasos, los encontramos idénticos en la jota aragonesa.

En relación con el verso, el Dr. Sánchez Flores nos hace el siguiente comentario:

Es curioso que me haya encontrado ese verso, a través de Cornejo Franco, en un libro español: entonces quiere decir que el jarabe también se bailaba en España y son las seguidillas, el zapateado...<sup>11</sup>

Efectivamente, se ha encontrado que la denominación de jarabe ya se usaba en España a mediados del siglo XVIII, y en México parece un poco después, en el último tercio del mismo siglo.

A continuación, dentro de la JOTA TAPATÍA, se ejecuta un ZAPATEADO, en estilo y forma definitivamente española, a manera de zarabanda.

La zarabanda fue importada de España donde no se conocía hasta fines del siglo XVI, y de ella se dice que era un baile punible con doscientos azotes; donde quiera que ésta se bailase se condenaba a los hombres a galeras por seis años y se desterraba del reino a las muchachas que la practicaban.

Según Sachs, era una pantomima sexual en la que las parejas balanceaban las caderas y entrechocaban los pechos.<sup>12</sup>

La zarabanda también es mencionada por los cronistas de la Conquista de México, con motivo del comentario relacionado con un baile de placer que usaban los naturales del altiplano, llamado *cuecuechcuicatl*, el que comparaban con la zarabanda por los meneos y visajes que en este baile hacían.

La descripción de la zarabanda, pues, corresponde al ZAPATEADO del jarabe ranchero, en su cuarta pisada, dentro del desarrollo de la JOTA TAPATÍA.

Continúa nuestro jarabe con la sección vigésimo segunda; LA RUEDA, fragmento en que se ejecuta una pisada de alta dificultad técnica, debido a sus cambios inesperados de

peso, realizando al mismo tiempo un dibujo en círculo que hace girar a los dos cuerpos de los bailarines.

A LA RUEDA le sigue LA PERICA —sección vigésima tercera— o EL PERICO, son antiguo que ya hemos consignado. Éste es otro son imitativo que describe también Juan N. Cordero, en su ya mencionado estudio de 1897, el que transcribe Saldívar, en su escrito sobre el jarabe:

Durante *El perico*, los bailarines intentan alternativamente con cada uno de los pies una marcha que no llegan a desarrollar, luego con los pies marcan un stacatto alusivo sobre las palabras: "Pica, pica, pica, perico".<sup>13</sup>

De la misma forma es ejecutado en el jarabe que estamos estudiando.

Vuelve nuevamente LA RUEDA —sección vigésimo cuarta— cuyo tema musical coincide con la primera parte del *Verdadero jarabe tapatío* de José de Jesús Martínez, que ya hemos analizado en otro capítulo. Sirve también como introducción al son o parte vigésimo quinta, LOS PALOMOS o de EL PALOMO Y LA PALOMA.

Para comentar esta parte de EL PALOMO o de EL PALOMO Y LA PALOMA, dejaremos la palabra nuevamente a Juan N. Cordero, que nos dice a propósito de este son:

...tiene en sus movimientos un carácter imitativo. Durante EL PALOMO el varón y la hembra que forman la única pareja remediando a las palomas, se acercan y retiran alternativamente las cabezas como para unir los picos, y describiendo en su marcha una circunferencia, parecen buscarse y huirse a la vez...<sup>14</sup>

En la versión que nos ocupa, EL PALOMO tiene el mismo sentido, con la diferencia de que en el nuestro la pareja realiza un pequeño movimiento de "bamboleo", especie de "arrullo", a través del cual la bailadora va recostando su cabeza en el hombro de su pareja. El "arrullo" se hace cada vez más leve hasta que "la paloma" pareciera que se queda dormida, presagiando la proximidad de su entrega.



Vuelve nuevamente LA RUEDA —sección vigésimo sexta— que parecería despertar a la pareja, introducción al son vigésimo séptimo: LA TIRADA DEL SOMBRERO, el que, según dice Sánchez Flores, no es otra cosa que el símbolo del nido, en el que poco a poco irá a caer la bailadora.

Después de una pequeña introducción en la que la pareja baila alrededor del sombrero —una de las secciones más conocidas de este baile— en este jarabe, sigue a esta acción, un movimiento en el que la bailadora va descendiendo lentamente hasta quedar propiamente dentro del sombrero, en el nido como bien dice el maestro Sánchez Flores. Sin embargo no lo toca, la bailadora queda hincada o postrada, pero fuera del sombrero.

Al respecto debemos comentar, que todos los datos nos revelan la falsedad de bailar esta parte dentro del sombrero, es decir, pisando el ala del mismo; cosa que sí hizo Anna Pavlova, cuando bailó el jarabe de puntas, lo que posteriormente repitieron muchas de sus seguidoras.

Según anota Saldívar, en el campo, jamás se bailaba dentro del ala del sombrero y comenta:

...la razón nos la dan algunos ancianos, quienes aseguran que sólo a las instancias de los espectadores y al grito de ¡písalo china, que ya está pagado! la china bailaba una vuelta con un pie dentro y el otro fuera del sombrero.<sup>15</sup>

Inmediatamente después se realiza LA PISADA —parte vigésimo octava— es el momento en que se consuma el amor, precisamente en el instante en el que el bailaror pasa la piera por encima de la muchacha. "La polla" ya se ha entregado.

En el penúltimo son LA DORMIDA, parte vigésimo novena, el bailaror desdobra su sarape con el que envuelve a su compañera, con las notas de la siguiente copla:

Ya se va la nube  
se fue la tormenta  
y si están cansados  
¿por qué no se acuestan?...

Y así meciéndose en tierno abrazo termina prácticamente el jarabe ranchero o jarabe de Jalisco, pues el maestro Sánchez Flores asegura que LA DIANA, el son trigésimo, jamás se baila; agrega que jamás lo vio bailar en su pueblo.

En nuestro jarabe LA DIANA sirve para agradecer a los bailadores su actuación, y los bailadores agradecen al público, a los espectadores, su aplauso.

Y hasta aquí dejamos la descripción de las distintas partes de este jarabe que, como hemos visto y demostrado, se basa en lo mejor de nuestra tradición musical y dancística, se fundamenta en la verdadera motivación de los bailes de pareja, y recoge las características esenciales de auténticas y viejas costumbres populares.

Por lo mismo, es un material confiable para su inclusión en la educación de jóvenes y niños.

#### Notas

1. Rubén M. Campos. *El folklore y la música mexicana*. México, 1928. p. 58.
2. Curr Sachs. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Ed. Centurión, 1944, p. 288.
3. *Ibidem*.
4. Guillermo Prieto. *Memorias de mis tiempos*. 6a. ed., México, Ed. Porrúa, 1976, p. 241.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.
7. Miguel Ríos Toledano. "Colección de treinta jarabes, sones principales y más populares aires nacionales de la República Mexicana", en *El jarabe*, op. cit.
8. *Ibidem*.
9. Jose Ma. Rivera. *Los mexicanos pintados por sí mismos* (Reproducción facsimilar de la edición de 1855). México, Ed. Porrúa, p. 95.
10. El movimiento del pie que consiste en colocar la cara externa de éste sobre el piso.
11. Entrevista con Francisco Sánchez Flores, cit.

12. Sachs, *op. cit.*, p. 371.
13. Gabriel Saldivar, *op. cit.*
14. *Ibidem*, p. 17.
15. *Ibidem*, P. 14.



**CAPÍTULO V**

**ANOTACIÓN DE LOS PASOS Y DE  
LA COREOGRAFÍA DEL JARABE  
RANCHERO O JARABE DE JALISCO**

**(Sistema de anotación de J. Lavalle)**

**GUÍA PARA LA LECTURA DE LA NOTACION  
FORMA DE LEER EL PENTAGRAMA**

- La línea (1) se utiliza para poner los símbolos que indicarán avanzar en el espacio.
- La línea (2) señala los símbolos de dirección del movimiento del pie.
- La línea (3) indica los tiempos del compás o los "pulsos".
- La línea (4) señala el pie que debe moverse y el tiempo que utiliza ese movimiento.
- La línea (5) indica el tipo de movimiento de acuerdo con la terminología.



**Z ZAPATEO:**

Golpe que se da con toda la planta del pie sobre el piso. Puede realizarse con y sin cambio de peso.

**A APOYO:**

Alineamiento de toda la planta del pie o de partes de ella (punta, metatarso, planta o tacón) también puede realizarse con y sin cambio de peso.

**C CEPILLO:**

Movimiento del pie que se desliza del piso hacia afuera, es decir del piso al aire. Puede realizarse con toda la planta, con el metatarso, con la punta o con el tacón.

**E ESCOBILLO:**

Movimiento del pie que desliza del aire al piso, obteniendo su trayectoria en este, o con inclinación hacia el aire. Movimiento de fuerza hacia adentro. Cuando se detiene en el piso puede ser efectuado con o sin cambio de peso.

**D DESLIZADO POR EL PISO:**

Todo movimiento del pie que, sin despegarse del piso rebota sobre él. Puede ejecutarse con toda la planta, con el metatarso, la punta o el talón y con y sin cambio de peso.

**V VOLADO:**

Todo movimiento del pie, ya sea circular o lineal en el aire, realizado generalmente a una distancia de 10 a 20 cms. del piso.

**Q QUEBRADO:**

Movimiento que tiene dos posibilidades, una, colocar la cara externa del pie sobre el piso (quebrado hacia afuera) otra, colocar la cara interna del pie sobre el piso (quebrado hacia adentro). Puede realizarse con cambio de peso simultáneo y un cambio de peso del cuerpo.

**G GATILLO:**

Movimiento con dos posibilidades:

- a) Gatillo de tacón. Golpe de tacón sobre el piso, que se ejecuta sin desprejar el metatarso del suelo.
- b) Gatillo de planta. Golpe de metatarso sobre el piso, que se ejecuta sin desprejar el tacón del suelo.

Ambos pueden ser ejecutados con y sin cambio simultáneo del peso.

**R REBOTADO:**

Movimiento de metatarso, tacón, punta o planta del pie que resulta de golpear contra el piso y rebotar de inmediato la parte del pie utilizada. (No confundir con el zapateo).

## SIMBOLOGIA DE LA TERMINOLOGIA

- G** Golpe con la parte del pie que se indique, con cambio de peso.  
**g** Golpe con la parte del pie que se indique sin cambio de peso.  
**A** Apoyo con cambio de peso simultáneo, con la parte del pie que se indique.  
**a** Apoyo sin cambio de peso (oclusivo) simultáneo del pie con la parte del pie que se indique.  
**Z** Zapateo de todo el pie con cambio simultáneo de peso.  
**z** Zapateo de todo el pie sin cambio de peso de cuerpo.  
**C** Capileo de todo el pie a parte de él según se indique.  
**E** Escobillado con cambio de peso simultáneo.  
**e** Escobillado sin cambio de peso.  
**D** Destrozado con la parte del pie que se indique, con cambio de peso.  
**d** Destrozado con la parte del pie que se indique, sin cambio de peso.  
**V** Volado circular o lineal, según se indique.  
**Q** Quebrado hacia adentro o hacia afuera, según se indique, con cambio de peso.  
**q** Quebrado hacia adentro o hacia afuera, según se indique, sin cambio de peso.  
**G-A** Gasto de tación o de planta según se indique, con cambio de peso.  
**g-a** Gasto de tación o de planta según se indique, sin cambio de peso del cuerpo.  
**R** Ritornado de planta, metatarsiano, punta o tación, según se indique.

