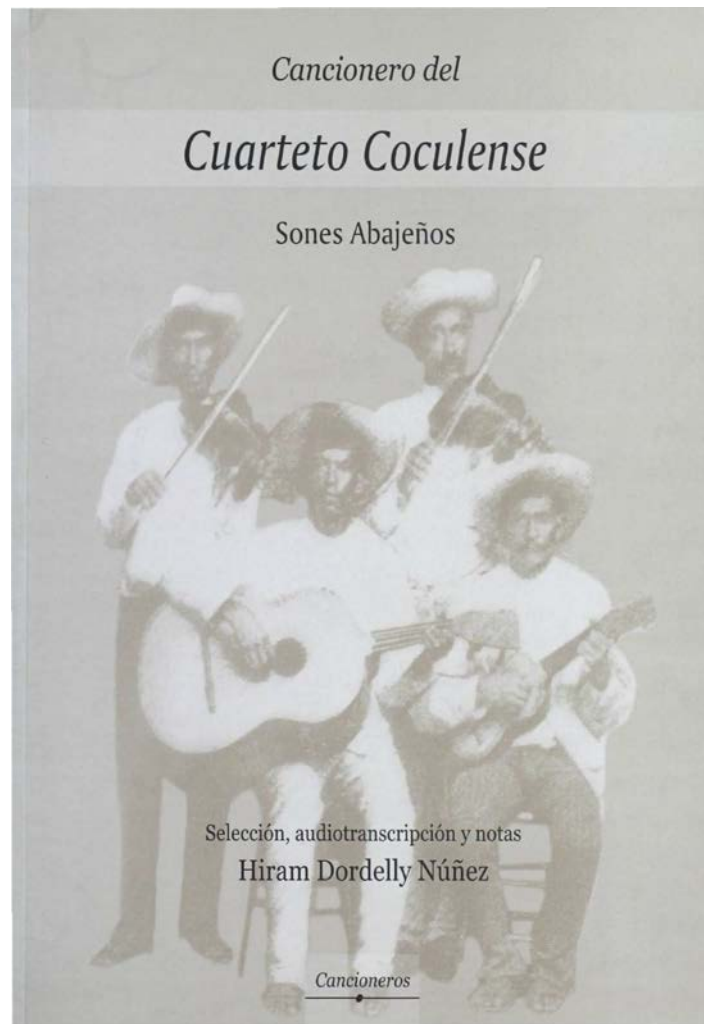


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

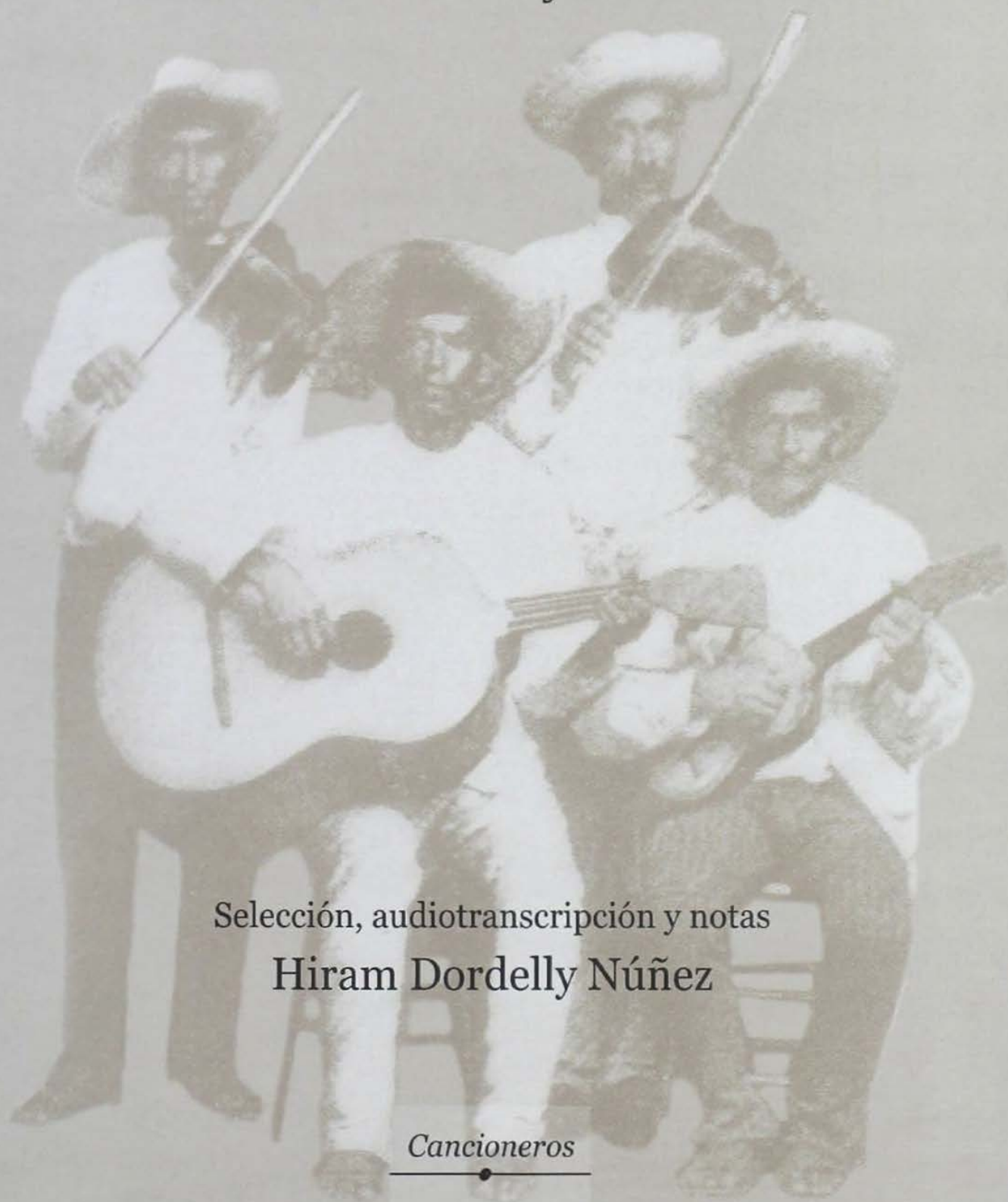
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Cancionero del Cuarteto Coculense: sones abajeños. Recopilador Hiram Dordelly Núñez, México: Gobierno de Jalisco, INBA, Cenidim, 2004, 21 p.

Cancionero del
Cuarteto Coculense

Sones Abajeños



Selección, audiotranscripción y notas

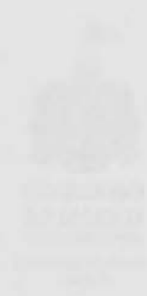
Hiram Dordelly Núñez

CENIDIM
DIFUSION

CENIDIM
DIFUSION

CANCIONERO
DEL
CUARTETO COCULENSE

CENIDIM
DIFUSION



CANCIONERO
DEL
CUARTETO COCULENSE

Hiram Dordelly Núñez

CENIDIM
DIFUSION



GOBIERNO
DE JALISCO
PODER EJECUTIVO
SECRETARÍA DE CULTURA
JALISCO



CENIDIM
XXX ANIVERSARIO

Dordelly Núñez, Hiram, 1930-

Cancionero del Cuarteto Coculense (música) /

Hiram Dordelly Núñez. - México : Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información
Musical Carlos Chávez, 2004.

43 pp.; 28 cm.

ISBN: 970-9703-10-2

1. Música popular mexicana (música). 2. Canción
mexicana (música). 3. Mariachi (música). 4. Cuarteto
Coculense (música). Lt.

M452.4 D6

M785.7 D6

Diseño de Portada: Claudina Díaz Arreola

Cuidado de la edición: Rodolfo Palma Rojo

Primera edición: 2004

DR© Instituto Nacional de Bellas Artes

Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Musical Carlos Chávez

Centro Nacional de las Artes.

Torre de Investigación, 7º piso. Río Churubusco, núm. 79

Coyoacán, Col. Country Club.

04220, México, DF.

Impreso en México / Printed in México

ISBN: 970-9703-10-2

ÍNDICE

RECONOCIMIENTOS	III
PRESENTACIÓN	V
EL CUARTETO COCULENSE	XIII
INTRODUCCIÓN	XVII
CANCIONES	1
1. <i>El periquito</i>	2
2. <i>El limoncito</i>	4
3. <i>Petrita</i>	6
4. <i>El carretero</i>	8
5. <i>La guacamaya</i>	10
6. <i>La indita</i>	12
7. <i>El ausente</i>	14
8. <i>Las abajeñas</i>	16
9. <i>El chivo</i>	18
10. <i>Las olas de la laguna</i>	20
11. <i>El frijolito</i>	22
12. <i>El cuervo</i>	24
13. <i>Chaparrita de mi vida</i>	26
14. <i>El cihualteco</i>	28
15. <i>El becerrero</i>	30
16. <i>El tecolote</i>	32
17. <i>La malagueña</i>	34
18. <i>El tejón</i>	36
19. <i>Arenita de oro</i>	38
20. <i>Las campanitas</i>	40
21. <i>El arriero</i>	42

PRESENTACIÓN

De la Comisión de la Verdad

RECONOCIMIENTOS

Mi sincero agradecimiento a las siguientes personas cuya colaboración hizo posible la realización de este trabajo:

José Antonio Robles Cahero, Joel Almazán Orihuela, Lorena Díaz Núñez, Jonathan Clark, Eduardo Contreras Soto, Mario Godínez, Federico Hernández Rincón †, Arturo Márquez, Marco Antonio Rodríguez, Chris Strachwitz, Manuel Vargas y a Erika Hernández, quien se ocupó del mecanografiado de los textos.

