

**“La mestiza”: realidades yucatecas con sabor a la cubana.
Recepción y reinención de los géneros musicales cubanos en
la península de Yucatán como vehículo de una nueva
identidad regional**

Claudio Ramírez Uribe

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 147-175

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

“La mestiza”: realidades yucatecas con sabor a la cubana. Recepción y reinención de los géneros musicales cubanos en la península de Yucatán como vehículo de una nueva identidad regional

Este trabajo busca reflexionar sobre la llegada, adaptación y apropiación de los géneros musicales cubanos en la península de Yucatán y cómo estos, fueron utilizados como medio transmisor para las nuevas identidades socio-culturales locales. El principal de estos estereotipos fue el de “La mestiza”. Con él, los grupos hegemónicos pretendieron tender un puente entre los distintos agentes sociales de una sociedad dividida por el racismo: una minoría “blanca” y oligárquica y una mayoría “india maya” o “mestiza” desposeída y dominada. Lo interesante radica en el uso de los géneros musicales extranjeros (en este caso cubanos) para la consolidación y difusión de dicho estereotipo. Esto último, sin duda, fue ampliamente promovido por la oligarquía peninsular, también responsable, en gran medida, de la importación y contratación de música y músicos cubanos en la península yucateca. A través del análisis de la guaracha “La mestiza” del compositor yucateco Cirilo Baquero “Chan Cil” se puede distinguir cómo convergen todos los puntos aquí referidos.

Palabras clave: Cuba, Yucatán, Guaracha, identidad, Mestiza

“La mestiza”: yucatecan realities with cuban flavor. Reception and reinvention of the cuban musical genres in the Yucatan peninsula as a vehicle of a new regional identity

This research paper discusses the arrival, adaptation and appropriation of the Cuban musical genres in the Yucatan peninsula and how these genres were used as forms of transmission of the new local socio-cultural identities. The most important of these stereotypes was “La mestiza”. Through this stereotype, the upper social classes tried to build a bridge between different social agents in a society divided by racism: a “white” oligarchy, and a dispossessed and dominated “indian maya” and “mestiza” population. The interesting aspect is the use of foreign musical genres (in this case Cuban) for the consolidation and diffusion of such stereotype. This last point was, with no doubt, strongly promoted by the peninsular upper class, also responsible (in many ways) for the importation of music and the hiring of musicians from Cuba to the Yucatan peninsula. It is possible to identify how all the referred statements converge through the analysis of the guaracha “La mestiza” of the yucatecan composer Cirilo Baquero “Chan Cil”.

Keywords: Cuba, Yucatán, Guaracha, Identity, Mestiza

Introducción

Las artes, como reflejo social, han estado presentes en prácticamente todas las etapas históricas del ser humano. En ellas, los códigos semióticos, que ayudan a la sistematización de ordenamiento de las culturas y sociedades humanas, son transmitidos de manera tan sutil que, muchas veces, después de dos o tres generaciones, lo que comenzó como un género o un estilo musical y artístico nuevo y escandaloso, se convierte en una adusta tradición, cuyos orígenes llegan a rozar lo legendario e incuestionable.

El caso que ocupa este trabajo no es la excepción. La identidad regional yucateca, representada en la figura femenina de la mestiza, ha sido una reproducción de un estereotipo local que se desarrolló en el plano artístico a finales del siglo XIX. Uno de los motivos de su construcción fue consecuencia de la inestabilidad social que sufría la región, una vez fuera de la etapa más complicada del conflicto bélico local conocido como “La Guerra de Castas” (1847-1901). El fin de este conflicto, o al menos una relativa calma, coincide con el incremento de la producción y exportación de la fibra del henequén, producto que hará inmensamente rica a una pequeña oligarquía local. Dicho grupo sociocultural hegemónico creó en esta época (1880-1920, aprox.) una nueva identidad regional que respondía a sus necesidades y gustos particulares. Curiosamente, varios elementos de esta nueva identidad yucateca no fueron tomados de otras regiones de México, sino que fueron importados de una manera intensa y sistemática del extranjero. Esto se debía, en parte, a la difícil situación geográfica que vivía la península para la época, pues las selvas y sierras del sureste mexicano, así como los pantanos de la región de Tabasco, hacían muy difícil las conexiones terrestres de Yucatán con el resto del país. Otro motivo fue la necesidad de las clases acomodadas locales de asociarse con un gusto y una estética más internacionalizada.