## SIGNOS USADOS EN LA NOTACION

- J** Pie izquierdo.  
**L** Pie derecho.  
**Y** Apoyo del pie izquierdo con toda la planta y con cambio de peso.  
**L** Apoyo del pie derecho con toda la planta y con cambio de peso.  
**z** Apoyo del pie izquierdo con toda la planta, sin cambio de peso.  
**z** Apoyo del pie derecho con toda la planta, sin cambio de peso.  
**y** Indica que solamente se usa el metatarsiano (pie izquierdo).  
**l** Uso del metatarsiano del pie derecho.  
**l** Uso del tación del pie izquierdo.  
**L** Uso del tación del pie derecho.  
**G** Giro completo sobre el eje a la izquierda.  
**g** Giro completo sobre el eje a la derecha.  
**B** Dirección: hacia adelante.  
**D** Dirección: hacia atrás.  
**A** Dirección: hacia la derecha.

- 4 Dirección: hacia la izquierda.
- 5 Posición en su lugar.
- 6 Dirección: diagonal adiabante derecha.
- 7 Dirección: diagonal atrás derecha.
- 8 Dirección: diagonal adiabante izquierda.
- 9 Dirección: diagonal atrás izquierda.
- 10 Afilar que indica por delante.
- 11 Afilar que indica por detrás.
- 12 Se repite igual, pero con el otro pie.
- 13 Se repite exactamente igual.
- 14 Medio giro a la derecha.
- 15 Medio giro a la izquierda.
- 16 Un cuarto de giro a la izquierda.
- 17 Uso de la punta del pie izquierdo.
- 18 Uso de la punta del pie derecho.
- 19 Zapateo del pie izquierdo con toda la planta, con cambio de peso.
- 20 Zapateo del pie derecho con toda la planta, con cambio de peso.
- 21 Zapateo del pie izquierdo con toda la planta sin cambio de peso.
- 22 Zapateo del pie derecho con toda la planta sin cambio de peso.
- 23 Apoyo de tacón con cambio de peso del pie izquierdo.
- 24 Apoyo de tacón con cambio de peso del pie derecho.
- 25 Cepillado de tacón con el pie derecho.
- 26 Cepillado de tacón con el pie izquierdo.
- 27 Escobillado de metatarsos con el pie derecho, sin cambio de peso.
- 28 Escobillado de metatarsos con el pie izquierdo, sin cambio de peso.
- 29 Movimiento simultáneo de los dos pies. El izquierdo zapateo con toda la planta del pie y con cambio de peso (portando todo el peso del cuerpo), mientras el derecho se eleva fuera del peso para realizar un volado en círculo hacia la izquierda. A este movimiento del pie derecho en Jalisco le llaman "Laadady".
- 30 Deslizado del pie izquierdo con toda la planta con cambio de peso. La dirección está indicada en la línea (2) del pentágono.
- 31 Movimiento simultáneo. El izquierdo apoyo en cambio de peso, al mismo tiempo el derecho realiza un volado.
- 32 La dirección del volado se anota en la línea (2) del pentágono.
- 33 Movimiento simultáneo. Mientras el derecho ejecuta un apoyo, el izquierdo realiza un volado.
- 34 Rebote o Reboteado de tacón con el pie derecho.
- 35 Golpe con el tacón del pie derecho.
- 36 Quetrado hacia afuera, del pie derecho, con cambio de peso.
- 37 Quetrado hacia adentro, del pie izquierdo, con cambio de peso.



El pie izquierdo no se despega del suelo.

Movimiento a la derecha por otra del otro pie.

Movimiento a la izquierda por delante.

Movimiento simultáneo. Mientras el pie izquierdo realiza un volado en círculo hacia la derecha, el izquierdo zipea con cambio de peso.

Carillo de tacón, ejecutado simultáneamente con los dos pies y con peso sobre ellos.

Movimiento simultáneo. Pie izquierdo ejecuta un deslizado con toda la planta y con cambio de peso (con el peso sobre el pie izquierdo). El derecho ejecuta simultáneamente un quebrado hacia afuera desviado, sin cambio de peso (sin peso).

El mismo movimiento anterior, con el otro pie.

Deslizado con una parte y otra del pie al punto del bailarín. (El movimiento exacto se indica en la sección de Descripción de pasos: "La Bola").

Movimiento simultáneo apoyo sobre los metatarsos de los dos pies y con peso sobre ellos.

Movimiento simultáneo. Apoyo de tacóns.

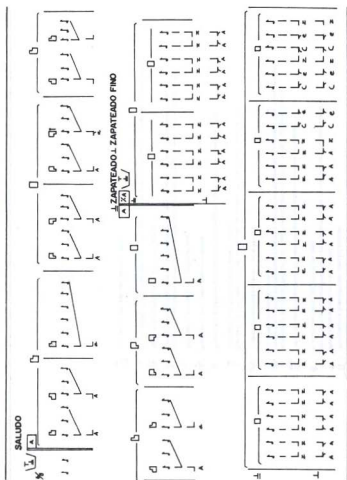
Deslizado de metatarsos con cambio de peso.

Movimiento simultáneo. La rodilla izquierda se apoya en el piso mientras el pie derecho se apoya también sobre él, pero habrá que doblar la rodilla derecha. (Movimiento incluido sobre la rodilla izquierda).

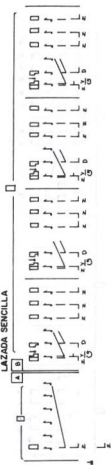
Mismo movimiento anterior con la otra pierna.

El pie izquierdo fuera de la línea quiere decir salto. (El pie está fuera del piso y el otro pie no señala posición de apoyo sobre el piso será salto).

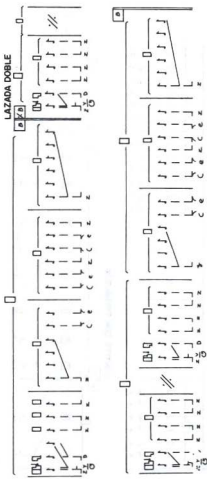
Ciro con los dos pies fuera del piso. (Saltos).



LAZADA SENCILLA



LAZADA DOBLE



SA

CONVITE CON TIRABUZON

**BORRACHO CON MEDIA NARANJA**

ATOLE, ZAPATEADO DE  
LADO Y NARANJA ENTERA

Atole, Zapateado de Lado y Naranja Entera notation. The notation is organized into two systems, each with four measures. The first system includes rhythmic stems with flags and letters 'A', 'Z', 'L' indicating steps. The second system follows a similar pattern.

PASEO CORTO

Paseo Corto notation. The notation is organized into two systems, each with four measures. The first system includes rhythmic stems with flags and letters 'A', 'Z', 'L' indicating steps. The second system follows a similar pattern.

ZAPATEADO Y CHABOYA

ET: GARDUÑA Y FERRER

ET: FERRER

ET: FERRER

**PASEO MEDIANO**

Musical notation for 'PASEO MEDIANO' consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a common time signature 'C' and a tempo marking of '♩ = 120'. The melody is written in a single line with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The second staff is a bass line with a bass clef, also in common time, featuring a similar rhythmic pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

**EL BESO**

Musical notation for 'EL BESO' consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a common time signature 'C' and a tempo marking of '♩ = 120'. The melody is written in a single line with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The second staff is a bass line with a bass clef, also in common time, featuring a similar rhythmic pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

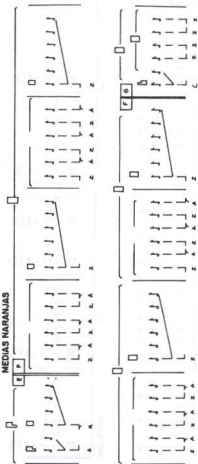
**EL CHABOYA Y LA ESTAMPIDA**

Musical notation for 'EL CHABOYA Y LA ESTAMPIDA' consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a common time signature 'C' and a tempo marking of '♩ = 120'. The melody is written in a single line with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The second staff is a bass line with a bass clef, also in common time, featuring a similar rhythmic pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

EL PASADITO DE CHABOYA

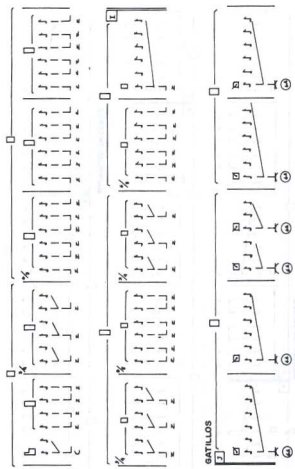


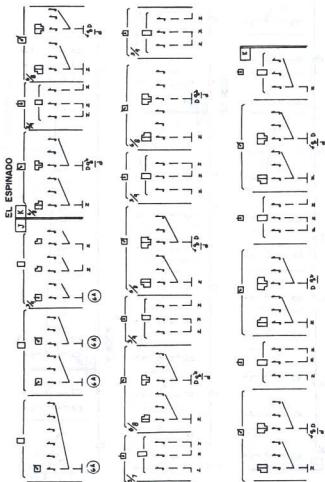
MEDIAS NARANJAS



NARANJAS ENTERAS







PASEO MEDIANO

The first system of musical notation for 'PASEO MEDIANO' consists of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The music begins with a key signature change to one flat (Bb), indicated by a box containing 'v.' and a flat symbol. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the system.

EL PESO

The second system of musical notation for 'EL PESO' consists of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The music begins with a key signature change to one flat (Bb), indicated by a box containing 'v.' and a flat symbol. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the system.

LA BOLA

The third system of musical notation for 'LA BOLA' consists of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The music begins with a key signature change to one flat (Bb), indicated by a box containing 'v.' and a flat symbol. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the system.

RITMO INDIGENA

LA BOLA

EL LIMON

The image displays three musical pieces, each consisting of a staff of notes and a corresponding rhythmic notation below it. The pieces are:

- RITMO INDIGENA:** The first piece, featuring a rhythmic notation with 'L' and 'H' markings.
- LA BOLA:** The second piece, featuring a rhythmic notation with 'L' and 'H' markings.
- EL LIMON:** The third piece, featuring a rhythmic notation with 'L' and 'H' markings.

The rhythmic notation consists of vertical lines with various symbols (circles, diamonds, triangles) indicating the timing and duration of notes. The notes on the staff are represented by vertical lines with stems and flags, indicating pitch and rhythm.

LA ESTAMPIDA

EL LIMON

LA ESTAMPIDA

PAVANA

The image displays three musical pieces, each consisting of five staves of rhythmic notation. The notation includes various symbols such as diamonds, squares, and vertical lines with arrows, indicating specific rhythmic patterns or dance steps. The pieces are titled 'LA ESTAMPIDA', 'EL LIMON', and 'PAVANA'. The score is arranged in three horizontal sections, with each section containing five staves. The notation is dense and appears to be a form of shorthand for dance choreography or a specific musical notation style.

**EL BURRO**

**LA JOTA TAPATIA**

This page contains musical notation for two pieces. The first piece, "EL BURRO", is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. It consists of two staves of music. The second piece, "LA JOTA TAPATIA", is also in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. It consists of two staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. There are also some decorative elements like a circle with a cross and a circle with a dot.