PRESENTACIÓN

De Cocula es el Cuarteto...

*De esta tierra de Cocula
que es el alma del mariachi
vengo yo con mi cantar...*

Símbolo nacional de la música popular de México, el mariachi está rodeado de un áurea de misterio, leyenda y fantasía.¹ Al ser un símbolo musical tan poderoso, está representado en las más diversas artes mexicanas (visuales, escénicas, literarias) y es tema de una abundante bibliografía (en su mayoría de divulgación), que en cierta medida ha contribuido a propagar sus mitos y leyendas. Quizá debido al poder simbólico del mariachi, a los ecos de identidad y nacionalismo que despierta entre los mexicanos, sea posible entender que los mejores estudios académicos sobre su historia y su música (conocidos por investigadores y especialistas) sean todavía poco difundidos entre el público general.²

Lo cierto es que se trata de un grupo musical tan querido y tan presente en la vida cotidiana de los mexicanos que lo damos por sentado: parece que siempre ha estado entre nosotros, acompañando nuestras alegrías y desventuras, así como todo tipo de celebraciones públicas y privadas, sin olvidar las serenatas amorosas y familiares. Si bien para muchos el mariachi simboliza la expresión musical popular del "alma mexicana", no deberíamos olvidar que, como otros conjuntos musicales importantes de México (jarochos, huastecos o norteños), es producto de coordenadas históricas y geográficas a menudo ignoradas.

El profundo afecto que sentimos por el mariachi mexicano quizá no nos impida recordar que es fruto musical de una extensa región del occidente de México, formada por los estados de Jalisco, Colima, Nayarit y Michoacán. Y aunque aún se discute sobre su preciso lugar de origen en esa región occidental, la mayoría de los historiadores del mariachi proponen su génesis (real o mítica) en el pueblo de Cocula, Jalisco, situado a poco más de cien kilómetros al suroeste de Guadalajara. Otro de nuestros símbolos nacionales, la bebida espirituosa que le ha dado a México su única "denominación de origen" mundial, procede de un pueblo llamado Tequila, ubicado a unos ochenta kilómetros al noroeste de Guadalajara: casi en línea recta hacia el norte de Cocula. Ambos pueblos jaliscienses le han dado a México dos nombres simbólicos y dos puntos geográficos de referencia que, a pesar de no ser siempre ubicados con precisión en nuestros mapas mentales, se han convertido en iconos de la identidad mexicana ante el mundo.

¹ Véase el libro de Jesús Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, Banpaís, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.

² Un libro colectivo reciente es el editado por Álvaro Ochoa Serrano, *De Occidente es el mariache y de México... Revista de una tradición*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2001, 198 pp. En esta interesante antología de diez ensayos, once autores (investigadores y músicos) revisan y sintetizan muy diversos aspectos de la historia, la música, la lírica, la imagen, los bailes y otros temas fundamentales relativos al mariachi.

Como ejemplo del poder simbólico e identitario que comparten el mariachi y ambos pueblos, podría mencionar el caso de un mexicano que, como tantos otros, reside en Los Ángeles, California. Carlos Haro es dueño de un restaurante angelino llamado Casa Blanca quien, además de realizar sus labores culinarias, se dedica a escribir narrativa en español. Su vocación literaria amateur lo llevó a publicar dos novelas, financiadas por él mismo, cuyos títulos se refieren a los dos pueblos más famosos de Jalisco: *Cocula* y *Tequila*. La elección de estos nombres no es azarosa o casual para un mexicano que escribe en (o desde) Los Ángeles, cuya narrativa tal vez ayuda a mitigar la nostalgia de México y Jalisco, tanto la del escritor como la de sus lectores.

Carlos Haro publicó su novela breve *Cocula* (sin año) hacia fines de la década de 1990. En esta novela "interactiva" desfilan varios personajes históricos, entre ellos artistas mexicanos como Diego Rivera y Jorge Negrete, o extranjeros que vivieron en México como Bruno Traven y Tina Modotti. Los dos personajes ficticios más importantes son estadounidenses: Ernest Hollyway y Morton. Hollyway es un extraño novelista obsesionado con el pueblo de Cocula, al cual dedicó diez novelas que le dieron éxito literario. Morton es su agente literario en Nueva York, con quien bebe tequila y habla siempre sobre Cocula (porque allí vivió Ernest muchos años), y ambos leen sus novelas en voz alta. Pero los dos verdaderos protagonistas de esta novela son la canción mexicana y el mariachi: sus diez capítulos inician con canciones famosas (cuyos temas se relacionan con el contenido de cada capítulo) y en casi todos hay relatos sobre músicos de mariachis de Cocula. De hecho, la novela inicia con la historia triste de un niño mariachi recién muerto: "La tumba se encontraba bellamente decorada con el sombrero del mariachi y su violín."³

En la región occidental de México y durante la segunda mitad del siglo XIX el mariachi (o "mariache") era un pequeño grupo de músicos de cuerda, que cantaban y tocaban sones para amenizar fiestas, bailes y reuniones sociales. Aquellos grupos de mariachis estaban formados por al menos cuatro músicos, que tocaban dos violines, una vihuela (de cinco cuerdas) y un guitarrón (de seis cuerdas), mientras dos de ellos cantaban los sones a dos voces. Su dotación instrumental a veces incluía también un arpa. Este conjunto mestizo del siglo XIX revela su herencia musical hispánica, pues su formato vocal e instrumental remite a la práctica barroca de acompañamiento (el "bajo continuo") de los siglos XVII y XVIII.⁴ Además, la vihuela del mariachi, cuya sonora armonía se produce con técnica rasgueada, es el único cordófono hispánico actual que ha heredado el nombre de la

³ Carlos Haro, Jr. *Cocula*, s.l., s.e., s.a., publicada por el autor en Los Ángeles, Cal., ca. 1998, 155 pp. La cita en la p. 1. Los títulos de los diez capítulos son: "1. La Negra Noche", "2. Frenesí", "3. ¡Arriba Cocula!", "4. Don Ricardo", "5. Ay, Jalisco no te Rajes", "6. El Ahijado de la Muerte", "7. México Lindo y Querido", "8. Allá en el Rancho Grande", "9. La Valentina" y "10. La Llorona". Con una sola excepción (número 4), los capítulos refieren a títulos de canciones de varios autores mexicanos. La novela puede ser considerada como "interactiva", ya que incluye tres objetos ubicados en ciertas páginas del libro donde se les menciona: un escapulario (pp. 108-109), un sobre mediano con una carta de amor manuscrita de Hollyway (pp. 110-111), y un sobre pequeño con una carta de la baraja española: dos de espadas (p. 148).

⁴ Este formato barroco hispánico contrastaba dos regiones musicales: una aguda y otra grave, entre cuyo espacio se desplegaba la textura armónica. La región aguda incluía dos voces y dos instrumentos melódicos (violines, flautas, etcétera), mientras el bajo continuo era realizado por al menos dos instrumentos, uno melódico grave (de cuerda o aliento) y otro armónico (de cuerda o teclado), que en el mundo hispánico daba preferencia a la guitarra y al arpa barrocas.

antigua vihuela española de los siglos XV y XVI, instrumento renacentista y cortesano de seis órdenes o pares de cuerdas, que se tocaba con técnica punteada y era capaz de producir armonía y contrapunto.⁵

Al despuntar el siglo XX el mariachi era todavía un grupo rural y regional del occidente mexicano, que pronto iba a emigrar a las ciudades para transformarse en mariachi urbano. Al iniciar el siglo XXI el mariachi y su música se han convertido en un fenómeno global, presente en muchos países del mundo y bien difundido a través de los medios de comunicación internacionales: radio, cine, televisión e internet. Como en la tradición mexicana de alquilar mariachis para diversas ocasiones sociales (fiestas, bodas, bautizos), hoy se les encuentra en varios países de América Latina (Colombia, Venezuela, Cuba...), en no pocas ciudades de Estados Unidos (Los Ángeles, San Antonio, Chicago, Tucson...), en países europeos (Francia, Holanda, Alemania, Italia, España...) y asiáticos (Japón, China y Corea). En cien años el mariachi y su música han transitado por las esferas local, regional y nacional hasta alcanzar una verdadera dimensión mundial, que lo ha transformado en una suerte de mariachi "global".

Si el mariachi es expresión popular del alma mexicana, Cocula es "el alma del mariachi", como dice la canción *Cocula* (1939) de Ernesto Cortázar y Manuel Esperón. La tradición musical que asume que "De Cocula es el mariachi" y "de Tecatitlán los sonos" se debe en parte a los mariachis coculenses activos a principios del siglo XX. Entre ellos destacaba el grupo de cuatro músicos dirigido por don Justo Villa, en el que tocaban dos violinistas y las dos voces eran cantadas por los de la vihuela (don Justo) y el guitarrón (Cristóbal Figueroa). Con motivo de las fiestas patrias y del cumpleaños del presidente Porfirio Díaz, en septiembre de 1905, el cuarteto fue invitado a tocar a Guadalajara y a la ciudad de México, por lo cual es recordado como el primer mariachi que actuó en la capital del país, adonde regresará en 1906 debido al éxito que obtuvo. Aquí inicia la leyenda y la fama del grupo de Justo Villa, que desde entonces será conocido como el Cuarteto Coculense.⁶ En 1908 y 1909 lo encontramos de nuevo en la ciudad de México, esta vez grabando su música para tres compañías estadounidenses; y aunque después se pierde la huella del cuarteto en Cocula, sus grabaciones han preservado su memoria hasta hoy.