La particular situación geográfica regional provocó que Yucatán mantuviera una intensa y directa relación con el Caribe (desde la Florida hasta Venezuela y Colombia), sobre todo con la isla de Cuba. De esta manera, los géneros musicales que ayudarán a consolidar una nueva identidad regional (sustentada por las élites urbanas, de la ciudad de Mérida principalmente), serán, en gran medida, cubanos. Estos llegaron a la península por dos vías principales: las compañías teatrales y musicales cubanas, y por los trovadores itinerantes de ambos países que hacían viajes periódicos entre Cuba y Yucatán.

Al acercarse el fin del siglo XIX, los compositores yucatecos comenzarán a utilizar en mayor medida los géneros cubanos para configurar un nuevo repertorio propio. Un repertorio que pudiera responder satisfactoriamente a las demandas y necesidades de la oligarquía local. En los salones de las casas acomodadas y los teatros de la región se multiplica la presencia de guarachas, danzones, habaneras, contradanzas, criollas, e incluso el incipiente bolero y la canción oriental cubana. Es tan importante la influencia musical proveniente de Cuba en Yucatán que sus géneros serán utilizados, junto con los locales, para comenzar a configurar un nuevo estereotipo local (tan necesitado por las élites) desde la música: la mestiza. Este personaje femenino es el objeto de estudio del presente trabajo. Esto se debe a que alrededor del referido personaje gira el contenido temático de la guaracha homónima del compositor yucateco Cirilo Baqueiro Preve “Chan Cil”. Esta composición parece ser un reflejo de las inquietudes socioculturales hegemónicas, sobre todo urbanas, de la Yucatán de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

La punta de lanza: los primeros pasos de la danza cubano-yucateca

La Península yucateca siempre ha tenido una fuerte relación con ciertas influencias culturales externas a su geografía. Esta dinámica era promovida, desde mediados del siglo XIX, por una poderosa oligarquía local. Este grupo socio-económico cimentaba su riqueza principalmente en las ganancias generadas por el auge de la producción y comercio del henequén y sus derivados.¹ Las redes comerciales creadas por esta industria, ligarán a la península con varias regiones del mundo, pues los nexos comerciales eran directos con los puertos norteamericanos, europeos,² y, de manera muy especial, del Caribe.

Lo alejado del territorio yucateco con respecto al interior de país fue un factor crucial para el desarrollo de una identidad regional diferenciada a la del resto del territorio mexicano. Aunque, en el plano musical, existían algunas similitudes con el resto de la música nacional, ya que las canciones yucatecas de mediados del siglo XIX poseían una influencia importante de las arias italianas, junto con diversas canciones y

-
1. Juan José Cervera, “La Mérida de Chan Cil”, en *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín (Mérida, Yucatán: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster”, 2007), 83.
 2. Sergio Quezada, *Historia breve de Yucatán* (Ciudad de México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2010), 177.

danzas de corte europeo.³ No obstante, la región mantuvo un nexo especial con la música y la cultura cubanas. Sobre todo al acoger a los refugiados de las guerras de independencia de la isla, pues como lo señala Bernardo García Díaz:

La salida de los cubanos hacia México a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX —y, sobre todo, a partir de 1868—, estaría en relación directa con las guerras de Independencia de Cuba. Éstas fueron la Guerra de Diez Años —1868 a 1878—, la llamada “Guerra Chiquita” —que solo duró un año: de 1879 a 1880— y la Guerra Final —entre 1895 y 1898—. ... Veracruz sería, en la última década del siglo, la entidad que recibió el mayor número de inmigrantes cubanos (41% en 1900); lo seguiría, Yucatán y la Ciudad de México.⁴