ESTA SECCION SE UTILIZA PARA:

EL HOMBRE DEJA EL ZARAPE Y EL SOMBRERO, LA MUJER SE ARRIBLA EL REBOSO



Handwritten musical notation on a page with a 3/4 time signature. The notation is organized into three systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like  $mf$  and  $f$ . The notation is written in a cursive, handwritten style.

The first system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a measure with a circled note and a measure with a diamond-shaped note. The bottom staff contains corresponding rhythmic notation.

The second system also consists of two staves. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a measure with a circled note and a measure with a diamond-shaped note. The bottom staff contains corresponding rhythmic notation.

The third system consists of two staves. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a measure with a circled note and a measure with a diamond-shaped note. The bottom staff contains corresponding rhythmic notation.

Dynamic markings include  $mf$  and  $f$ . There are also some markings that look like  $\times$  and  $\%$ .

LA RUEDA

Musical notation for 'LA RUEDA'. The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A box containing the letter 'R' is placed above the staff at the beginning of the piece. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of a simple folk melody.

LA PERICA

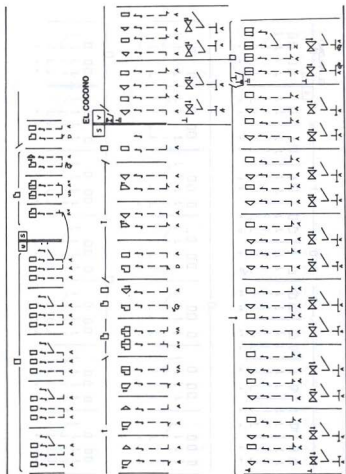
Musical notation for 'LA PERICA'. The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody features a mix of eighth and sixteenth notes. A box containing the letter 'S' is placed above the staff at the beginning of the piece. The notation includes various rhythmic values and rests.

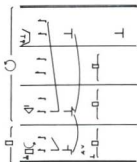
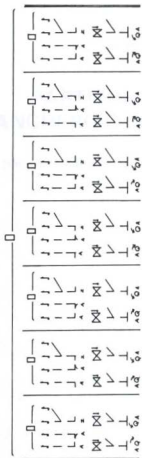
LA RUEDA

Musical notation for 'LA RUEDA'. The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes. A box containing the letter 'S' is placed above the staff at the beginning of the piece. The notation includes various rhythmic values and rests.

EL PALOMO

The musical score for "EL PALOMO" is presented in three systems. The first system contains the piano introduction and the beginning of the vocal melody. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The vocal line starts with a series of eighth notes. The second system continues the vocal melody with a prominent melodic line and a piano accompaniment that includes some rests. The third system concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.





LA DAMA NO SE BAILA, SOLAMENTE EL BAILADOR EXTIENDE SU  
ZAMBRA Y CON EL SE ENVUELVE JUNTO A SU PAREJA



**CAPÍTULO VI**

**PARTITURA DEL JARABE  
RANCHERO O JARABE DE JALISCO**

(Proporcionada por el Dr. Francisco Sánchez Flores)

# JARABE JALISCIENSE

RECOPILACIÓN Y ARREGLO

ANDANTE  
SALUDO

Dr. FRANCISCO SANCHEZ FLORE  
Maestro JOSE G. GONZALEZ R.

Cha-ta miáen Gua-da-la ja-ta lai quie-res te lle-va-yé a que

bai-les el ja-fa-be con el me-ro ca-po-tal o con tu pie-to me.

*zapateado*  
Jor

*lazada sencilla*



*lazada doble.*

*zapateado con medias raras*

*Con vite.*

Si quieres vamos te lle-va-re si que-res va-mos te lle-va-re a ver a-

que-lla sí sí a ver a que-lla no no a ver a que llo sí

sí a ver a que no que s pu to pri-  
 mor

**Atole**

Pa-sen a to-mar a to-le to-dos los que van pa-san-do que si el a-to-les-to

bue-no laa-to-le-ra se es toa-gran-do pa-sen a ta-mar a-to-le

y ta-ma-les de man-te-ca que me cu-ra to-le-le-ra su-ba su-ba su-ba su-ba to-na.

Paseo corto con medias naranjas

Handwritten musical notation for the first system of 'Paseo corto con medias naranjas'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is written in eighth notes, and the bass line is in quarter notes.

Handwritten musical notation for the second system of 'Paseo corto con medias naranjas'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is written in eighth notes, and the bass line is in quarter notes. The word 'medias naranjas' is written above the treble staff.

Handwritten musical notation for the third system of 'Paseo corto con medias naranjas'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is written in eighth notes, and the bass line is in quarter notes.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Paseo corto con medias naranjas'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is written in eighth notes, and the bass line is in quarter notes. The words 'Tacones volado y naranjas completas' are written above the treble staff.

Handwritten musical notation for the fifth system of 'Paseo corto con medias naranjas'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is written in eighth notes, and the bass line is in quarter notes.

Handwritten musical notation for the sixth system of 'Paseo corto con medias naranjas'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is written in eighth notes, and the bass line is in quarter notes. The words 'naranjas completas' are written above the treble staff.

MENOS.  
PASEO *largo*

ANDANTE.  
la chabolla

La Chabolla *una fies, tes un no.*

chi-to san-ve do el ta-ya go-que-tu-a. for-se-pe-ri la do-na se-ib la-zo.

*sa-pan-do*

EL Espinado

MENOS poco largo

el beso.

La bal.

ALLO.

First system of musical notation, featuring a piano accompaniment with chords and a vocal line with notes.

Second system of musical notation, including the vocal line with the text "El li-".

el limón

Third system of musical notation, including the vocal line with the text "mon ha de ser ver. de pa. ra que ti. fo mo- ra. o el a- mor pa. ra que du. re ha de".

Fourth system of musical notation, including the vocal line with the text "ser. di. si. mu. la. o el a- mor pa. ra que du. re ha de ser di. si. mu. la. o al pa".

Fifth system of musical notation, including the vocal line with the text "sar por tu ven. ta. ra me ti. ra. tes un li. món al pa. sar por tu ven. ta. ra me ti.". The word "me" is written with a tilde over it.

Sixth system of musical notation, including the vocal line with the text "ra. tes un li- mon el li- mon me dispa. sa. ra y el Zu- mienel co. ra zon".



LENTO.

la pava (con amor) PAVANA

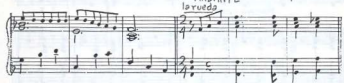
Declamado

Que no hay mañana sin hoy,  
Que no hay jarabe sin joto,  
ni vieja sin augetel

Allegretto  
joto tapeta

Op. 31

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece. It consists of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is identified as Op. 31. The notation is arranged in a standard format for a piano score, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff of each system. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some sections showing more complex textures and others being more rhythmic or chordal.



la rueda

ANDANTINO.  
el cocono, o el palomo.

rall.....

el palomo.

el po  
o tempo. me y la po lo ma se y ju

ven a con-ju- sar co-mpo- ran pri- mos her- ma- nos Mo- do

pu- die- ron ca- zar

*pizado y arrullo*

Continuation of piano accompaniment.

Continuation of piano accompaniment.

Continuation of piano accompaniment.

Continuation of piano accompaniment.

MODERATO.  
picada



Allegretto *el palomo*



Andante. *La dormida*



Y apasó la nu-be se fué la tor-men-to y están con-sa-dos

VIVO  
corno.



porque no sea eues-ton?



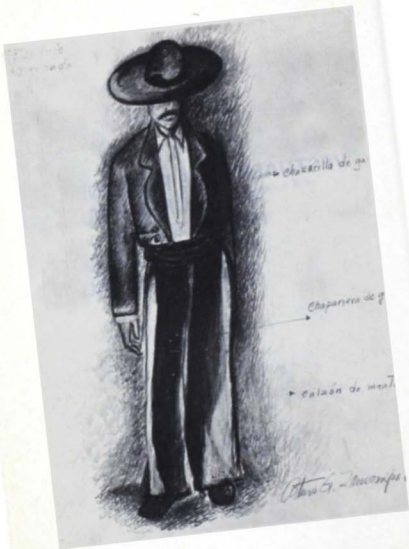
Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system has two staves with a treble and bass clef, featuring a melody in the right hand and accompaniment in the left. The second system also has two staves, with a forte (*ff.*) dynamic marking in the left hand. The third system has two staves, with a *ff.* dynamic marking in the left hand and a handwritten signature in the right hand. The score is written in a cursive, handwritten style.





**CAPITULO VII**

**VESTUARIO QUE PROPONE EL  
DR. SÁNCHEZ FLORES PARA LA  
REPRODUCCIÓN E  
INTERPRETACIÓN DEL JARABE  
RANCHERO O JARABE DE JALISCO**



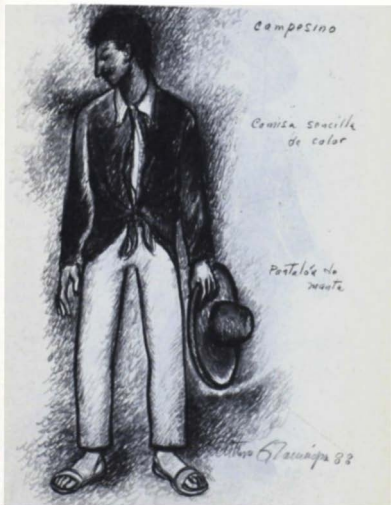
1. Traje de lujo del hacendado



2. Traje de lujo de la mujer del hacendado



3. Campesina



4. Campesino



5. Caporal



6. Pareja del caporal



7. Traje de gamuza con chaparrera



## CAPÍTULO VIII

# DATOS BIOGRÁFICOS DEL DR. FRANCISCO SÁNCHEZ FLORES

**N**acido en Tlajomulco, Jal. en 1910, en plena época de fuertes convulsiones revolucionarias, se descubre a poco andar como predestinado a recoger un México que está fuera de los textos. Eso lo lleva a una peregrinación que hasta hoy —aún con el alma joven— no termina.

Responde a la creencia de que para el hombre, las artes constituyen un vehículo de realización individual; adquiere como ser humano cabal dimensión al sumarse al proceso de crear belleza y cumple, como ser humano creador, la tarea de transformar el mundo.

Ha vivido el arte en muchas de sus manifestaciones: en la poesía, en la pintura, en la escultura, en la literatura y en la danza. En cada una de ellas ha hecho aportaciones propias, substanciales. Se ha realizado generosamente porque escogió el camino de un arte en interrelación con su pueblo, comprometido poderosamente con las raíces de su sociedad.

Muy posiblemente por ello, se quedó en la danza del pueblo y buscó en ella la respuesta. Comprendió que allí es-

taba el punto de encuentro con esa realidad que, a menudo, se nos presenta con el rostro enmascarado, como en esos xayacates que danzan sin descanso.

Ha viajado al pasado y desde sus sombras ha rescatado esas antiguas expresiones de humanidad en pos de comunicación, de relación de amor.

Pero no vive en el pasado, afirma solamente: "Conservamos herencias del pueblo de México, y estamos obligados, cuando menos, a recordarlas con propiedad."



26. Francisco Sánchez Flores. *La serenata* (1935). Óleo sobre tela. Colección del Lic. Juan Diego Castañeda Ceballos.

Herencias que se proyectan en el presente entrelazadas con los hombres que repiten sin tregua su esencia.

El Dr. Sánchez Flores no solamente recuerda, sino más bien recobra un pasado que al fin de cuentas nos define. Va por el tiempo, investiga y rearma la tradición perdida.