El Cuarteto Coculense fue el primero en grabar música de mariachi en México, con lo cual inauguró una exitosa tradición fonográfica nacional que más tarde será difundida también en otros países mediante el cine mexicano. Gracias a que veinticinco grabaciones originales suyas aparecieron en colecciones de México y Estados Unidos, en 1998 la compañía Arhoolie Productions de El Cerrito, California (dirigida por Chris Strachwitz) lanzó como primicia fonográfica un disco compacto con el rescate digital de esas viejas pistas, presentadas como "las verdaderamente primeras

⁵ En el México del siglo XIX y hasta bien entrado el XX, a la guitarra de seis cuerdas se le siguió llamando "vihuela", nomenclatura que ha generado cierta confusión terminológica entre los historiadores de la guitarra mexicana.

⁶ Hermes Rafael, "Mariachis en la capital", en *Origen e historia del mariachi*, 2ª ed., México, Editorial Katún, 1983 (Serie Historia regional, 1), p. 117. De este autor véase también el artículo "El Cuarteto Coculense", en la presente edición. Ver el sitio web de Hermes Rafael titulado: "Cocula. Historia general del mariachi", <http://webs.demasiado.com/mariachicocula/>.

grabaciones de mariachi, 1908-1909".⁷ Realizado noventa años después de las grabaciones originales, este disco compacto es resultado de una afortunada colaboración binacional entre personas e instituciones (públicas y privadas) de Estados Unidos y México: los coleccionistas, los investigadores Jonathan Clark e Hiram Dordelly, la compañía Arhoolie y el Cenidim.

En la introducción a este disco compacto, Jonathan Clark recuerda el "proceso acústico" de grabación de los sones en la ciudad de México, realizado entre el otoño de 1908 y la primavera de 1909: "Los músicos tocaban directamente hacia un cono, creando ondas sonoras que activaban la membrana de una cabeza cortadora, cuya aguja cortaba surcos en un disco maestro de cera giratorio o en un cilindro de cera, sin amplificación eléctrica. Las limitaciones en sensibilidad y la respuesta de frecuencias inherentes a este proceso, dejaron el bajo casi inaudible." Las tres compañías estadounidenses (Edison, Columbia y Victor) grabaron un repertorio casi idéntico de veintiún sones abajeños del Cuarteto Coculense: unos sesenta cortes que al parecer se vendieron bastante bien, pues algunos perduraron en el mercado hasta 1930. "Los discos y cilindros originales son, sin embargo, muy raros hoy día y sólo son conocidos por un puñado de coleccionistas." A pesar de su limitada calidad sonora producto del "proceso acústico", estas grabaciones se han convertido en un tesoro fonográfico de indudable valor para los investigadores del mariachi, pues varios de los sones grabados por vez primera entre 1908 y 1909 se volvieron "clásicos" del repertorio usado hasta hoy, mientras otros sones cayeron en el olvido.⁸ Estas valiosas grabaciones históricas son la fuente primaria que permitió a Hiram Dordelly, investigador del Cenidim, emprender la presente edición del *Cancionero del Cuarteto Coculense*.

Al ser música de tradición oral ("de oreja", como la llaman los propios músicos), la de mariachi sólo se conserva en la memoria de los hábiles intérpretes populares que la tocan y cantan. No suele escribirse, salvo en contadas excepciones de mariachis modernos que usan partituras, tanto para estudiar como para interpretar arreglos complejos en sus audiciones y sesiones de grabación. Si bien las fuentes básicas para analizar la música de mariachi son las grabaciones mismas, que nos permiten escuchar las complejidades rítmicas y melódicas de los sones, los investigadores pueden transcribir la música grabada con fines de estudio académico o bien para apoyar el aprendizaje de músicos principiantes. Tal es el caso de una edición musical reciente, realizada en junio de 2002 por Jonathan Clark (quien también es mariachi y toca el guitarrón) para el "Taller de mariachi" de la Universidad Estatal de San José (California). En ella se publican doce transcripciones de sones de Jalisco según los arreglos del Mariachi Vargas de Tecalitlán ("el mejor mariachi del mundo"), autorizadas por Rubén Fuentes y revisadas por miembros de este mariachi mexicano.⁹ Esta edición no sólo permitirá

⁷ *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909*, El Cerrito, California, Arhoolie Productions, 1998, CD 7036 (México's Pioneer Mariachis, vol. 4). De los veinticinco "sones abajeños" digitalizados en este disco, veinte provienen de diez discos de 78 rpm de la marca Columbia (números de catálogo C-263 a C-272), cuatro de discos de RCA Victor (R-9, R-12, R-13, R-16) y el último de un cilindro fonográfico de la compañía Edison.

⁸ Jonathan Clark, "Introduction" (1998), en el cuadernillo del disco compacto *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909*, p. 2. La traducción del inglés es nuestra.

⁹ Jonathan Clark, ed. *Sones from Jalisco as played by The World's Greatest Mariachi: transcriptions authorized by Rubén Fuentes and revised by members of Mariachi Vargas de Tecalitlán*, San José, California, San José State University Mariachi Workshop, 2002, 10 vols. Los diez volúmenes de esta llamada "edición preliminar" incluyen: introducción (1), partitura completa (2), partes de los tres violines y las dos trompetas (3-7), armonía (guitarra y vihuela) (8), guitarrón (9) y las dos voces (10).

analizar los arreglos de estos sonos tal como son tocados por este famoso mariachi, sino que también será muy útil para los estudiantes que participan en los talleres de mariachi que proliferan en universidades y centros culturales de Estados Unidos.

Si J. Clark editó la música de doce sonos de un gran mariachi moderno, en el *Cancionero del Cuarteto Coculense* Hiram Dordelly ofrece la primera audiotranscripción completa (texto y música) de veintiún “canciones abajeñas” grabadas por un mariachi histórico, edición que permitirá estudiar esta música tal como fue grabada en 1908 y 1909. El editor realizó primero la transcripción de los textos de las canciones que, aunque parecía más fácil que la de la música, resultó ser una labor bastante compleja (como se explica en la introducción), incluso con la ayuda de la grabación ya digitalizada. La primera versión de esos textos se publicó con el disco compacto de Arhoolie de 1998, donde Chris Strachwitz recuerda que buscó “las mejores copias disponibles” de los discos acústicos de varios coleccionistas, y después “hizo contacto con el Cenidim para obtener su ayuda académica en transcribir esos poemas rurales del siglo pasado, que no sólo eran difíciles de entender sino que estaban llenos de nombres y terminología que ya no es familiar para el hablante de español promedio.”¹⁰ Por tal razón Dordelly incluyó notas explicativas de términos locales, históricos o en desuso en el español actual, y también sobre palabras poco claras, difíciles o imposibles de escuchar debido a las limitaciones técnicas de la grabación acústica.

En cuanto a la transcripción musical de las canciones que publica por vez primera, el editor señala algunas de las dificultades que enfrentó y explica la toma de sus decisiones editoriales. Entre ellas se pueden destacar las siguientes: transportar tonalidades inusuales en la música de mariachi, anotar sólo algunas variantes melódicas, no incluir indicaciones metronómicas, considerar los acentos rítmico-melódicos y poéticos, emplear un compás de 12/8 en vez del usual de 6/8, no intentar reconstruir los débiles ecos del guitarrón en la grabación, anotar el cifrado internacional para el acompañamiento armónico de la vihuela, escribir solamente la melodía del violín primero (pues la del segundo violín queda implícita) y escribir, en un solo caso, la armonía completa de la vihuela para contrastar la polirritmia resultante con la melodía.

A partir de la riqueza lírica y musical que ofrece la edición del *Cancionero del Cuarteto Coculense*, los especialistas en el mariachi (etnomusicólogos y antropólogos, filólogos e historiadores) podrán estudiar diversos aspectos técnicos y estéticos de la música y la poesía populares de estas veintiún canciones abajeñas, la relación entre sus textos musicales y poéticos, así como evaluar la correspondencia entre lo que se puede escuchar en la grabación histórica y la transcripción que propone el editor. A su vez, los amantes de la música de mariachi podrán seguir los chispeantes versos de la lírica popular mientras disfrutan la música de los sonos en su grabación histórica ya restaurada. En cualquier caso, podremos verificar la diferencia entre un pequeño mariachi de cuerdas de principios del siglo XX y los grandes mariachis modernos, distinción que aún existe en México al iniciar el siglo XXI. Lo cierto es que ambos tipos de mariachis (el tradicional y el moderno, el rural y el urbano) siguen haciendo las delicias y acompañando las alegrías y desventuras de muchos mexicanos: locales y globales, campiranos y capitalinos, residentes en México y el extranjero.

¹⁰ Chris Strachwitz, “Editor’s comment” (1998), en el cuadernillo del disco compacto *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909*, p. 34. La traducción del inglés es nuestra. La transcripción de las letras de los sonos de Hiram Dordelly se publica en español y en traducción al inglés entre las pp. 8-31 del citado cuadernillo.