El cómo se vivió el proceso independentista de la isla en sus últimos años, tanto por los refugiados cubanos como por la sociedad yucateca anfitriona, es descrito por Ricardo Pérez Montfort de la siguiente manera:

no cabe duda que la lucha independentista cubana fue particularmente celebrada en Yucatán. El 20 de mayo de 1901. . . cuando se izó en Cuba por primera vez la bandera de la estrella solitaria. Los cubanos residentes en Mérida dieron una gran reunión. . . Pero aún después de su independencia Cuba siguió vinculándose estrechamente con Yucatán. Los registros señalan que sólo entre 1903 y 1910, 4551 cubanos se establecieron en Mérida.⁵

Una parte importante del caudal musical cubano que se fue gestando a lo largo del territorio insular, principalmente en el siglo XIX y comienzos del XX, tuvo un eco de gran repercusión en la región del Golfo y el Caribe mexicano,⁶ teniendo en la Península yucateca uno de sus más importantes recipientes. Estas influencias musicales extranjeras: el bel canto europeo, la zarzuela, las danzas y canciones cubanas y colombianas y las canciones del interior del país, serán absorbidas y reinterpretadas por los compositores yucatecos. Estos, a su vez, las pondrán al servicio de los versos de los

3. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 27-38.

4. Bernardo García Díaz, “El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana”, en *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, coord. Freddy Ávila, Ricardo Pérez y Christian Rinaudo (México: CIESAS-IRD-ANR-Universidad de Cartagena-Colegio de Michoacán, 2011), 249.

5. Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos* (Ciudad de México: CIESAS, publicaciones de la Casa Chata, 2007), 240.

6. Como son los géneros del danzón, bolero, canción trovadoresca oriental, habanera, criolla, guaracha, etc.

poetas, tanto locales como extranjeros, dando como resultado la futura “Trova yucateca”, la cual “...se convertirá en la más importante aportación de la península a la música popular mexicana”.⁷ Todo esto favorecido por la oligarquía local henequenera, también conocida con el apelativo de “Casta divina”. Inclusive, se podría pensar que el motor artístico, al menos de la capital yucateca, fue en gran medida las clases acomodadas, lo que provocó que los músicos locales se vieran en la necesidad de llenar esta demanda. Por lo tanto, la canción yucateca es, desde sus orígenes, una corriente artística aristocrática, la cual era desarrollada por los nuevos grupos económicamente poderosos de la región.⁸

Este sector socioeconómico fue el principal impulsor y consumidor de música externa a la península.⁹ Al mismo tiempo, un grupo de músicos urbanos tanto profesionales como diletantes, así como varios poetas provenían de estos círculos acomodados. Esto no quiere decir que el grueso de la población estuviera ajena a esta revolución artística, pues como lo señala Enrique Martín:

Las noches meridianas eran animadas por la Banda de Música del Batallón 1º de Guardias Nacionales, que dirigía José Agustín de las Cuevas –hermano de José Jacinto–, a la vez director de la orquesta del teatro, y existía además otra banda llamada de Santiago. ... Aparte, en la esfera de lo público, existía otra forma culta del consumo de la música, la cual –como las retretas de la banda– era disfrutada por todas las clases sociales de Mérida (juntas, pero no revueltas): el teatro.¹⁰

Precisamente, el principal campo de acción de estas primeras influencias musicales extranjeras serán los escenarios de los teatros donde se montaban zarzuelas, comedias y espectáculos de bufos;¹¹ espacios donde los ritmos cubanos tuvieron un papel coyuntural en la conformación de los géneros locales por venir. Mario Quijano señala el año de 1873 como el momento en que comienzan a llegar compañías de

7. Álvaro Vega, “La canción en Yucatán a principios del siglo XX”, en *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, op. cit., 49.

8. Roger A. Martínez Peniche, *La magia de la canción yucateca. Noventa años de historia: 1890-1980* (Ciudad de México: CONACULTA, 2014), 39.

9. Enrique Martín, “Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición musical en Mérida durante el porfiriato”, *Heterofonía, revista de investigación musical*, Vol. 127 (Julio-diciembre de 2002): 57-75.

10. *Ibid.*, 59-61.