Es más que un testigo, es historia, de la buena, la que brota del quehacer positivo y que no persigue mayor recompensa que la de mostrar su pasión por el ser humano.

Pero...¿quién es Francisco Sánchez Flores?

Mi temor a no responder cabalmente a esta pregunta, me lleva a considerar un mejor camino que revele con mayor claridad quién es este hombre de Tlajomulco que ha hecho carne y opción de vida su sentimiento de mexicanidad.

Y no hemos encontrado mejor elección que incluir en este capítulo, una breve selección de testimonios que han dejado verdaderos escritores, conocedores del oficio, que han sabido plasmar acertadamente las cualidades de este ser singular y que como nosotros lo han querido y admirado, seguros de que a través de ellos encontraremos la respuesta.

## TESTIMONIOS

*Retrato del retratista o Machetazo a caballo de espadas*

por Agustín Yáñez

Alma vegetal —y a no ser por la ternura que mana podría pensarse que geológica— ya no enraizada: encarnizada, cristalizada telúricamente. Taíta, topil, sipil, y a un tiempo jocoyote; cacique blanco, aunque moreno; blando. Bailador y pintor; hechicero. Todo a imperio y ritmo de la Tierra, su señora. Por amor de su señora la Tierra. En el señorío de Tlajomulco, su tierra, llevada en andas del corazón a todas otras tierras y, desde luego, transplantada con

crecido amor a la Sierra del Tigre, bajando para Pihuamo. (Acá, funambulesco, hizo pareja con aquel otro doctor telúrico y funambulesco, porción volcánica de Popocatepetl y Parícutín, rey de oros, el gran Atl, pintor fáustico. Los dos doctores —el viejo de barba vellida y carcajada estentórea, el joven lampiño con risa de ratón— allá entablaron competencias de amor a la Tierra: la recorrían incansablemente a caballo y a pie, la miraban y pintaban sin descanso, la nombraban en cada uno de sus accidentes con letanías interminables. Aquella gran tierra con el corazón —de plátano— en Pihuamo, señoreada por volcán de nieve y volcán —roto— de fuego, dilatada en paleta de todos colores y tonos, rica en tesoros y leyendas, custodiada en orden de batalla por las estribaciones de la Sierra del Tigre, broncas. Placeres de oro y de chacales en los ríos, yacimientos de hierro, bosques de maderas preciosas y de guacamayas, cañaverales, platanares, a la vez tierra tórrida y fría. En la plaza de Pihuamo las muchachas en coro, y en las calles, y en los jardines interiores de la casa).

Mas la Tierra centro del alma vegetal que anima dentro del doctor jocoyote, la tierra de su savia y aliento, impronta de su destino, es Tlajomulco, por los siglos de los siglos. Tierra que tiene al Gato por tótem, y por paisaje nativo la hechicería. Fuerte. Fatal. tierra de convenciones seculares hechas forma de vida. Inexorable. Tierra reseca. Risueña en sus milagrerías. En sus historias, en sus leyendas, trágica. Por tanto, solemne. Religiosa-paganamente solemne. Tierra de continua liturgia. En el centro, la Virgen y el Gato. En la periferia, los taítas, mayordomos, topiles. Los pastores. Los cortejos del Santo Entierro. La blanca caravana de ceras decoradas, como un jardín que camina. (Macbeth, tú serás rey.) Y a un lado la figura del pintor: este funambulesco médico que si de otro modo lo llaman, fue designio dinástico que se llamara Francisco, Francisco Sánchez Flores (vegetal aún el apellido). Producto de su Tierra, la lleva en su sangre no sólo a los actos y preferencias: a cada movimiento de su existir. Ella grita en su cándida o en su desgrarrada alegría, brota en sus giros de bailador, en la luz de sus cuadros ensombrecidos. Ella surge cuando él pinta el cuerpo humano y los cielos. Ocre y verde son sus colores, en derivaciones bermellón y moradas. Cuando canta, cuando asume gravedad patriarcal o de médico, se siente la percusión de la Tierra nutricia. Y tanto, que la fidelidad a ella le ha impedido ser no más pintor, o bailador, o médico, educador, político y ahora escritor.

Cómo se enamora de tierras ajenas. Quizá porque a través de cada una sólo ve trasuntos de la suya, nativa.

Nativo esencial. Pagano-cristiano-pagano. Sin duda nacido en día de jubileo. Lleva la música por dentro y por fuera. Sus colores, fiesta. Igual que bailaror fuera mariachi o torero. Le gusta y es él mismo perpetua pirotecnia. Revestimiento de lluvia de oro. Torito de bengalas y buscapiés. Nativo docto en todos los menesteres de la liturgia popular, docto en todos los aires del recuerdo local —músicos, usos, costumbres, bocados, antojos, composturas y toda ortodoxia suntuaria—, docto en las exigencias de la amistad. Cordial, tierno, sombra y juego de platanar. En el fondo del huerto anida la melancolía, la nativa melancolía de formas exquisitas: cuando el cofrade reflexiona en el transitorio esplendor de la fiesta o cuando terminada se piensa en el año que ha de transcurrir para que vuelva.

Maestro de ceremonias y obras, albañil también. A veces construye con las nubes, pero buscándoles apariencias terrenas, colores indígenas, como cuando pinta es fácil hallar paisajes en los rostros, manos y actitudes de sus personajes, o rastros de albañilería en el oficio; caras de tierra, de piedra, de arbustos; cuerpos de adobe, caicanto y cantera; revoques y aplanados de zoquite; tonos de pintura municipal. Personajes de cercas, de malezas, de huertos y jardines. Personajes de terrado, de teja y tejamanil, parejos, inclinados y de dos aguas, de techo bajo y de varios pisos, con ventanas o a espacios vacíos, de una o varias puertas, anchas o estrechas, regulares o asimétricas, con apariencia de iglesia o mesón, de palacio, vecindad, cabaña, enramada.

Conoce, como si se los hubiera dado, los nombres de las piedras, de los árboles, de las flores, de los frutos, de los pájaros, de los peces, de los ríos, de los valles de los montes; casi todas sus leyendas y muchas de sus virtudes. Posee un elenco especial de las estrellas y las constelaciones: astronomía terrena que aprendió de algún taíta o topil agorero. Sabe donde hay tesoros aunque no le preocupe hallarlos. Nada, en fin, que la tierra —su tierra— concierne le es ajeno. Por donde hundiendo sus raíces en Tlajomulco, resulta esencial jalisciense y mexicano hasta las cachas.

Quitándole y poniéndole, así es el autor de las páginas —maceradas con sabores vegetales— que vienen en seguida. (Termino el retrato antes que Sánchez Flores concluya el mío, hace años proyectado.)



27. Francisco Sánchez Flores. *La piedra imán* (1979). Óleo sobre tela. Colección del Lic. Juan Diego Castañeda Ceballos.

Por paisaje al fondo, bajo la Virgen y el Gato, dejaremos torre y campanas de Tlajomulco y el cerro del Tecolote, teñido con sangre de sol.

*Abril 19, 1956*

*Francisco Sánchez Flores<sup>1</sup>*

Por Adalberto Navarro Sánchez

En Tlajomulco nace y se desarrolla un hombre de inquietudes múltiples: la danza envuelve sus pies y a ella entrega pronto su ritmo; ahora la naturaleza canta a través de sus tonos crepusculares y

fórgase, en la entraña misma de la tierra, el maestro pintor; o bien la respuesta del por qué y para qué lo llevan a la medicina: hipocráticamente realza, entre el dolor, la alegría de los pinceles y el tamborileo de los pies. Pero hay también ocasiones en que el humus exige el sueño de las paradojas, la política ensoñada, que por ser realidad, también desvela...

Pero, como Yáñez diría más tarde —aprovechando la fórmula terenciana—, a Sánchez Flores nada humano le es ajeno: ¿Cómo puede serle ajena una literatura que el pueblo hace, agita, desenvuelve a los cuatro puntos cardinales? Palabra. Silencio.

Recogimiento cordial. Cordón de una geografía que anuda mil veces el ánimo: por el pueblo y para el pueblo.

Del pueblo Sánchez Flores extrae la más rica sustancia: tan profunda, que nadie puede medir su anchura y su largura y su profundidad. El hombre ha quedado allí, enraizado. Las costumbres no son la superficie —aunque en muchos casos lo sea—, pues entre ellas y con ellas anda un juego peligroso. Sánchez Flores lo advierte y, no obstante, entrega el cuerpo de sus motivos al abrasante juego.

Siempre he creído que el folklor lo ejerce el escritor profesional, cuando, al buscar la nota de lo pintoresco, es falso. Sánchez Flores no lo es. En él las costumbres son vida propia. Sus ojos y sus manos de pintor, por ser humano, no rozan la epidermis.

No puede rozarla, ya que Sánchez Flores y Tlajomulco son, convertidos por la literatura mexicana, consiervos de un mismo reino. Tlajomulco y Sánchez Flores son el pueblo mismo, mejor dicho, el mismo pueblo. Las palabras en el escritor son el signo de la verdad; entrecomillarlas sería falsear el sentido propio, indisoluble. Forzar la construcción —“embelleciéndola”, como muchos escritores de cuello alto prefieren— sería ocultar la luz que irradia la comunidad.

Comunidad tiene aquí un sentido casi litúrgico: alguien es Alguien cuando, en el silencio de su corazón, se busca y se encuentra, limitado, reducido a su ínfimo valor, pero transformado por el don de la gracia en columna y sostén de la gran bóveda basilical. ¿Y qué es el lenguaje, sino la intercomunicación de palabras cultas —tan graves— y llanas?

De este pintor y escritor —fáustico, dice Yáñez—, cuyos incisivos están a flor de piel, siempre hay que esperar algo: puede ser

la busca de lo profundo, o el ofrecimiento de una alegría, Dionisos casi del sueño, que transmuta y ofrece la tierra —tu tierra, nuestra tierra— a la tierra mexicana.

él...<sup>2</sup>

Por Juan López

Su nacimiento fue anunciado a los cuatro soles y a las cuatro lunas por el estridente maubufido del gato-ocelote que cuida a la Purísima Concepción de la Virgen-Madre.

Aquel día hubo papaqui; el "tatita" miró el agua zarca del hospital y adivinó luego que el hijo del "dotor" sería el honor y la gloria de aquella tierra, pues, en sus manos y en sus pies, tan menudos, tan saltarines, brillaban cuatro estrellas, tan bellas como la estrella de la mañana.

Relamiéndose las morusas de turco, el "topilli" anudaba el azul que ese día se regaló.

El de las cuatro estrellas creció y vino a Guadalajara, cuando las tandas del Principal.

El pueblerino descubrió pronto su vocación en sus estrelladas extremidades, ya que con sin igual maestría elevó de modesta artesanía a vigoroso arte, el danzar de los tlajomulcas, el valsear de los peladitos y el ritmear de todo un pueblo, y plasmó en muros y techos, en telas y maderas, de paisaje...el paisaje...el paisaje...

El bailapintor —no olvidamos sus cuatro estrellas— se entregó en cuerpo y alma a toda manifestación espiritual.

El pintabailador —no olvidamos sus cuatro estrellas—, cada día que pasaba adicionaba un sumando más a su haber artístico y consecuente con la definición orteguiana, pintó y repinta la circunstancia humana.

El paisaje que plasma no es mudo, no, porque en cada línea y en cada color tiene la vida latente y escondida a punto de florecer.