En suma, bajo la guía de este cancionero podremos ir en busca de los sones viejos de la tradición mariachera pues, como ha dicho el jalisciense Cornelio García Ramírez: “Algo pasa con la historia verdadera del mariachi. Fuera de las grabaciones del Cuarteto Coculense, del Mariachi de Justo Villa o del de Cirilo Marmolejo no se encuentran los sones viejos...”¹¹ Gracias a la grabación digital de 1998 y a la edición de este cancionero, los viejos sones del Cuarteto Coculense siguen vivos (en sonido y en papel) para nosotros y las futuras generaciones. Hijos de la memoria oral, estos veintidós sones viejos han llegado por fin a la memoria escrita, noventa y cinco años después de aquellas históricas sesiones de grabación de 1908 y 1909.

Pero el círculo se cierra, como en cualquier son. En el capítulo tres de la novela *Cocula* de Carlos Haro aparece una escena con dos personajes coculenses: el pintor llamado Rufino (quien “capturaba en sus pinturas el alma de Cocula”) y un trompetista conocido como Jesús, *El Cacarizo* (quien dudaba en tocar su trompeta en el mariachi de Simonillo). Cuando se sorprende al ver su música plasmada en un lienzo de Rufino, éste le dice:

“Cacarizo, ésa es tu música. Es algo nuevo, como los colores que tú ves. Es un sonido diferente que permaneció encerrado por siglos, víctima de un maleficio impuesto por un genio superior. Te toca a ti librarla de esas cadenas. Tu misión es como la misión que tuvieron en su momento Justo Villa, Leucadio Cabrera, José García y Cirilo Marmolejo. / “Ellos, al crear sones, corridos, canciones, le dieron alma al mariachi. Y de sus vihuelas, violines y guitarrones, nacieron, entre otras melodías, *La negra*, *La culebra*, *El carretero*, *Camino Real de Colima* y muchas más. / “Pero todas ellas necesitan del sonido de tu trompeta, para que perduren eternamente. Con tu música, el sonido del mariachi nunca desaparecerá.”¹²

En su novela sobre un novelista gringo que escribió diez novelas sobre Cocula, Carlos Haro imaginó esta escena de ficción ocurrida en 1930: Rufino convence al Cacarizo de no temer usar su trompeta en el mariachi de cuerdas, y así lo ayuda a estar consciente de su “misión”, como la que realizaron Justo Villa y otros músicos de la historia del mariachi. Entre los sones famosos que menciona Rufino está *El carretero*, grabado por el Cuarteto Coculense e incluido en este cancionero que es testimonio histórico de la misión musical que cumplieron Justo Villa y su cuarteto. En el décimo y último capítulo de esta novela deudora del espíritu narrativo de Juan Rulfo, cuando Ernest Hollyway regresa a Cocula se encuentra con el fantasma de Chepina, la vieja cancionera del pueblo, quien le dice: “A Cocula, de alguna forma, le tocó la misión de dar alegría al mundo a través de la música y del mariachi.”¹³

Coincidencias curiosas entre la historia, la realidad y la ficción: un mariachi de Cocula graba sus sones en la ciudad de México para tres compañías de Estados Unidos (1908-1909); un investigador mexicano colabora con un investigador estadounidense que toca el guitarrón para producir un dis-

¹¹ Cornelio García Ramírez, “El mariachi antiguo de Jalisco”, en Álvaro Ochoa Serrano, ed., *De Occidente es el mariache y de México...*, p. 70.

¹² Carlos Haro, “¡Arriba Cocula!”, en *Cocula*, pp. 19-37, la cita en la p. 33.

¹³ Carlos Haro, “La Llorona”, en *Cocula*, pp. 131-146, la cita en la p. 139.

co compacto con esas grabaciones históricas (1995-1997); un centro de investigación mexicano colabora con una compañía discográfica de California para producir un disco compacto (1995-1997); una compañía californiana digitaliza esas grabaciones históricas en un disco compacto (1998); un novelista gringo que escribió diez novelas sobre Cocula; un mexicano publica una novela sobre Cocula y el mariachi en Los Ángeles (ca. 1998); un investigador mexicano publica la edición de un cancionero con los sones de un mariachi coculense (2003); un investigador jalisciense lee una novela sobre Cocula y escribe una presentación para el cancionero de un mariachi coculense (2003). ¿Casualidades, coincidencias, complicidades? Hechos reales y ficticios concurren en una narrativa sobre el mariachi que revela vínculos históricos y geográficos, literarios y musicales, secretos o evidentes, entre México y Estados Unidos: de California a Jalisco, de Los Ángeles a la ciudad de México, de El Cerrito a Cocula...

Lo cierto es que la música de mariachi nos sigue dando suficiente alegría a los mexicanos como para poder compartirla con todos aquellos (nacionales o extranjeros) que gustan de Cocula, el tequila y el mariachi. Ahora nuestros ojos y oídos están listos para empezar a recorrer las páginas de este cancionero, en compañía de los sones viejos del Cuarteto Coculense... Mariachi antiguo que, de alguna forma, tuvo la misión de heredarnos alegría a través de sus grabaciones hechas hace casi cien años:

*El carretero se va,
ya se va para Sayula.
El carretero no va
porque le falta la untura.*

José Antonio Robles Cahero
Cenidim

EL CUARTETO COCULENSE

Al principiar el siglo XX, la región de Cocula, Jalisco, era una comunidad fecunda y próspera. Las décadas anteriores habían propiciado un desarrollo armónico en todos los aspectos y la exuberancia material permitía una gran variedad de actividades recreativas. La producción agrícola era magnífica y el dinero circulaba generosamente de mano en mano antes de incrementar las fabulosas arcas de las familias dominantes; por eso, aquella activa población, deseosa de diversión en las horas de descanso, contribuyó al desarrollo de los grupos musicales conocidos como mariachis.

Durante esta época de prosperidad y dentro de una tranquilidad social, se afirmaron muchas de las tradiciones heredadas, como los paseos familiares al campo, las visitas a los templos; las corridas de toros y los jaripeos, las serenatas; el pico de gallo —platillo que es un combinado de frutas y cuya reunión para degustarlo servía de pretexto para saludarse y hasta para tratar asuntos sociales, económicos y políticos—; el juego de la lotería y muchos otros entretenimientos populares. Asimismo, se dio un mejoramiento en la elaboración de una extensa y sabrosa variedad de antojitos, manjares y bebidas que complementaban las alegres reuniones amenizadas con música.

La población flotante, de arrieros, vendedores ambulantes, campesinos, comerciantes, viajeros, agentes del gobierno y guardias rurales, que diariamente buscaban alojamiento en hoteles, mesones y casas particulares, parecía superar en número a los residentes de la región.

Importantes empresas, así como centros culturales y recreativos, se habían establecido en esa cabecera municipal de Cocula. Salas de billar y cantinas eran frecuentadas por la bulliciosa y nutrida clientela de varones, y grupos de mariachis se apostaban dentro y fuera de los locales para deleite de los parroquianos. En su contorno, transcurrían —en un orden establecido desde la etapa colonial— las actividades de las haciendas como las de Aguacaliente, San Diego, La Taberna, Cofradía, La Saucedá, Estipac y Santa María, entre otras.

Los fines de semana, las bien organizadas y equipadas bandas militares ofrecían serenatas ante nutrida concurrencia desde el quiosco de la plaza principal. Por ese tiempo, los grupos de mariachis, cuyo prestigio crecía, eran muy solicitados y su mayor actividad se extendía hacia el sur, a partir del barrio de La Guitarrilla con rumbo a Santa Teresa, con sus rancherías periféricas de El Chivatillo, El Limón, El Tecolote, La Colmena y El Campanario; después de estos puntos, su popularidad se prolongaba hasta las alturas de la serranía, llegando a las comunidades de Atemajac de Brizuela y Tecolotlán y, de igual manera, en sentido opuesto, con dirección a la población de Ameca, pasando por San Martín, se encontraban algunos grupos de mariachis que se dejaban oír en los ranchos de El Naguachi, Colimilla, Camajapa, El Cabezón, Camichines y La Estanzuela.

Del siglo anterior, por tradición oral, sabemos de las frecuentes fiestas con mariachis en las haciendas y caseríos, con sus famosas ferias donde se realizaban populares concursos musicales y, sobre todo, de aquellas otras celebraciones que, dentro de un ambiente respetuoso, tenían lugar en los días de las mayores conmemoraciones religiosas.

Esta situación social mantuvo su ritmo de esplendor y magnificencia, aun en los aciagos días de la Revolución Mexicana (1910-1920) —que no afectó a la región—, pero no pudo prevalecer con su misma alegría después de 1926 debido a la Guerra Cristera.

La alianza de las autoridades de la Iglesia católica con los gobiernos de Porfirio Díaz y Victoriano Huerta había causado resentimiento en varios líderes revolucionarios. Bajo la política tolerante de la Revolución, poderosos grupos anticatólicos consiguieron expulsar al representante papal en 1923 y, como respuesta, en poco tiempo en la campiña surgió una insurrección armada buscando defender la fe católica. Las familias ricas y poderosas que no habían sido sorprendidas por las fuerzas en conflicto decidieron ponerse a salvo lejos de la región con sus fortunas y valiosas pertenencias, empobreciendo con este hecho al municipio de Cocula, que era asolado de continuo por destructivos combates.

En poco tiempo, la producción agrícola y ganadera se desplomó dramáticamente, precipitando a los lugareños a una crisis económica. Nunca más volvería la opulencia y, en adelante, sus habitantes habrían de luchar por mantener vivas sus tradiciones a base de penurias y sacrificios. Sin embargo, antes de que aquello ocurriera, Cocula ya se había manifestado más allá de su ámbito: su espíritu musical se expandió fuera de su región antes de su virtual decadencia. En las tres primeras décadas del siglo veinte, se implantó el gusto por el mariachi en la ciudad de México, iniciando con firmeza el arraigo y desarrollo de este género musical.