11. Sobre el incremento de las compañías europeas en la península, Roger A. Martínez Peniche nos dice: “Fluía el dinero en el estado, lo que provocó la presencia en la península de compañías artísticas europeas de ópera, zarzuela y comedia, que influyeron en los incipientes compositores de las tierras mayenses quienes empezaron a componer a finales del siglo XIX romanzas, polkas, valeses, mazurcas y chotis”. Martínez Peniche, *La magia de la canción yucateca*, 38.

zarzuela a Yucatán, teniendo su cenit en el último cuarto del siglo XIX. Exclusivamente en el Teatro Peón Contreras se montaron más de cuatrocientos títulos diferentes de 1873 a 1918.¹²

La vida literaria de la región da cuenta de la grata recepción que se hacía de los géneros provenientes de la mayor de las Antillas. Las publicaciones periódicas locales informaban que los compositores yucatecos ya estaban produciendo música con elementos cubanos desde 1861. Por ejemplo, en la revista literaria yucateca *La Guirnalda*, se publican las danzas “La linda Josefa” (compas en 2/4), “La Paquita” (compás en 2/4) y “El dos de junio” (compás en 6/8).¹³ En ese mismo año, la revista publica también la canción yucateca “El amor paternal” con música de José D. Sierra y letra de Apolinar García García.¹⁴

Como se puede apreciar, el gusto por las músicas cubanas y su asimilación por parte de los músicos y melómanos yucatecos estaba ocurriendo prácticamente en paralelo con la creación de los géneros en la isla de Cuba.¹⁵ Géneros cubanos como la danza o danza-habanera,¹⁶ el danzón y el bolero, serán moldeados y reinterpretados por los músicos yucatecos a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Precisamente, una de las familias a las que se puede dar crédito por esta simbiosis entre cubanos y

12. Mario Quijano Axle, “La zarzuela y otros juguetes musicales para escena en Yucatán (1850-1940)”, en *Discanto. Ensayos de investigación musical*, coord. Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá (Xalapa: Editorial UV, 2005), 120.

13. Álvaro Vega, “Danzas y danzones de la familia Cuevas,” en *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López (Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010), 253.

14. Vega, “La canción en Yucatán”, 49.

15. Pues en la década de 1860, compositores cubanos responsables de la experimentación y desarrollo de géneros como la contradanza, la habanera, como Manuel Saumell estaban activos. Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. Obras completas tomo XII (Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1987), 388. Igualmente entre 1870 y 1880 son los años en que se comienza a configurar el género del danzón por la orquesta de los hermanos Faílde en Matanzas, Cuba. Maya Roy, *Músicas Cubanas*, trad. Iciar Alonso Araguas (Madrid: Akal, 2003), 91-92. También se puede consultar a María Teresa Linares, *La música y el pueblo* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974), 59.

16. La situación de la danza en la península es descrito por Luis Pérez Sabido: “El término habanera no sólo se utilizó para definir un tipo de canción popular cubana, sino que también se le llamaría así, fuera de Cuba, a la contradanza y la danza que bailaban la burguesía y aristocracia cubanas. La danza se caracteriza por su melodismo expresivo que, unido al cadencioso balance de su ritmo, le otorgan lirismo y elegancia. Su estructura métrica es binaria (Luis Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca* (Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán-Instituto de Cultura de Yucatán-ESAY-Yucatán-CONACULTA, 2010), 139). La forma más estandarizada de las habaneras la describe Joel Almazán Orihuela: “...es una pequeña pieza escrita en dos secciones, normalmente denominadas A y B. La construcción formal de cada sección es de 16 compases, aunque en ocasiones alguna de las secciones (sobre todo la A) puede estar construida con 8 compases más 8 compases a través de una repetición (es decir 24 compases escritos que dan 32)”. Joel Almazán Orihuela, “Diversidad e identidad en la danza mexicana para piano del Porfirito”, en *...y la música se volvió mexicana*, op. cit., 202.

yucatecos es sin duda la familia Cuevas. A lo largo del siglo XIX supieron mantener su presencia en todos los ámbitos musicales de Mérida: desde editores y profesores, hasta compositores, directores musicales y ejecutantes.