El paisaje musita, habla y a ratos grita; grita grandeza, susurra paz, pausada, tranquilamente.

Canta la alegría de la vida.



Con la serenidad de la creación, el paisaje incita a caminar y a sestear, a ver, oír, oler, gustar y tocar.

Luz y claridad, medios tonos y contrastes se funden en una sólida armonía.

Febrero 12 de 1971

### *Jubileo de color* <sup>3</sup>

Por Luis Manuel Portilla

Cincuenta años de fidelidad a la pintura, alternados con el ejercicio de su profesión de médico, con su incursión en la literatura escribiendo con preciado estilo libros de información y de relatos reminiscentes, con sus investigaciones en el campo del folklor, con su impulso permanente al mariachi tradicional y a los bailes regionales en trabajo de tiempo completo, sin regateos; y con el ejercicio de importantes puestos públicos, hacen de su ocupadísima personalidad un personaje histórico —quíerese o no— estrechamente ligado al devenir histórico de Jalisco y, por motivos pictóricos, a la historia universal de la Escuela de la Pintura Mexicana.

Entre la exposición presentada en el Centro Estudiantil Enrique Díaz de León y la siguiente que sería organizada en enero de 1950, en el café Apolo que estuvo en la esquina de las calles Juárez y Galeana, transcurren casi once años que nuestro pintor dedica al baile regional y a la organización de espectáculos basados en el folklor jalisciense, y en continuar sus estudios en la Facultad de Medicina; actividades todas ellas que le ganaron la atención del Coronel Everardo Topete, gobernador de estado de Jalisco, quien lo designó director de Cultura Popular y Estética del Departamento Cultural del Estado.

En el ejercicio de ese cargo organizó y presentó el *Ballet Revolución* en el Estadio Municipal durante la gira electoral del Gral. Manuel Ávila Camacho, y en el Parque Paulino Navarro de Autlán: *La canción del ejido*; espectáculos que gustaron extraordina-



28. Francisco Sánchez Flores. *El báculo de la estrella* (1953). Óleo sobre tela. Colección del Lic. Francisco Medina Ascencio.

riamente al candidato, a punto tal, que para su protesta como presidente de la República, pidió y obtuvo que, en el Palacio de Bellas Artes de la capital del país, se presentara nuevamente *La canción del ejido*; meses después, en los festejos organizados para su toma de posesión, también en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.

Así por culpa de otra continuada actividad artística totalmente exitosa, la pintura tuvo que esperar su turno porque el pintor le dio temporal preeminencia al baile y a los espectadores de danza y teatro.

Al retornar a Guadalajara hubo de terminar sus estudios y recibirse —al fin— como Médico Cirujano y Partero, en la Facultad de Medicina de la Universidad de Guadalajara; realizando su servicio social, como médico interno, en el Sanatorio Guadalajara donde,

como no podía bailar, su inquietud eterna lo volvió a lo que es el tema de esta historia: la pintura. En efecto, en sus ratos "libres" decoró las paredes del sanatorio con dos murales realizados al fresco, que fueron sendas alegorías de la Mujer y de la Medicina.

Parece que, definitivamente, el nuevo Médico, va a limitar sus devaneos artísticos; porque ahora decide establecerse en la población de Pihuamo para ejercer su humanitaria profesión; pero la verdad es que Sánchez Flores no practica "devaneos" con la pintura sino que la siente y la vive; como vive y siente el baile regional y toda actividad folklórica.

## FRANCISCO SÁNCHEZ FLORES Y LA DANZA

El Dr. Francisco Sánchez Flores es creador también, de la coreografía del afamado son de *La culebra*, actualmente incluida en el repertorio de todos los grupos que cultivan la danza regional, así como en el material didáctico de los miles de maestros de danza que la enseñan a lo largo de toda la República. La incluyó como final en su obra coreográfica *La canción del ejido*, comentada en el texto anterior por Luis Manuel Portilla, y cuyo proceso creativo narra, con sabroso detalle, en su Memoria: *El genio y la culebra*, relato incluido en el folleto-libro publicado por FONADAN, que se titula *Danzas fundamentales de Jalisco*, y que escribió deliciosamente Don Francisco.

Hemos deseado incluir en esta sección el texto completo del relato *El genio y la culebra*, por tratarse de un tema que toca aspectos característicos del son y del jarabe, con anécdotas afines a nuestro estudio. Por otra parte, se trata de un narración poco conocida, debido a que los materiales del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) se encuentran agotados.

Con ello queremos además, rendir un homenaje a nuestro sabio y querido maestro Sánchez Flores, de quien nunca acabaremos de reconocer todo lo que nos ha entregado y más aún, lo que nos inspira: Maestro, fuente inagotable de tradiciones que como su *Culebra*, ha subido y ha bajado por todas las montañas del mundo y del espíritu humano.

## EL GENIO Y LA CULEBRA

### Memoria

Entre bastidores y utilería salimos del teatro por la puerta de atrás. El Genio me lleva, en verdad, agarrado del brazo. Adivino la causa, cuando en la calle me dice:

—Estoy enfermo, hermano. Vamos a tomar una copa.

El concierto final de la Semana Cultural de la Liga Escritores y Artistas Revolucionarios, en popular de matiné, que llenó el teatro hasta la cazuela, había tenido buen éxito. El aplauso final se prolongaría quién sabe hasta cuando.

Estamos en la cantina del Hotel Francés.

—Te lo agradezco hermano —habla con voz franca; luego interroga preocupado y como sincerándose:

—¿Nadie nos siguió? Necesitaba salir del teatro; sentía ahogarme... Fue una semana de horror. Se los agradezco a todos; ¡pero así no! Vámonos. —Vuelve a inquietarse.

—Aquí nadie nos encuentra. —Le aseguro.

—No importa; llévame a Cocula. Quiero conocer aquella tierra. Vámonos. Alquila un automóvil. —Se había quitado el saco y busca en la bolsa de pecho.

—También guardaron la cartera —murmura desconsolado. Apura el resto de la copa.

—No te preocupes —me apresuro a decirle—. Espérame. Vuelvo en seguida.

—¡Que te caiga la viga más grande si vas a descubrirme! —Lo dice con tal protesta de angustia, que no tengo campo a la indignación. Le aseguro que no lo haré.

Quiere ir a la tierra en donde el refranero pregona:

De Cocula ni macho ni mula  
ni mujer alguna  
ni tratos con el cura  
ni ropa en el asoleadero.

Y mi abuela paterna fue parienta de los primeros Guerreros de esas tierras Cocas: relicarios del mariachi. Lares de mujeres bravías que nunca admitieron al invasor francés.

Debo conseguir dinero. Sé de las consideraciones que le guardan; sobre todos el Director de Educación, a quien recurro. El Genio confía en mí. No quiero caer en su desagrado. Afortunadamente encuentro al funcionario en su casa. Por teléfono le informo y me da instrucciones (lo puse en un brete):

—Con Tanaka te mando el dinero. Andan locos buscándolo.  
—No se los vas a decir. Yo no sería —me interrumpe.  
—Pierde cuidado; veré qué hago, pero dime: ¿ha tomado mucho?

—Sólo una copa.  
—Llévalo a Cocula. Debemos complacerlo. Ingéniate para que yo, y algún acompañante, no de la LEAR, nos reunamos con ustedes alrededor de las ocho, en la serenata. Míralo siempre como una gloria nacional. Dime: ¿podrás atenderlo?...

En la cantina, el Genio tiene los codos sobre la barra, los gruesos mofletes en las manos velludas. No se inmuta al verme: el asombrado soy yo cuando pido la cuenta, y advierto que no ha tomado ni siquiera otra copa.

Nos detenemos a comer en Acatlán de Juárez.  
Su mutismo ha sido exasperante. Va ensimismado. No le importa ni lo malo del camino ni la belleza del paisaje.

De pronto me habla en insospechado tono confidencial:  
—Me cansan los ensayos. En tanto fluye la música, sientes algo que nunca he podido definir. De todos modos acabas como si te patearan los hombros...los brazos. Y si algo falla, hasta en la cabeza golpean los errores más pequeños. No te molestes si me duermo. Estoy cansado. En Cocula me despiertas. —Me resultaba insoportable contraste, tan delicada confianza, con los tumbos del automóvil y su ruido a veces insoportable. Habla de nuevo, en el umbral del sueño:

—En Cocula tengo algo que hacer; pero que no vengan ellos.

Ténme confianza. Ni mato ni robo. No soy el ogro que piensan todos. Menos maricón. Soy muy hombre y te pagaré a su tiempo. Tampoco tú eres rico... y esto no será en balde... Pronto estaré bien.

—Despreocúpate. Descansa. El Director de Educación me pidió te recordara que eres nuestro huésped muy estimado, y le gustaría, si lo invitas, acompañarnos en esta aventura. —Me ataja: —No es aventura. Te digo que voy a trabajar. Ya podrías entenderlo. Ellos no. —Cierra los ojos y, a ratos, ronca. Dejó en el aire la respuesta.

Por esto que nombran camino, nos lleva el automóvil *Dodge* abierto. El rey del camino, le dicen.

Arribamos a la plaza de armas de la pequeña ciudad, al ocultarse el sol.

Chiquillería en azoro, juega alrededor del vehículo abandonado al sufrido chofer, que bien ganó la paga.

El crepúsculo es un dechado magnífico de luz y color. Entolda el recinto flanqueado por el palacio del Ayuntamiento con sopor-tarles; casas próceres; comercios, y la Parroquia de Señor San Miguel, de alta torre cuyo remate parece un botellón gigante de barro colorado, ¡de veras! Lo festejamos por su originalidad, y nos gusta presidiendo al frondoso jardín, con poyos de primitiva mampostería, angostos andenes y el kiosco

Encienden amarilla luces eléctricas y una veintena de mecheros con flama dorada en la plaza del comercio, aquí junto, entre los pilares del Ayuntamiento y el jardín.

Los músicos de la banda pasan al kiosco. Cargan sus instrumentos.

—¡Acaben de llegar! Siempre se demoran—, piensa en voz alta el Genio y me dice:

—Mira, y las campanas del reloj público sonaron las siete.

Su tranquilo descanso. Sentado en una banca, había sido roto por otra espera también angustiosa, impaciente por escuchar una banda del interior. No lo hubiera creído si me lo cuentan. Acaso estudie la verdad musical de nuestras bandas.

—Cuanta calma—, lo dice criticando al "cita" que distribuye, sobre los atriles, papeles de alguna partitura.

Los músicos afinan sus instrumentos.

Al fin levanta los brazos el director.

Desentonada marcha espantó a las palomas que zureaban arriba de la linternilla del kiosco.

Alguna campana llama al rosario y hasta el borriquillo del aguador, aliviado de su carga, suelta inefable rebuzno. Volteo a ver al Genio. Espero andanada de expresiones adversas. Sin embargo, miro en su cara, con los ojos cerrados, paz y satisfacción. Había cruzado los brazos sobre el vientre. Pienso si estré dormido. Sigo de invitado de piedra.

Sin prisa, mujeres y hombres, al encuentro, recorren los andenes. Algunos enamorados intercambian flores.

Resuenan herraduras sobre los empedrados de las calles fronterizas. Más fuerte pregonan los neveros su nieve de garrafa. Los vendedores de fruta: de árbol y de horno. Los dulceros.