A principios del siglo, Senén Palomar García Sancho y su esposa, Ana Vizcarra de Palomar, acaudalada heredera de la hacienda de La Saucedá, en compañía de sus hijos y familiares, así como de un nutrido grupo de distinguidas amistades de la comarca, tuvieron frecuentes festividades en las que no faltaron las peleas de gallos y corridas de toros, con ejemplares de su propia crianza, así como la obligada presencia de los mejores grupos de mariachis del rumbo. Por ello —siendo tan aficionados al gusto por esta música tan propia del occidente mexicano—, decidieron hacerla escuchar dentro de la magnificente élite que rodeaba al presidente Porfirio Díaz. Este hecho prácticamente se convirtió en el punto de partida para que, al salir estos grupos de su región de origen, la música de mariachi se diera a conocer por el mundo entero al paso de los años.

En *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*,¹ el historiador jalisciense Rafael Méndez Moreno señala que “en Cocula, en el año 1900, existieron, entre otros, dos excelentes grupos de mariachi: el de Justo Villa en el barrio de San Pedro, y el de los hermanos Cabrera en el barrio de La Ascensión”, además indica que tanto Villa como los Cabrera, igual que su antecesor y maestro José García, fueron hábiles compositores.

En aquellos años, el primero de los grupos mencionados estaba formado por Justo Villa (director y vihuela), Cristóbal Figueroa (guitarra), Hilario Chanverino (violín primero) y Crescencio, *El Tirilingüe* (violín segundo). Justo y Cristóbal intervenían en las partes cantadas.

Méndez Moreno agrega: “En septiembre de 1905, Juan Villaseñor, administrador de la hacienda de La Saucedá, por instrucciones de la familia Palomar, propietaria entonces de dicha finca, llevó a Guadalajara y de ahí a la ciudad de México al mariachi de Justo Villa a tocar tanto en el onomástico del presidente, Gral. Porfirio Díaz, como en las fiestas patrias de aquel año.”

Importante acontecimiento del grupo de Justo Villa, pues gracias a este hecho se le considera como el primer conjunto de mariachi que actuó en la ciudad de México; este testimonio se tiene

¹ Méndez Moreno, Rafael, *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*, México, Costa Amic, julio de 1961.

también como el más antiguo de lo que llegaría con el tiempo a definirse como mariachi urbano. Todo ello en contraposición al comentario del escritor y periodista español Ortega² quien, al no tener conocimiento de los hechos anteriores, señalaba que era “imposible imaginar a don Porfirio rodeado de mariachis, dado que él prefería los gustos musicales de la época: orquestas de salón para los valeses y a las bandas militares para las marchas.”

Sin embargo, Méndez Moreno nos dice que “aquella actuación de Justo Villa fue todo un éxito. Pudiendo decirse que de este primer conjunto de músicos autóctonos del estado de Jalisco llegados a la ciudad de México, parte la fama del mariachi coculense. Ellos causaron admiración entre propios y extraños ya que, además de lo alegre, emotivo, las características singulares de sus *sones, corridos y canciones*, la afinación y sonoridad de sus violines, vihuelas y guitarras, estaba lo raro y típico de su indumentaria lugareña: sombrero grande de *soyate* con barboquejo o toquilla, poncho rojo o cobija de lana negra doblado sobre el hombro, calzón de manta de algodón, algodón o camisa blanca igualmente de manta, ceñidor rojo y huaraches sencillos.”

Al año siguiente, en 1906 —continúa Méndez Moreno— y ya por su propia cuenta, Justo Villa volvió a la ciudad de México acompañado en esta ocasión por Cristóbal Figueroa, Chon García (violín primero) y Mariano Cuenca (violín segundo). Lograron otro resonante triunfo.

El musicólogo Gerónimo Baqueiro Fóster ha comentado del conjunto de Villa que “ellos no hicieron presentaciones espectaculares debido, sin duda, a su pobre indumentaria de campesinos con huaraches y sombrero de *petate*”; probablemente los comparaba con el grupo de mariachis de Cesáreo Medina que llegó de Cocula para actuar en México en 1907. El mariachi de Medina, bien equipado en instrumentos y vestimenta, venía acompañado con los mejores bailarines del pueblo.

A partir de entonces, el misterio rodea el destino posterior del mariachi de Justo Villa y se inicia su leyenda. En su región nadie sabe qué les sucedió. Además, en adelante se les conocerá como Cuarteto Coculense, un nombre que aparentemente fue seleccionado por tener más sentido comercial. A pesar del cambio de nombre, conservaron el mismo número de músicos y los mismos instrumentos y vestuario. A este conjunto es a quien debemos el mayor conocimiento de la música de este género en aquellos años gracias a las grabaciones que realizaron alrededor de 1908-1909 para las compañías Edison, Columbia y Victor.

El periodista Héctor Dávalos³ señala que “esta música nació en el medio rural y fue creada por campesinos. Los versos son sencillos y las rimas forzadas en ocasiones, pero casi siempre ingeniosas, pintorescas y muy gráficas; tal y como son los agricultores: socarrones y alegres, con gran sentido del humor y amigos de figuras de fácil comprensión.” También se podrían agregar su carácter irónico y la fantasía en sus metáforas. Una grata sorpresa deja en aquellos conocedores en la materia que aprecian la originalidad y destreza tanto en el aspecto musical como en el literario en estas obras. Cada son remata con su característico final que ha subsistido hasta nuestros días.

El Cuarteto Coculense representa el fundamento más puro, fuerte y estable dentro de la tradición del mariachi en su época y región. Cuando los grupos de mariachi

² Ortega, “Carta a Pagés Llergo. Los Mariachis”, *Siempre*, vol. 25, núm. 247, 19 de marzo de 1958.

³ Dávalos, Héctor, “De Cocula es el Mariachi. La canción intencionada de la gente del campo conquistó a las ciudades”, *Magazine de Novedades*, 26 de agosto de 1962.

proliferaron en gran parte del occidente de México, el Cuarteto dejó de ser un fenómeno meramente regional y abrió nuevos caminos, iniciándose la evolución musical dentro del género.

En el transcurso del siglo XX, llegó el momento culminante en el que la música de mariachi es considerada como representativa de la mexicanidad y es reconocida tanto en el ámbito nacional como en el internacional; gran mérito, en un país donde el mosaico musical de todas sus regiones es impresionante por su belleza y variedad.

Hermes Rafael, 1998.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es resultado de la audiotranscripción de letra y música de 21 canciones grabadas por el Cuarteto Coculense y está dirigido, principalmente, a estudiosos de la música de mariachi. Se considera que son las primeras grabaciones de este género musical.

Antecedentes

En primer lugar, debe reconocerse al musicólogo Gerónimo Baqueiro Fóster (1898-1967) la visión que tuvo de la importancia de las grabaciones del Cuarteto Coculense al coleccionar 8 discos de 78 rpm y acomodarlos en un álbum que él mismo formó.

Este material formaba parte de su biblioteca que fue heredada por su viuda, la maestra Eloísa Ruiz Carvalho, quien, a su vez, la legó al Cenidim cuando, a mediados de 1979, le fue detectado un mal incurable. Ella falleció el 6 de enero de 1980.

Al llegar la biblioteca al Cenidim —por los trámites legales esto no sucedió hasta 1983—, Guillermo Contreras, investigador de esta institución, de manera casual encontró la colección de discos del Cuarteto Coculense y se la mostró a Jonathan Clark, reconocido músico e investigador de la música de mariachi que asistía a un curso organizado por el Centro, quien comentó que sería muy interesante realizar una reedición de ese material.

El álbum contenía 8 discos (16 canciones), todos de la marca Columbia:

Títulos	Disco	Matriz
<i>El cuervo</i>	C-264	13516
<i>El tejón</i>	C-264	13523
<i>El carretero</i>	C-265	5995
<i>El ausente</i>	C-265	13511
<i>El zihualteco</i>	C-266	13518
<i>Arenita de oro</i>	C-266	13524
<i>El becerrero</i>	C-268	13520
<i>Las campanitas</i>	C-268	13525
<i>La indita</i>	C-269	5997
<i>Las olas de la laguna</i>	C-269	13514
<i>El tecolote</i>	C-270	13521
<i>La malagueña</i>	C-270	13522
<i>Las abajeñas</i>	C-271	13512
<i>El frijolito</i>	C-271	13515
<i>El chivo</i>	C-272	13513
<i>El arriero</i>	C-272	13526

Todas ellas aparecen con la denominación de género “canción abajeña”, excepto *La malagueña* que sólo está señalada con el término “canción”. En seis de las canciones se encuentran en los marbetes varias fechas de patente y las seis coinciden en una de ellas: “Aug.11.08” (11 de agosto de 1908), por lo que se infiere que las grabaciones se realizaron alrededor de esa fecha.

En sus esporádicas visitas a nuestro centro de investigación, Jonathan Clark se mantenía perseverante en sugerir la reedición de las obras. En ese tiempo yo estaba inmerso en otros proyectos, pero, ante la insistencia del buen amigo Clark, decidí esbozar el plan.

Correspondió al director del Cendim, José Antonio Robles Cahero, aprobar la idea y apoyar el proyecto. Pero surgió un problema: dadas las precarias condiciones tecnológicas que existían en la época de las grabaciones —primera década del siglo XX—, por una parte, y, por otra, el estado de los discos, al tocarlos en un gramófono, su audición se hacía muy difícil al grado de que muchas palabras de las canciones resultaban absolutamente ininteligibles.

Al enterarse de este contratiempo, por su amistad con Jonathan Clark, Chris Strachwitz, presidente de Arhoolie Productions —compañía estadounidense especializada en la reedición de grabaciones antiguas históricamente importantes— propuso una coedición con el Cendim en la que su compañía se haría cargo de la restauración acústica del material, a cambio de la audiotranscripción de la letra de las canciones, así como unas notas históricas acerca del Cuarteto Coculense y su época. Este *intercambio* fue aceptado y así quedó formalizada la coedición.¹

Después del acuerdo, aparecieron otras grabaciones del Cuarteto, que no poseía el Cendim: *El limoncito* (C-263, 5993), *Petrita* (C-263, 5994), *La guacamaya* (C-267, 5996), *Chaparrita de mi vida* (C-267, 13517) y *El periquito* (cilindro Edison 22032). Estas cinco piezas salieron de las colecciones de Chris Strachwitz, Zac Salem, Ignacio Orozco y Armando Pous. Además, se contó con cuatro canciones salidas al mercado con la marca RCA Victor que no se tomaron en cuenta por dos razones: 1) ya estaban enlistadas en las relaciones citadas anteriormente y 2) estaban incompletas, si las comparamos con aquellas mismas: a algunas se les habían suprimido estrofas y a otras, repeticiones. Esto no quiere decir que estas grabaciones de las que nos hemos ocupado sean todas las que realizó el Cuarteto Coculense, posiblemente haya un buen número resguardado en otros acervos.

El proceso

Para la elaboración de las notas históricas, se pensó que la persona indicada era Hermes Rafael por varias razones: es oriundo de Cocula, Jalisco; es estudioso del tema del mariachi y, además, hijo del ilustre historiador jalisciense Rafael Méndez Moreno que, entre otras cosas, también se ocupó del mismo asunto. Hermes Rafael, inclusive, posee una fotografía del cuarteto. Se le propuso el asunto y generosamente aceptó realizar dichas notas en forma desinteresada.

En cuanto a la transcripción de las letras, fue comisión que quedó a mi cargo, después que Arhoolie Productions nos envió un casete con el material ya procesado. Aun así, no fue fácil hacer esta tarea; ya sea por una dicción no muy clara de los cantantes o porque la limpieza acústica no se

¹ La grabación salió a la luz en 1998, como parte de la Arhoolie Folkloric, con el número CD. 7036.

buscó al máximo para no sacrificar la esencia del original, sobre todo en los timbres; o, en última instancia, por tratarse de un léxico regional o ya caído en desuso. Para tratar de resolver esas dudas, hube de emprender una búsqueda bibliográfica y hemerográfica, pero no me fue posible encontrar un cancionero de la época. Todos los materiales eran anteriores o posteriores al principio del siglo. Sin embargo, sacando una palabra aquí y otra allá, pude completar los textos. Debo agregar que Jonathan Clark, entrevistando a músicos de mariachi ancianos, colegas suyos, también me proporcionó ayuda.

Decidí no señalar aféresis, síncopas, apócope o metátesis, porque expresiones de un habla regional como 'ora por "ahora", pa' por "para", nos son tan familiares que no creí necesario puntuarlas, únicamente se indican por medio de cursivas. Por otra parte, lo que en algunas ocasiones alguien podría considerar como vicios de dicción no son sino resoluciones de índole gramatical, así sea por vía intuitiva. Como muestra, vayan dos ejemplos: 1) en *El limoncito*, 3ª estrofa, 2º verso, dice "me aventaste's un limón"; y en la 4ª estrofa, 2º verso, "que naciste junto al río". ¿Por qué en el primer caso agregan una "s" y en el segundo, tratándose de la misma inflexión verbal, no lo hacen? Evidentemente, la primera vez, con la "s" rompen la sinalefa que se crearía al reunir las vocales final de "aventaste" y primera de "un" y así se evita que el verso quedara sólo de seis sílabas —inadmisible, tratándose de una construcción octosilábica—. 2) en *El carretero*, 1ª estrofa, 2º verso, el cuarteto canta: "ya se va para la Unión"; en la 2ª estrofa: "ya se va para Sayula"; y en la 3ª: "ya se va para Los Reyes". Las tres muestras son, desde luego, versos octosilábicos. En la última estrofa, expresan: "ya se va pa' Los Esteros"; aquí el apócope de "para" se utiliza para limitar la frase a ocho sílabas. Así, pues, es notoria la intención —aunque sea empírica— de ajustar los versos a una métrica definida y, por tanto, no deben concebirse como vicios de dicción, como podría pensarse en una primera impresión exenta de análisis.

Cuando el disco compacto salió al mercado, consideré —yo había trabajado en la audiotranscripción de las letras— que para los investigadores y músicos de mariachi sería importante contar también con la música escrita de las canciones. Así, le propuse a José Antonio Robles Cahero elaborar el cancionero del Cuarteto Cocolense, lo que fue aceptado.

Problemas técnicos

Al trabajar en la audiotranscripción de la música, aparecieron tonalidades no usuales en el ámbito popular. Esto puede tener varias explicaciones: a) debido a la tecnología de grabación de ese tiempo; b) a que los músicos rurales suelen templar sus instrumentos al cálculo (sin diapasón de afinación); y c) a la costumbre que tienen los músicos campesinos de aflojar un poco sus cuerdas —"para que duren más"—. Esas tonalidades: Ab, B, Gb, Eb, extraños para el músico de mariachi, a petición del consejo editorial fueron transportadas a tonos apropiados (G,A,F,D).

Otra característica de los músicos ágrafos es que cuando una melodía es ejecutada varias veces, no siempre tocan de igual forma las repeticiones. En el caso del Cocolense las variantes son mínimas y sólo en una ocasión, *El cihualteco*, se anotaron las diferencias.

En cuanto a la cifra metronómica —que en las piezas de música popular siempre se consignan cuando son objeto de estudio—, en esta ocasión no se tomó en cuenta porque me parece que, por alguna razón, las canciones están un poco aceleradas en la grabación; pero, al no contar con un parámetro que nos auxiliara, opté por no escribirlas.

Para la anotación de la armonía, se empleó el cifrado aceptado internacionalmente en el ámbito de la música popular y que es usado por los mismos músicos de mariachi que leen música.

Al escribir las estructuras en la música, se tomaron en cuenta los acentos en la línea melódica, los cambios de armonía y los acentos literarios. En mi opinión, la mayoría de las canciones tienen un compás de 12/8 que resulta un tanto extraño a los músicos de mariachi, más acostumbrados al 6/8; esa extrañeza aumenta si le sumamos los cambios de compás, que resultan muy evidentes en algunos casos.

A este respecto, cuando le mostré al maestro Rubén Fuentes mis partituras, opinó, refiriéndose precisamente al 12/8: "Creo que esto es lo correcto, pero nosotros [los músicos de mariachi] por practicidad utilizamos el 6/8".

Yo pienso que, más que por ser práctico, es por costumbre que usan el 6/8. Además de la estructura, es notable la polirritmia que hay entre la melodía y la vihuela; por desgracia no contamos con la presencia del guitarrón, porque en la época de la grabación las frecuencias graves no eran registradas, aunque algunos amigos creen percibir débiles rastros de ese bajo. Yo no me aventuro a conjeturar algo que no escucho con claridad y, por ello, no me atreví ni siquiera a esbozar el diseño de la parte del bajo, pero seguramente con la participación del guitarrón esa riqueza rítmica aumentaría de manera considerable.

Aparte de la melodía con su respectiva letra, escribí una guía del violín primero en las introducciones, interludios y finales; el violín segundo con frecuencia toca a una tercera inferior del primero y por lógica no se anotó. La vihuela lleva un ritmo constante, nunca hace melodía, y, por ello, sólo aparecen sus entradas con el respectivo cifrado armónico. Hay una excepción, *La malagueña*, en la que se escribió su participación íntegra para hacer resaltar la polirritmia mencionada. Esta trama rítmica ha de haber sido más compleja que la que empleaban nuestros compositores de música de concierto de esa época.

Con excepción de 2 o 3 ejemplos, la construcción está hecha mediante versos octosilábicos. Un análisis más profundo de las formas métricas literarias no fue mi intención realizarlo y creo que hay especialistas que podrían hacerlo en una forma más satisfactoria.

La dotación del grupo estaba formada por dos violines, una vihuela mexicana (de cinco cuerdas) que tocaba Justo Villa, director del conjunto, y un guitarrón, también mexicano; los dos últimos se encargaban de las partes vocales.

El nombre de Cuarteto Coculense posiblemente fue resultado de un interés comercial, pues el nombre original, Mariachi de Justo Villa, no representaba una denominación de carácter universal, porque al principiar el siglo XX la música de mariachi sólo era conocida en su propia región y el nombre de Justo Villa no tenía ninguna significación fuera de su zona de actividad.