Dos niñas ofrecen, con discreción, pequeños ramos de flores: desde las románticas violetas, ¡blancas algunas!, hasta pomposas rosas y una camelia "alba plena" que me apresuro a comprar. ¿Para quién? No conozco a nadie aquí todavía.

La banda concluye su tanda de tres piezas; la última es música clásica. No discierno al autor.

El Genio se incorpora y habla en voz baja, como si no quisiera interrumpir el final y los ruidos vecinos; ¡eso es!

—Increíble, ¡qué hubiera dado Verdi si llega a escuchar así su música! Admira mi camelia y tomamos tepache de ollas relucientes, que nos sirve joven aguafresquera. La bebida se derrama espumante, al añadirle pequeña cucharada de carbonato...

—¡Estupendo tepache!—, exclamó en eructo feliz. De nuevo en la banca, cierra los ojos y espera paciente que los músicos terminen su descanso.

A la moza de las aguas frescas, con quien me puse a platicar, le reglé mi "alba plena". Más brillaron sus ojos verdosos junto al mechero de petróleo.

La concurrencia a la serenata es nutrida. Las bancas están ocupadas por "gente del pueblo"; en silencio disfrutan de la música, o descansan. En la nuestra se ha sentado una pareja de novios; linda chiquilla los acompaña.

Los paseantes siguen incansables su recorrido por los andenes.

Escucharé mejor dispuesto la música de la banda en su ambiente. Creo entender lo que complace al Genio. Siento frío. Me pongo el saco, y él, callado después del concepto sobre Verdi y el saboreo del tepache, a quemarropa me pregunta por qué bailo sones, jarabes y jotas, que si en Cocula nació el mariachi y mil cosas

que no me deja contestar. Con su habla atropellada, pregunta, se contesta y concluye:

—Sólo falta destruir las trabas. Si es necesario, a balazos —habla para él, pero logro escuchar.

—Cuajaré mi *Jalisco Centro* —Y, con voz indefinible, bondadosa o soberbia, me dice:

—Podrás oír lo que siempre has escuchado y nunca oído. Hasta tus pasos bailadores. Te vi gozar con mis *Paralelas*; entiendes mi música...por eso te la brindo.

—Qué voy a entender; o gusto o no de ella. Fue cierta mi gran emoción al escucharle *Siemprevivas a un poeta*, y lo del brindis no lo comprendo.

Vuelve a ensimismarse. ¡Hace anotaciones a pluma, en los puños de su camisa! Prefiero no interrumpirlo. Con el dedo señala el kiosco; parece dirigir la banda.

Por el andén viene el Director de Educación, el Secretario y una cauda criolla de políticos...Se lo digo al Genio a tiempo de volver a esfumarnos.

—¿Llegó? —simplemente me dice y se compone para recibirlo; cordial acepta las obligadas presentaciones.

—Estupendo que preferiste Cocula para escuchar un buen mariachi. Nos espera el mejor del rumbo, y allí cenaremos. ¿Vamos? —Se lo lleva del brazo.

La velada fue corta; lástima. En cambio, el mismo mariachi estará mañana "en casa de la familia Vidrio", donde las autoridades de Cocula nos ofrecen "un pico de gallo". Se imponía el descanso.

Amaneció el lunes con *Las mañanitas* cantadas por muchachas de la ciudad, triste dicen algunos, que hoy trasciende alegría.

Sigue una "cura" en salud y el almuerzo "para resucitar difuntos".

A las once, el mentado "pico de gallo".

Refinamiento culinario esta conjunción de naranja, jícama y pepino: finamente picados, ademada con piñones, nueces de la tierra y cacahuates; cebolla, picantes, limón, "sal y azúcar para refinar sabores". Es el comodín de esta rumbosa fiesta pródiga en botanas.

"La sangre de diablo": puro jugo de granadas no dulces, también con aditamentos insospechados de sabor, y el "pico de gallo", son cunas y sosiego al bravo "tequila de punta", destilado



de mezcales seleccionados a propósito, para las grandes ocasiones.

Al ponche de granada, cuyos granos deben flotar entreverados en el "rosado y traidor líquido espirituoso", se le añade, al servirlo, fruta en vinagre y nuez de Amacueca, en fragmentos pequeñísimos.

El mariachi lo envuelve todo.

—¡Qué bárbaros! ¡Qué buenos son! y ellos como si nada—, había exclamado el Genio.

Rebumbio magnífico. Cocula engallada, única. Sus palomas alerta, parecen confiadas.

En los corrales podríamos encontrar algunas mulas...

Sones y jarabes. Jarabes y sones. Canciones. Alegría.

Mover los pies, en tanto se asimila un ritmo que gusta, es reacción primaria. Más cuando se anda por entre el fuego musical del mariachi.

En cómodo equipal descanso, escuchando el magnífico conjunto musical: dos violines; dos vihuelas; un guitarrón granado, notable por su resonancia; guitarra sexta y, añadido de lujo, el ornamental arpón de la sierra. Siete instrumentos tocando en grupo, que nunca llegan a molestar al sentido del oído. El grito jubiloso de alguna canción, más podría hostigarlo, que juntos dos o tres mariachis. Su música es caricia.

¿Serán las frecuentes libaciones honrando al Sileno Criollo, en esta jalisciense Arcadia? Los instrumentos no parecen los mismos; o la música, que no cantan, es distinta. No... sólo empezaron los violines con ascendente suavidad, para desbordar el ritmo en los restantes instrumentos. Es diferente a los sones escuchados; el nuevo tema se desgrana pertinaz, para entregarse a otro asunto todavía más terco. Reitera algo en inverosímil cambio de tono. Juega en descenso lento y aborda rápido giro para enredarse al extraño ritmo único de la obra; al final se alternan pianos y fuertes, que hacen más clara una presencia reptora. ¡Ravel...! ¡El *Bolero*! eso es, sin flauta ni ocarina. Primitivo, menos barroco; pero sin remedio hundida su raíz en algún desierto Maorí.

Escucho: *La culebra*. "Es la culebra". *El son de la culebra*.

No es verdad: esta música reptante de veras como las culebras; pero no es un son.

Zapateo en busca del ritmo. No le viene ninguno de mis pasos floreados para jarabes.

Con los pies alternando, zapateo el son; tampoco, resultaría monótono, precipitado, imposible; lo confirmo. Herejía si lo hiciera en otra forma. Insisto: alterno los pies: izquierdo, derecho, izquierdo, para pequeño salto del pie derecho sobre el suelo golpeando, y el pie izquierdo también al aire. Cae primero el derecho en franco golpe; alternan: uno, con el pie izquierdo dos, tres, cuatro, cinco, para que el pie izquierdo repita el golpe, suba, y continúe... Tatáta-tán-tatátatáta-tán-tatátatáta-tán...

“Lo tengo”. Sigo zapateando.

—¡Lo tienes! ¿Qué esperas? Párate. —Grita el Genio y las personas que le forman cohorte. Me incorporo, ajusto el paso al ritmo, al bolero... a la culebra. Sigo de pie acompasando el ritmo de la música. Encuentro alguna variante que supero. Trato de escapar. ¿El animal, arrastrándose, me seguirá? Volteo y miro donde pueda bailar sin estorbarle. Busco a la culebra por uno y otro lado. Como ella, ondulo erecto: así era en el Paraíso. Bailo y la imito. Lo puedo hacer: soy muy delgado. Alguno, a la pasada, me presta un sombrero ancho. Me adorno cuan largo soy, crecido con el sombrero al aire en la mano, y con su falda golpeo la tierra dormida. La llamo: se me ocurre que, despierta, me identificaría con su hija la culebra. Si lo hace, ya sabré cómo invocarla y pedirle alguna merced.

Las mujeres gritan: “¡La culebra”, “la culebra”!, ¡que vieron, porque cierran los ojos azoradas, y se cubren las piernas cruzando las enaguas! Y con los ojos muy abiertos, me grita despavorida mi pareja:

—¡No vayas a enredarme!

¡El milagro! ¡Vieron en mí a la culebra! ¡Acaso lo fui en transfiguración fugaz! Las mujeres son muy sensibles a su presencia y en general les tienen horror. Sin embargo, mi especie no tiene ponzoña. No mata humanos. Por el contrario, limpia de alimañas las tierras en barbecho. Es amiga del campesino. Podría ser su intermediaria mágica con la tierra, su tierra, la tierra de ambos, la buena tierra no siempre propicia.

Algunas culebras se engríen, igual que los gatos, en los hogares costeños.

Había nacido la mística de *La culebra*, y su coreografía ya iniciada está en proceso de asentamiento emocional. Redonderán su

presencia, un grupo de mujeres y hombres del campo, en coro danzante.

El Genio, que regó cerveza y ponche de granada en tanto yo bailaba, me habla emocionado:

—Lo prometido es deuda. —Y casi me ahoga con su abrazo que siento apadrina la nueva danza, nacida en Cocula, donde me identifico a través del tiempo, con mi ancestro.

Le había contado al Genio que a mi tío abuelo, don Pepe Trigo, coronel del Ejército Republicano, le regaban el piso con champaña y coñac, cuando bailaba su jarabe, como nadie lo hizo, en la ciudad de Tepic. Su hermana: viuda entonces. Mi abuelita, mucho tiempo después, me lo contó, y más lindezas de su hermanito.

—“Pepe y yo, cuando niños, bailamos jotas, pavanas y seguidillas, aprendidas de mi linda tía y aún joven, doña Nepomucena; reunidos en la casa de mi tía doña Ricardita, su hermana, muy mayor, con quienes también vivía mi abuela doña Mariquita cuñada de ambas.”

—“Mi padre, viudo por segunda vez, le hacía la corte a una parienta lejana, de familia venida de la Península, pocos años antes que la nuestra: Nicha Fernández del Valle”.

—“Mi padre don Isidro andaría por los cuarenta, y comentaba con los frailes de San Francisco, nuestros vecinos y en ocasiones invitados al chocolate de mi tía doña Ricardita, como nosotros, qué bueno sería cumplir aquel viejo compromiso de unir las dos familias, que no consiguió aquel Fernández, con mi linda tía doña Chena, entonces tan bella y distinguida.”

—“Mi tía doña Nepomucena le agradecía la flor; pero aseguraba que nunca le gustó el novio, y que estaba más a gusto ayudando a vestir los santos del convento. Más de prisa batía el chocolate y le servía primero al más humilde fraile.”

—“Tu tío don Pepe, pronto se hizo hábil ranchero en San Lorenzo, la Presa, y San Isidro. Lazaba y toreaba los animales más bravos. En una ocasión toreó a uno bravísimo, con una corona de flores de Santa María, en lugar de capote.”

—“Y en las bodas de Téllez, el caporal, sin haberlo hecho nunca, lo vi bailar un jarabe, como el mejor maestro.”

“¿Y tú, abuelita?” —le pregunté entonces.

—“No Quito: yo no debía bailar jarabes: no era China... luego me casé.”

—“En Tepic, al poco tiempo, ya aceptaban el jarabe en casas distinguidas”.

*La culebra* triunfa como fin de fiesta en “El pico de gallo” en Cocula, festival que hicimos en el Centro Escolar Abel Ayala, correspondiendo a la entusiasta invitación de Magdalena Cuevas, ameritada maestra. Fue la primera en presentar nuestro pequeño grupo de danza jalisciense. La chiquillería tapatía del barrio de Analco, aplaudió, junto con sus padres y maestros.