Hiram Dordelly Núñez
Cenidim

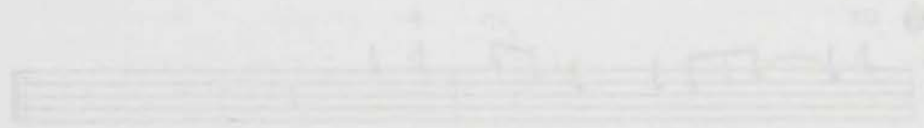
Bibliografía consultada

- Aguirre, Clemente, comp. *Colección de 30 jarabes, sones y cantos populares como se usan en el estado de Jalisco*, Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, México, [s.e.] 1890.
- Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana*, México, SEP, 1928.
- Hurtado, Nabor G. *Sones, canciones y corridos de Nayarit*, México, SEP, 1935.
- Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana*, México, FCE, 1982.
- , *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1984.
- Navarrete, Carlos, *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, México, UNAM, 1987.
- Rafael, Hermes, *Origen e historia del mariachi*, México Ed Katún, 1982, pp. 117-120.
- Rieder Espinoza, Quetzal, comp. *México en sus cantares*, coleccionados por Michel Concha, Morelia, Fonca-INI-IMC, 1997.
- Toor, Frances, *A Treasury of Mexican Folkways*, Nueva York, Crown Publishers, 1973.
- Vázquez Santa Ana, Higinio, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, México, [s.e.] 1925.

El pequeño

1. El pequeño

CANCIONES



1. El periquito

Violines

Vihuela

B \flat C7 F

B \flat C7 F Voz

Se-ño-ra, su pe - ri - qui - to me gus - ta por co - lo -

ra - do. Se-ño-ra, su pe - ri - qui - to me gus - ta por co - lo - ra - do, a'i ve - rá si me lo

ven - de o me lo da re - ga - la - do. A'i ve - rá si me lo ven - de o me lo da re - ga -

la - do. La - ra - lá, la - lá, la - lá, la - ra - lá, la - lá, la - lá. Se-ño - ra, su pe - ri -

qui - to me gus - ta por co - lo - ra - do, la - ra - lá, la - lá, la - lá, la - ra - lá, la - lá, la -

lá. A'i ve - rá si me lo ven - de o me lo da re - ga - la - do.

F Voz

Se-ño-ra, su pe - ri -

siguen estrofas y

C7 F

rit. a tempo.

El periquito

Señora, su periquito
me gusta por colorado,
a'i verá si me lo vende
o me lo da regalado.

Laralá, lalá, lalá,
laralá, lalá, lalá.

Señora, su periquito
me gusta por colorado,
laralá...

a'i verá si me lo vende
o me lo da regalado.

Señora, su periquito
me gusta por amarillo,
a'i verá si me lo vende
a ocultas¹ de su marido.

Laralá...

Señora, su periquito
me gusta por amarillo,
laralá...

a'i verá si me lo vende
a ocultas de su marido.

—Periquito, ¿qué haces *a'i*,
sentado en esa pared?

—Aguardando a mi perica
que me traiga de comer.

Laralá...

—Periquito, ¿qué haces *a'i*,
sentado en esa pared?

Laralá...

—Aguardando a mi perica
que me traiga de comer.

—Periquito, ¿qué haces *a'i*,
en el centro de la mar?

—Aguardando a mis amores
que me traigan de almorzar.

Laralá...

—Periquito, ¿qué haces *a'i*,
en el centro de la mar?

Laralá...

—Aguardando a mis amores
que me traigan de almorzar.

Laralá...

¹ A ocultas: a escondidas, a hurtadillas.

2. El limoncito

Violines *simile*

Vihuela

Voz

El li - món ha de ser ver - de pa - ra que ti - ña mo - ra - do. El li -

simile

món ha de ser ver - de pa - ra que ti - ña mo - ra - do, el a - mor pa - ra que

simile

du - re se ha de ha - cer di - si - mu - la - do. El a - mor pa - ra que -

simile

du - re se ha de ha - cer di - si - mu - la - do. El li - món ha de ser

§ siguen estrofas y ⊕

Li - mon - ci - to, li - mon -

a tempo.

El limoncito

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

Limoncito, limoncito,
pendiente de una ramita,
dame un abrazo apretado
y un beso con tu boquita;
pero me lo das tronado,
por vida tuya, güerita.
Limoncito, limoncito.

Al pasar por tu ventana
me *aventastes* un limón
y el jugo pegó en la cara
y el golpe en el corazón.
Al pasar por tu ventana.

Limoncito, limoncito,
que naciste junto al río,
si tu amor ya no me quiere,
buen nadador se ha perdido.
Limoncito, limoncito.

3. Petrita

Violines

Vihuela

Voz

¡Ay, sí, sí! O-ye, Pe-tri-ta, ¿quéan-das ha - cien-do? ¡Ay, no, no!

Sal-te de po-brey va-mos ba - rrien-do. ¡Ay, sí, sí! O-ye, Pe-tri-ta, ¿quéan-das ha -

cien-do? ¡Ay, no, no! Sal-te de po-brey va-mos ba - rrien-do. Yes que la vi-da de las ca -

sa-das an-dan a ga-tas por las ba - ja - das. Yes que la vi-da de las ca - sa-das, an-dan a ga-tas por las ba -

Violines

ja - das. ¡Ay, sí, sí!

¡Ay, sí, sí!

Voz

¡Ay, sí, sí!

§ siguen estrofas y ⊕

rit. a tempo.

Petrita

Ay, sí, sí,
 oye, Petrita, ¿qué andas haciendo?
 Ay, no, no,
 salte de pobre y vamos barriendo.
 Y es que la vida de las casadas,
 andan a gatas por las bajadas.
 Ay, sí, sí.

Ay, sí, sí,
 oye, Petrita, ¿qué andas haciendo?
 Ay, no, no,
 tiende la mesa y vamos comiendo.
 Y es que la vida de las doncellas,
 andan a gatas si van tras ellas.
 Ay, sí, sí.

Ay, sí, sí,
 oye, Petrita del alma mía,
 ay, no, no,
 vente conmigo de todo el día.
 Y es que la vida de las bonitas,
 andan a gatas por las lomititas.
 Ay, sí, sí.

Ay, sí, sí,
 oye, Petrita de Los Amiales¹
 ay, no, no,
 vente conmigo y te doy dos reales.²
 Y es que la vida de las bonitas,
 andan a gatas por las lomititas.
 Ay, sí, sí.

¹ Manantial situado a 28 km de la ciudad de Colima.
 Deformación pluralizada del vocablo nahua *ameyalli* (el manantial).

² Real: moneda equivalente a diez centavos de un peso.

El carretero

El carretero se va,
ya se va para La Unión.
El carretero no va
porque le falta el jabón.

Señor carretero, le vengo a avisar
que sus animales se le iban a ahogar;
unos en la arena, otros en la mar.
Señor carretero, le vengo a avisar.

El carretero se va,
ya se va para Sayula.
El carretero no va
porque le falta la untura.¹

Señor carretero...

El carretero se va,
ya se va para Los Reyes.
El carretero no va
porque le faltan los bueyes.

Señor carretero...

El carretero se va,
ya se va *p'a* Los Esteros.
El carretero no va
porque le faltan los cueros.²

Señor carretero...

¹ Unto: grasa con la que lubricaban los ejes de las carretas.
La mayoría de las versiones dicen "porque le falta una mula".

² Seguramente se refiere a una carga de pieles.

5. La guacamaya

Violines

Vihuela

Voz F

U - na gua - ca - ma - ya pin - ta le di - joau - na ver - de, ver - de:

¡ay, qué - ji - tos de mu - jer! — , pa - re - ce que ya se duer - men.

La la la la la la lay la la la — , la la la la la la lay la la la — .

U - na gua - ca - ma - ya pin - ta le di - joau - na ver - de, ver - de: la la la la la la

lay la la la — la la la la la la lay la la la —

¡ay, qué - ji - tos de mu - jer! — , pa - re - ce que ya se

duer - men.

rit.

a tempo.

D. C. estrofas y

La guacamaya

Una guacamaya pinta
le dijo a una verde, verde:
—¡Ay, qué ojitos de mujer!,
parece que ya se duermen.
Lalalalalala laylalalá,
lalalalalala laylalalá.
Una guacamaya pinta
le dijo a una verde, verde:
Lalalala...
—¡Ay, qué ojitos de mujer!,
parece que ya se duermen.

Quisiera ser guacamaya
pero no de las azules,
sólo por verte a ver
sábado, domingo y lunes.
Lalalala...
Quisiera ser guacamaya
pero no de las azules,
lalalala...
sólo por verte a ver
sábado, domingo y lunes.

Una guacamaya pinta
le dijo a una colorada:
—Vámonos para mi tierra
a pasar la temporada.
Lalalala...
Una guacamaya pinta
le dijo a una colorada:
lalalala...
—Vámonos para mi tierra
a pasar la temporada.

Pobre de la guacamaya,
¡ay!, qué lástima me da,
se acabaron las pitayas,¹
ahora, a ver, ¿qué comerá?
Lalalala...
Pobre de la guacamaya,
¡ay!, que lástima me da,
lalalala...
se acabaron las pitayas,
ahora, a ver ¿qué comerá?

¹ También se conocen como pitahayas o pitajayas. Frutos —de una planta cactácea— de sabor muy apreciable; tienen parecido con las tunas, que son una especie diferente.

6. La indita

Violines
Vihuela

Soy in -

(A) G 2 2 2 D7 1. 2.
di-ta, soy in - dia-na, soy in - di-ta soy me-xi - ca-na. Soy in - ca-na. Soy in -

(B) G C 2 G 2 D7 2 2 G
di - ta de - ser - to - ra co - mo la Fres - ca ma - ña - na. Soy in -

G C D7 G
di-ta de - ser - to - ra co - mo la fres-ca ma - ña - na. To - dos

(C) G D7 1. 2.
te di-cen in - di-ta, por qué ce - dees-ta va - qui-lla. To - dos qui-lla. ¡Ay que

(D) G D7 1. 2.
sí!, 'tás tan bo - ni-ta, bien va - les real y cuar - ti-lla. ¡Ay que ti-lla. De ve-ras, in -

(E) G C C D7 1. 2. Violines
di-ta, te di-go, te di-go, has-ta que en tus bra - zos me que-de dor - mi-do. De ve-ras, in - mi-do.