Se impuso al público y a los bailadores (no paraban de bailar aun el mariachi callado) en el bello huerto (hoy desaparecido) del Hospicio Cabañas: el pilón convertido en foro. Fiesta que apoyaron la Directora del Hospicio y don Florencio Topete, presidente del PRM, entonces nuestro partido. Don Lencho, fino político y entusiasta poeta de la expresión popular, apadrinó a mi grupo en *La canción del ejido*: drama sublimado en alegría, que finaliza con *La culebra*.

El Parque Paulino Navarro de la ciudad de Autlán fue escenario natural, durante la visita como candidato del General Ávila Camacho, quien, electo Presidente de la República, dispuso presentarla en las celebraciones de su toma de posesión.

“Fue un acontecimiento político social la función de gala en Bellas Artes...” Allí me pidió el presidente que presentara la obra en Los Pinos, ante el General Cárdenas y su esposa”.

*La culebra* resonó el entusiasmo de algunos, sobre el tablado del teatro de mármol, y de todos, sobre el suelo del frontón de la Casa Presidencial, improvisado patio de humilde casa en el ejido: *La carreta alegórica de paja*. Flores de campo fueron cuna a las mazorcas de maíz, volcadas de canastas piscadoras en ofrenda de abundancia conseguida con el trabajo. Los hijos de campesinos de Jalisco: estudiantes, entonces actores, convivieron con el General, su esposa y algunas amistades.

El Departamento Central, por acuerdo de la Presidencia de la República, ofreció a los habitantes de la ciudad de México, una temporada en el Teatro de las Bellas Artes con *La canción del ejido*. El teatro fue puesto a mi disposición:

“En tan corto tiempo lo negamos a quienes lo disfrutaban a su antojo”.

Una solicitud me angustió: era para rendir homenaje al Genio, reciente su tránsito. Cedimos el teatro y nos unimos al sencillo acto: para el que no aceptaron nuestra humilde colaboración artísti-

ca, fue lo inesperado: en el minuto de silencio a su recuerdo, en donde se volcaron mil situaciones entrañables, bailé *La culebra* como entonces, y pude escuchar lo prometido...hasta mis pasos...

Su faz sin sombras, tanquila, magnífica, se diluyó entre los bellos mosaicos de la gran bóveda, que resonó final jubiloso, a toda orquesta de mi corazón: la diana de México.

Durante la semana de arte jalisciense, organizada por nuestros artistas e intelectuales, entusiasmaron nuestras danzas, entre ellas, *La culebra*, acompañadas por el Mariachi Monumental que, por primera vez, unificamos para ese evento, el maestro Rolón, Chucho Estrada y mi audaz intervención; mil perdones.

El señor Omansski, Embajador de la URSS ante nuestro gobierno, llegó hasta el foro atestado de jaliscienses entusiasmados; él quizá más, no tuvo empacho en expresarlo y hacernos la invitación, para que bailarores y músicos del Mariachi Monumental, fuéramos a su país — “donde mis compatriotas bailan con la alegría de ustedes” —. Me dijo también que la invitación tomaría los conductos debidos, y nos abrazó de nuevo; habíamos bailado el jarabe de Jalisco, Anita Casillas y yo.

En el salón de fiestas del Palacio Nacional, en brillante recepción a los diplomáticos acreditados ante nuestro Gobierno, el numeroso grupo del mariachi, reducido a la mitad, tocó tres bellos sones y Lety, conmigo y el pequeño Panchito Ruiz, bailamos: él, *Las alazanas*; nosotros, el Jarabe. El Presidente quiso que yo hiciera el solo de *La culebra*.

Días después, en Los Pinos, me habló de la conveniencia de preparar *La canción del ejido* para una gira por el extranjero.

Desgraciado accidente aéreo borró el deslumbrante sueño vivido con Omansski.

Me retuvo la ciudad de México, y planté algunas lanzas de buena voluntad. Encontré la simpatía de los cultivadores de nuestras danzas populares: las hermanas Campobello, la profesora Duarte, Luis Felipe Obregón, Amado López, Marcelo Torreblanca...

Me costó trabajo volver a Guadalajara. Perduran algunas de mis danzas: *El maracumbé*, *Las copetonas*. *El son de la negra*, jarcarandoso y alegre, lo viven intensamente Guille Galarza y Armando Partida. *El caballito* trizca feliz con Pita Sandoval y Mario Pizano. El jarabe de Jalisco está presente con supresiones y añadidos. Así es el jarabe; ahora nombrado Jarabe largo ranchero en el grupo

de danza que dirige Elisa Palafox de Jacobo en el Departamento Cultural, lo guarda en el tono cabal de lo resurgido en su recuerdo, con amorosa dignidad.

*La culebra dormita.*

Grave compromiso pendiente con mi Alma Mater fue superado. La ayuda de mi hermana Concha y del general Manuel Ávila Camacho fueron definitivas para cumplir la última voluntad de mi padre: al fin me hago médico.

A las andadas vuelvo: Agustín Yáñez, candidato a gobernador, recorre Jalisco en memorable gira política. El bolero que reptaba por delante con su peregrinar, como señalando sendas en olvido, que redescubren extensas tierras escondidas, arrinconadas: huertos cerrados inaccesibles, dominio y refugio de caciques intocables.

*La culebra reptó* poderosa en las fiestas de su toma de posesión, entre doce castillos voladores, mil girándulas. *Lluvias de oro* en cascadas sobre la gran plaza de La Liberación estrenada entonces en verdad, pletórica de tapatíos y jaliscienses que aplaudieron sin regateos, *La culebra* y todos los bailes de los muchachos del Departamento Cultural, junto a las danzas autóctonas de Jalisco. Allí las vio Amalia Hernández, cuyo sentido avezado todo lo vuelve espectáculo deslumbrante.

Así los incrustaría después en su Ballet Folklórico de la Ciudad de México.

El primero de los siete trabajos emprendidos en la costa por Agustín Yáñez, gobernador, fue abrir aquellas tierras a la libertad, para bien de Jalisco.

Los caciques desaparecieron. No fueron problema el embuzado Sipil y el Hueuentón ya sin ahijados, ni onagros ni nahuales. Los más tenaces y porfiados se autodestruyeron.

Rotundo vuelco. Puertas abiertas al mar. Puertas de casa y del mundo. La nao de la China se estremeció en soñado museo, surta entonces en la bahía de su Barra Bíblica cabe la isleta de conchas, entre mangle caballero y arenas doradas.

O junto a la orquestada isla de los pájaros en Chamela, solaz de golondrinas y gaviotas, pichichis, tildíos y pelícanos, guacos, cigarras y, ¿alguna vez caracolas?, en conciertos matutinos, vespertinos y nocturnos.

Los zilgueros, cenzontles, mulatos y clarines, son distinguidos solistas entre los directores de orquesta, los antiguos y siempre jóvenes tlaloques.

Nereidas y tritones criollos, no permitirían nuevos maridajes ni dependencias...

Termino este capítulo con el ritmo encantado, en honor de Agustín Yáñez, quien nos dio seis años de su vida fecunda.

Tatátatátatátatátatátatátatáá...

de *La culebra*. Era. La tierra solazándose alerta en los rincones del mar, mira y escucha al joven costeño que de nuevo canta, todavía incrédulo, la vieja balona, rejuvenecida.

Ay ay ay ay ay hora pesco en los esteros  
ay ay ay ay ay y en la orilla de la mar  
ay ay ay ay ay yo no sé como los meros  
ay ay ay ay ay se comieron al caimán  
Yo no sé como los meros se comieron al caimán.  
Ay ay ay ay ay...

Y de tan singular música, ni la acuciosidad de José Rogelio Álvarez descubrió a los autores.

Cuca García Brambila (Miss Cuca), fue mi pareja en la Escuela Federal de Arte Industrial para Señoritas, donde bailé mi primer jarabe en Guadalajara.

Cuca: brillante promotora de tablas gimnásticas llenas de sorpresas y primores en la rama femenil, durante las grandes paradas deportivas, siguió al frente del grupo de danza del Departamento Cultural del Estado, en su diario empezar, o perseverante disciplina. Forjó promotores, ahora dirigentes de los cuatro grupos de la Dirección de Educación Pública del Estado.

Cuca: maestra en los Internados de Segunda Enseñanza de la Secretaría de Educación Pública, triunfó en concursos anuales, con danzas de Jalisco, entre otras, *La culebra*, de la que dieron peregrina interpretación en una memoria publicada entonces.

En el Teatro del Bosque se ofrecía un festival con danzas mexicanas, a huéspedes distinguidos, asistentes a la toma de posesión del presidente López Mateos. Nos solicitaron las danzas de Jalis-

co. El promotor del programa lo tenía lleno con predominio de bailes de otros estados. Nos dejó un lugar para *La culebra*. El grupo de Jalisco lo formaban fogueada juventud de brillante historial. Se "crecieron" ante la casi repulsa, y bailaron como nunca: *La culebra* reptó ante el entusiasmo de los fríos, en apariencia, espectadores extranjeros: los diplomáticos y sus esposas obligaron a la repetición de la danza, y volvieron a verla puestos de pie, rubricando el final encendido aplauso y gritos de aprobación.

Tamaño triunfo confirmó nuestra seguridad en su valor dentro de la danza mexicana.

En el centro y aquí se inicia la "nueva onda" de pasos y actitudes "unisex". Las mujeres perdiendo femineidad, frente a honrosa protesta que no evitó la escalada.

Se recurrió a la "calzonera", era obvio, al prescindir de las enaguas de abajo. De ningún modo son nuestras calzoneras nobilísimas de cuero, guarnecidas con galones plateados o bordados de pita.

Sin embargo, en grandes conjuntos y espacios abiertos, propios a la euforia desbordada de las trompetas en el nuevo mariachi, se miran los bailarores llenos de alegría, color y agilidad; son ellos parte de la juventud limpia y sana: el mejor fruto de la Patria.

Y no es leal ni justo a la reconocida fuerza creadora de nuestros jóvenes, en el campo de la danza, orillarlos a la procacidad.

No vayan a la deriva las excepcionales facultades coreográficas del grupo que concursó hace poco en el Sindicato de Maestros, y que hubiera triunfado, con amplio margen, con mejor dirección, acorde con los valores eternos de nuestra sociedad, y mejor documentada; en un ambiente sereno, y música mejor comprendida. *La iguana* y *La mula...*, sean memoria para lo que no debe hacer ninguno, si queremos que la danza popular conserve su dignidad.

En el mismo evento se bailó *La culebra* que, a pesar del vestuario diferente y actitudes exageradas, sigue siendo *La culebra*, ya en la década nombrada: Jalisco Moderno. Aun así, *La culebra* culminó su triunfo en el foro del Primer Festival Mundial del Folklor, durante las representaciones en el Auditorio de Guadajara lleno a toda su capacidad. El pueblo, después de treinta y tres años, enterado de la procedencia musical y coreográfica de *La cu-*



*lebra*, que había visto bailar muchas veces, aplaudió con verdadero entusiasmo. La consideró, desde entonces, en su corazón.

Se olvidan circunstancias. Perdura lo esencial. Ojalá viva entre nuestras danzas populares.

El mariachi de México nacido en Jalisco; en la entraña Coca, esa indefinida tierra; Cocula casi en el centro, de la que se hicieron lenguas los cronistas del andariego Fray Alonso Ponce, allá por el siglo XVI, cuando lo recibían "con muchas danzas y bailes, mucha música y ramadas y infinita jente", que se proveía de instrumentos musicales en Cintzuntza; si no, los construían en sus casas: "instrumentos hechizos", desde Matzamitla hasta Acaponeta; desde Autlán a Colima, pasando por Zapotlán y Tuchpa, sin olvidar Xalisco y Tlajomulco.