C D7 C D7 D7 G G Voz
A la (A),
siguen estrofas
y U-nain-

rit. a tempo.

La indita

Soy indita, soy indiana,
soy indita, soy mexicana.
Soy indita desertora.¹
como la fresca mañana.
todos te dicen indita
porque tienes la vaquilla.
¡Ay, que sí! 'tás tan bonita
bien vales real y cuartilla.²

De veras, indita,
te digo, te digo,
hasta que en tu casa
me quede dormido.

Una indita muy bonita
andaba sembrando flores
y el indio que las regaba
gozaba de sus amores.
Un indio *traí* la vajilla
en un fuerte mecapal;
yo no vi a él, vi con delicia
las puertas de Capulhuac.

De veras, indita,
yo te lo decía
que tarde o temprano
tú habías de ser mía.

Soy indita, soy indiana,
soy indita zapotecana.
Soy indita desertora
como la fresca mañana.
Guapas, sí, son las inditas
acabadas de bañar,
parecen de tu machete
acabadas de cortar.

De veras, indita,
vamos hasta el mar,
allá en la garita
te voy a esperar.

¹ No parece haber concordancia entre *desertora* y *la fresca mañana*. En el archivo de partituras de música popular del Cenidim, en la carpeta XVI, que corresponde a Michoacán, en la cédula 86 se encuentra una canción con nombre de *La indita*, en cuya letra vienen los siguientes versos:

soy indita, soy indiana,
soy indita michoacana.
Soy indita desertora
de las tropas de Orellana.

Aquí sí hay una lógica ilación, y probablemente en la versión del Cuarteto Coculense hay una deformación con la que se buscó omitir el apellido Orellana, tal vez por razones políticas; pero no he podido localizar al comandante Orellana en los libros de historia de México.

² Real y cuartilla: antiguas monedas mexicanas de plata. Metafóricamente: *vales mucho*.

7. El ausente

Violines

Vihuela

E7 A

E7 A Voz E7

Au - sen-te me voy ma - ña-na a la vi-lla de Co-

A E7 A

li - ma. Au - sen-te me voy ma - ña-na a la vi-lla de Co - li - ma. A-diós , pa-rien - tes y her-

E7 A E7

ma - nos, é - chen-me la tierra en - ci - ma. A-diós , pa-rien - tes y her - ma - nos, é - chen-me la tierra en -

Violines

A A

ci - ma. e - so.

E7 A E7

siguen estrofas y

El ausente

Ausente me voy mañana
a la villa de Colima,
adiós, parientes y hermanos,
échenme la tierra encima.

Ausente de mí estarás
pero no de mi memoria,
me cabe la vanagloria
que ausente te quiero más.

Los higos y los durazos
en el árbol se maduran.
Los ojitos que se quieren
desde lejos se saludan.

Vida *mía*, si tú me quieres
no te subas tan arriba,
que las hojas en el árbol
no duran toda la vida.

Los sauces en la alameda
se mecen con el airón,
así se mecen los celos
dentro de mi corazón.

Me he de comer un durazno
desde la *raíz* hasta el hueso,
vida *mía*, si no me quieres
ya no me apuro por eso.

8. Las abajeñas

Violines

Vihuela

Voz

Bien hai-gan las a - ba - je - ñas que vi - ven en ley de

C7

dios, — que lar - gan a sus ma - ri - dos por ir - se con o - tros dos. Bien hai - gan las a - ba -

C7

dos. Ma - ri - qui - ta, mial - ma, yo te lo de - ci - a que tar - deo tem -

C7

pra - no tú ha - bías de ser mí - a. Ma - ri - qui - ta, mí - a

F C7

2. F Voz

Me gus - tan las a - ba. —

a la A siguen estrofas y

F Violines

mí - a.

C7 F

Las abajeñas

Bien *haigan* las abajeñas
que viven en ley de Dios,
que largan a sus maridos
por irse con otros dos.
Mariquita, mi alma,
yo te lo decía
que tarde o temprano
tú habías de ser mía.

Me gustan las abajeñas
por altas y presumidas,
se bañan y se componen
y siempre descoloridas.
Mariquita...

Me gustan las abajeñas
porque ellas no son ingratas,
pero me dicen que tienen
en las corvas¹ garrapatas.²
Mariquita...

¹ Corva: parte de la pierna opuesta de la rodilla. Término caído en desuso y que, más bien, se utilizaba en el ámbito rural.

² Garrapata: arácnido diminuto.

La idea “se bañan y se componen... pero me dicen que tienen en las corvas garrapatas” da a entender metafóricamente que, aunque en su físico denoten pulcritud, conservan una mancha en su comportamiento social. Un concepto parecido encontramos registrado por Rubén M. Campos en una copla de *El folklore y la música mexicana*, p. 130:

La mujer que tuvo amores
no sirve para casados
porque dicen los doctores
le quedan los borradores.

9. El chivo

Violines

Vihuela

A

E7

Voz

El chi-vo pe-goun re -

pa - ro, el chi - vo pe-goun re - pa - ro yen el vien - to se de -

tu - vo — . Hay chi - vos que tie - nen pa - dre, hay chi - vos que tie - nen

1. A

pa - dre pe - roés - te ni ma - dre tu - vo — El chi - vo pe-goun re - - -

2. A Violines

al $\frac{9}{8}$, siguen estrofas y

tu - vo — .

E7

rit. a tempo.

El chivo

El chivo pegó un reparo
y en el viento se detuvo.
Hay chivos que tienen padre
pero éste ni madre tuvo. (Repite)

Corral de las piedras negras
donde se amansan los chivos.
Hay corazones ingratos
y pechos adoloridos. (Repite)

Ya se acabaron los higos
'ora, ¿qué comen las aves?
¿Cómo han de cornar los chivos
si tienen *pa'trás* las llaves? (Repite)

El chivo pegó un reparo,
cayó junto a un huizachito.¹
el que tiene *chichi*,² mama
y el que no, se cría solito. (Repite)

Allá va la despedida
por las hojas de un olivo;
aquí se acaban cantando
los dichos del pobre chivo. (Repite)

¹ Huizache o huisache: arbusto silvestre erizado.

² Chichi: voz nahua que significa teta, mama, ubre, el seno de la hembra.

10. Las olas de la laguna

Violines

Vihuela

1. 2.

Voz

¡Ay, ay, ay, ay, ay!, las o-las de la la-gu-na, ¡ay, ay, ay, ay,

ay!, u-nas vie-nen yo-tras van. ¡Ay, ay, ay, ay, ay!, u-nas van pa-ra Sa-

yu-la, ¡ay, ay, ay, ay, ay!, o-tras pa-ra Za-po-tlán. Las o-las de la la-

gu-na, un-nas vie-nen yo-tras van. ¡Ay, ay, ay, ay, ay!

¡Ay, ay, ay, ay.

§ siguen estrofas y ⊕

Las olas de la laguna

1

Ay, ay, ay, ay, ay,
 las olas de la laguna,
 ay, ay, ay, ay, ay,
 unas vienen y otras van.
 Ay, ay, ay, ay, ay,
 unas van para Sayula,
 ay, ay, ay, ay, ay,
 otras para Zapotlán¹.
 Las olas de la laguna
 unas vienen y otras van.
 ay, ay, ay, ay, ay.

2

Ay, ay, ay, ay, ay,
 ya no pesco en el estero,
 ay, ay, ay, ay, ay,
 pesco en el centro del mar.
 Ay, ay, ay, ay, ay,
 ¿Cómo es posible el pez mero,
 ay, ay, ay, ay, ay,
 se *haiga* comido al caimán,
 se *haiga* comido al caimán,
 teniendo tan duro el cuero?
 Ay, ay, ay, ay, ay.

3

Ay, ay, ay, ay, ay,
 chatita, vamos al mar,
 ay, ay, ay, ay, ay,
 allá nos embarcaremos,
 tu cuerpo será el navío.
 Ay, ay, ay, ay, ay,
 tus brazos serán los remos.
 Tus brazos serán los remos,
 tu cuerpo será el navío.
 Ay, ay, ay, ay, ay.

4

Ay, ay, ay, ay, ay,
 chatita, vamos al mar
 ay, ay, ay, ay, ay,
 a pepenar caracoles.
 Ay, ay, ay, ay, ay,
 tú buscas de los azules
 ay, ay, ay, ay, ay,
 y yo de todos colores.
 Chatita, vamos al mar
 a pepenar caracoles.
 Ay, ay, ay, ay, ay.

5

Ay, ay, ay, ay, ay,
 chatita, vamos al mar
 ay, ay, ay, ay, ay,
 a desparramar corales
 ay, ay, ay, ay, ay,
 para que *coloradién*²
 ay, ay, ay, ay, ay,
 el mar y sus arenales.
 El mar y sus arenales
 para que *coloradién*.
 Ay, ay, ay, ay, ay.

¹ Antiguo nombre de Ciudad Guzmán.

² Coloradeen: subjuntivo del presunto verbo coloradear (dar matiz colorado, rojizo).