De entonces data la constancia de que en estas tierras también existían trompetes. "Salieron a recibir con música de trompetas". Nada nuevo al fin.

Los mariachis antiguos, de los que haya memoria, nunca usaron las trompetas.

¿Prescindieron de ellas al refinarse el gusto, si las usaron en un principio; y ahora, al recobrarlas, vuelve el mariachi al rudo empujar? ¿O nunca las usaron?

*La culebra* fue ensayada con un grupo bajo la dirección de Armando Partida, en la Escuela de Jalisco.

Al siguiente día, en la casa del Lic. Rubén Zuno, la presentamos a María Esther, acompañada por amigas de infancia. Reconocieron la danza; algunas la había bailado.

María Esther, con esa dulzura personal que no trasciende ninguna de sus mil fotografías de prensa, le pidió a Heriberto García, en ausencia de Rafael Zamarripa, que devolvieran a *La culebra* su primitiva sencillez.

El grupo Folklórico de la Universidad de Guadalajara había sido invitado por el regente de la ciudad de México, Lic. Senties, para acompañarlo durante la entrega de la Bandera Olímpica a su nueva sede: la ciudad de Munich.

María Esther me pidió asesoría: Esperanza Castro y Emilio Gómez Martínez bailaron mi versión del jarabe. Lo aprendieron junto con el mariachi "Los toritos" de Jalisco, en el corredor de mi casa, en dos o tres ensayos. No fue posible continuar con *La culebra*. Rafael: polifacético artista, director y coreógrafo, me dijo en

vísperas de la partida: "Estoy verdaderamente abrumado y aun no sé por cuáles bailes decidirme para la presentación en Alemania".

Lo supe cuando un músico, al regalarme el disco que hicieron de *La culebra*, me contó de su triunfo en Munich; y Pancho Caracalla me platicaba que había entusiasmado a profesores europeos, técnicos de la danza, según informe de Zamarripa.

Rafael la presentó con estupendos jóvenes bailarines; los vimos en televisión, vestidos de charro los muchachos y ellas con el brillante traje, versión de Jalisco Moderno. Sería que el tiempo les impidió cambiar vestuario, o no se atrevieron a presentarla en su nativa humildad: huaraches, calzón blanco, camisa de color, blusa de manta, alforzada, ceñidor azul, café o rojo, y sombrero de soyate de trenza parada. Ellas con enagua y saco de percal, rebozo de Santa María y, eso sí: mostrando la espuma de tira bordada y encajería de sus enaguas blancas, y de la zanca, no más del huesito, como en tiempos de Sor Juana. No de María Castaña.

Fue lo más importante, que los muchachos de la U. de G. llevaron en triunfo, a Europa, entre otras danzas, *La culebra*, cuya esencia no modifica el disfraz.

"Las palomas de San Gerónimo" preparaban su fiesta anual, con el rubro de nuestra tierra.

Zamarripa supervisaba Jalisco Moderno; yo, las danzas autóctonas del Sur, y la *Boda indígena de Tuxpan*. Rafael me hizo ver a jovencitos ensáyando *La culebra*: no hacían el paso fundamental. Esa rama de la danza de Jalisco le correspondía a otro compañero maestro; sin embargo, *La culebra* se impuso, y el grupo superó la prueba.

En este convite inolvidable, María Esther, supo hermanar, sin levantar la voz, las danzas de Jalisco.

Concluyó la fiesta, y con ella tantas fatigas que no trascienden. Acompañada por el presidente Echeverría, la regente de la ciudad de París, y de los que siempre la secundan en esta actividad que no ha descuidado, aun cuando cumple tantas y tan graves funciones inherentes al cargo de su esposo; la aplaudí, adueñándome la representación de todo jalisciense bien nacido, satisfecho de constatar vivas en su academia, que Dios guarde, nuestras danzas más dilectas.

El aplauso del público y de los actores; las dianas del mariachi y de la banda de Tuxpan, se volcaron al palco donde también aplaudían, puesto de pie, el presidente y sus invitados.

María Esther agradeció con delicado saludo.

El palco de honor, igual a todos los del ameno sitio, lucía exquisito y precioso adorno, hecho con ternura indígena tuxpaneca: festones de oloroso pino y hojas tiernas de maguey, vueltas a florecer con insospechado primor.

El presidente las mostró complacido, a su huésped francesa.

*La culebra* triunfó en el Caribe, aun cuando Fidel Castro interrogó discreto:

—¿En México matan víboras a sombreroazos?

Generalmente nuestros danzantes y bailarores ignoran el contenido de las danzas como fin, las bailan ajenos a principios y medios.

Y es urgente obtener más clara comunicación con los espectadores, a quienes les debemos prima información.

Su mejor triunfo: la bailan los niños de las academias de danza mexicana.

La gozan bailando, a su manera, los jaliscienses nostálgicos de su provincia.

Está en la conciencia del mundillo afín a estas disciplinas.

Los maestros de la Academia Nacional de la Danza Mexicana del INBA, bailaron *La culebra* primitiva, comprendida su esencia, y fueron aplaudidos por los alumnos, presente "la Compañía", el personal administrativo y las autoridades.

Los amantes de nuestras danzas criollas y autóctonas son también valores de la Patria.

No vivimos en el pasado:

Conservamos herencias del pueblo de México, y estamos obligados, cuando menos, a recordarlas con propiedad.

"Si la creación bate las alas y alcanza la obra de arte, por pequeña que parezca, acrecienta el tesoro artístico de la Nación".

Fue la última sentencia del Genio, después de aquel inolvidable "pico de gallo" en Cocula.

Guadalajara, marzo de 1935

La Gloria, Pihuamo, marzo de 1976

## SÁNCHEZ FLORES Y LA LITERATURA

### OBRAS:

1. *La vida y la muerte entre los tlajomulcas*. Guadalajara. Biblioteca de autores jaliscienses modernos, 1956.
2. *Los palomos toreros*. Guadalajara. Publicación de la Correspondencia del Seminario de Cultura Mexicana. 1975.
3. *Danzas fundamentales de Jalisco*. México. FONADAN (Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana), 1976.
4. *Mariachi sin trompeta* México, FONADAN, 1976.

### Notas

1. Francisco Sánchez Flores, *La vida y la muerte entre los tlajomulcas*, Guadalajara, Biblioteca de Autores Jaliscienses, 1956. Presentación que hace Adalberto Navarro Sánchez a este libro.
2. *Jubileo de color 1929-1979*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco y Asociación Juvenil Pihuamense, A. C. Al cumplirse el cincuentenario de la iniciación de E. Sánchez Flores como pintor se monta una exposición de su obra en el Palacio de Gobierno en Guadalajara, Jal. Con ese motivo se editan tres tomos, que reproducen a todo color en magnífica obra realizada durante medio siglo. Del primer tomo se seleccionó este fragmento escrito por Juan López.
3. *Jubileo de color, op. cit.*, Prólogo del primer tomo escrito por Luis Manuel Portilla.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Campos M., Rubén. *El folklore y la música mexicana*. México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928.
2. Covarrubias, Miguel. "La danza", en *México en el arte*, n. 12, 1952.
3. Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*. UNAM.
4. De Valle Arizpe, Artemio. *Personajes y leyendas del México Virreinal*. México, Ed. Panorama, 1983.
5. García Blanco, Daniel. *Formas, ritmos y estilos de la música en los bailes mexicanos*. México, Colegio de Bachilleres. Programa de actualización y formación de profesores. Módulo II, 1981
6. García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México, Imprenta Arturo García Cubas, Hermanos y Sucesores, 1904.
7. Magaña Esquivel, Antonio. *Los teatros de la ciudad de México*, Col. Popular, D D F
8. Mendoza T., Vicente y Mendoza R. de Mendoza, Virginia. *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*. México, Congreso Mexicano de Historia, INBA/SEP.

9. Mendoza T., Vicente. *Panorama de la música tradicional de México*. México, Imprenta Universitaria, 1956.
10. Money, Keith. *Anna Pavlova. Her life and art*. New York, Alfre A. Knopf, 1982.
11. Novo, Salvador. *Los paseos de la ciudad de México*. Fondo de Cultura Económica. Testimonios del Fondo, 1974.
12. Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. 3a. ed. México, Ed. Porrúa, 1961.
13. Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos*. México, Ed. Porrúa, 1976.
14. Puig, Alfonso. *Ballet y baile español*. Barcelona, Montaner y Simón S.A., 1951.
15. Reuter, Jas. *La música popular de México*. México, Ed. Panorama, 1985.
16. Reyes de la Maza, Luis. *Cien años de teatro en México. 1810-1910*. México, SEP, 1972 (SEP-Setentas, n. 61).
17. Rivera, José Ma. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México, Ed. Porrúa, (Rep. facsimilar de la Ed. de 1855).
18. Sachs, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Ed. Centurión, 1944.
19. Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México, SEP Publicaciones del Depto. de Bellas Artes, 1934.

20. Saldívar, Gabriel. *El jarabe. Baile popular mexicano*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1937.
21. Sánchez Flores, Francisco. *Danzas fundamentales de Jalisco*. México FONADAN, 1976 (fragmentos).
22. Sánchez Flores, Francisco. *La vida entre los tlajomulcas*. Guadalajara, Biblioteca de autores jaliscienses modernos, 1956.
23. Stanford, Thomas. *El son mexicano*, SEP/80. Fondo de Cultura Económica.
24. Varios autores. *Historia general de México*. SEP/Col. de México, 1976.
25. Vázquez de Santa Anna, Higinio. *Fiestas y costumbres mexicanas*. México, 1953.
26. Velázquez, Ma. del Carmen. *Historia documental de México*. México, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
27. Walford, Hyden. *The genius of dance Pavlova*. Boston, 1931.
28. Weckmann, Luis. *La herencia medieval de México*. México, Centro de Estudios. El Colegio de México, 1984.

## HEMEROGRAFÍA

EL EXCÉLSIOR. Crónicas y críticas, año 1919-1925

EL UNIVERSAL. Crónicas y críticas, artículos, año 1919-1925.

*Revista de Revistas*. Artículos y crónicas sobre Anna Pavlova, 1919.

EL UNIVERSAL *Ilustrado*. Artículos y crónicas sobre Anna Pavlova, 1919.

## ENTREVISTAS

Grabación de Eva Beltri. Dir. de Culturas Populares. Museo de Cultura Popular.

Entrevista con Eva Arreola.

Entrevista con Felipe Segura.



**SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA**

Miguel González Avelar

Secretario

Martín Reyes Vayssade

Subsecretario de Cultura

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Manuel de la Cera

Director General

Raymundo Figueroa

Subdirector General de Difusión y Administración

Víctor Sandoval

Subdirector General de Promoción y Preservación del

Patrimonio Artístico Nacional

Jaime Labastida

Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

María Esther Pozo

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Esther de la Herrán

Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Patricia Aulestia de Alba

Directora del CENIDI-DANZA "José Limón"



Esta obra se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 1988, con un tiraje de 2 000 ejemplares, en los talleres de IMAFSA, S.A. de C.V.



**INBA**

DIRECCION GENERAL DE PROMOCION CULTURAL

**SEP**