Álvaro Vega señala que fue Mariano Cuevas, cubano contratado a principios del siglo XIX por la catedral meridana, el fundador de la dinastía en México.¹⁷ Posteriormente su hijo José Jacinto Cuevas (1821-1878) será recordado, no sólo como compositor del himno yucateco (1867), sino también como el fundador del primer Conservatorio de Música de Yucatán (1873),¹⁸ el cual cerró sus puertas en 1882.¹⁹ A pesar de la muerte de José Jacinto y del cierre del Conservatorio, la familia mantuvo la tradición musical. En 1888 nace el semanario *J. Jacinto Cuevas: composiciones musicales para piano forte por varios autores yucatecos*, editado por Juan D. Cuevas como respuesta a la creciente demanda de partituras en Yucatán. En dicha publicación se editaron obras de estilo cubano de autoría de algunos miembros de la familia, como “...el danzón *Los ojos de Josefa* y las danzas *Mercedita* y *A bordo del Washinton* [sic], de Juan D. Cuevas, José Jacinto y María Cuevas, respectivamente. A estas se suman las danzas *Carlota Regil* y los danzones *Ternura* y *Aquí está Satur*, de Justo Cuevas”.²⁰ Esta revista dejó de publicarse en 1894.²¹

Los bufos cubanos a la conquista de Yucatán

Como se expuso previamente, a la par de la labor que la familia Cuevas realizaba en la región con respecto a la publicación de música y la difusión de su educación “formal”, se comenzaba a vivir un incremento en el número de refugiados cubanos. Sobre este fenómeno Ricardo Pérez Montfort señala que:

Varias migraciones pudieron percibirse en la península yucateca durante el Porfiriato tardío y los años revolucionarios mexicanos. La lucha por la independencia de Cuba, los conflictos políticos en Santo Domingo y la “Guerra de los mil días” en Colombia tan solo para mencionar tres grandes procesos que

17. Vega, *Danzas y danzones*, 225.

18. Ibid.

19. Cervera, “La Mérida de Chan Cil”, 90-91.

20. Vega, *Danzas y danzones*, 254.

21. Ibid.

afectaron al Caribe, provocaron una primera diáspora que afectaría sensiblemente el ámbito cultural yucateco.²²

La presencia de estos grupos migratorios en Yucatán favoreció la difusión de sus tradiciones y gustos musicales en la región, principalmente las compañías de bufos cubanos.²³ Por su relación estrecha con el teatro de revista y popular, estos espectáculos ofrecían, de facto, una panorámica general de los ritmos y géneros más populares de la Cuba decimonónica.

Es asumible que esta diáspora de compatriotas cubanos a México no pasara desapercibida por los promotores y directores de estas compañías,²⁴ ya que trazaron sus giras más exitosas entre los puertos de la Habana, Veracruz y Progreso, y las ciudades de Mérida, San Juan Bautista de Tabasco (hoy Villahermosa) y el propio puerto de Veracruz.²⁵ En la ciudad de Mérida, estas compañías cubanas se presentaban en el Circo Orrín, el teatro Peón Contreras y el Circo-Teatro Yucateco. En este último solían alternar funciones con corridas de toros, obras teatrales, y exhibiciones cinematográficas.²⁶

Alejo Carpentier fija el año de 1882 como la fecha en que una primera compañía de bufos cubanos se presenta en México, con *Los negritos catedráticos*,²⁷ *Juan Liborio*, *Caneca*, *La duquesa de Haití*, y otras zarzuelas del mismo tipo.²⁸ No obstante, Raúl Martínez propone que el primer contacto entre los bufos cubanos y el público mexicano se produjo en el año de 1869, más de diez años antes de lo que apunta Carpentier.²⁹

Uno de los ejemplos de las giras escénicas de grupos bufos y zarzueleros cubanos a Yucatán fue el de una “pequeña Compañía Bufo-Cubana de Salsas”, la cual ofrecía en Abril de 1885 sus “juguetes cómicos” como: *El chiflado*, *El dr. Garrido*,

22. Pérez Montfort, *Expresiones populares*, 237.

23. Aunque ya realizaban giras a la península desde varios años atrás, es en esta época (fines del siglo XIX, inicios del XX) donde gozaran de sus mejores tiempos.

24. *Ibid.*

25. Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas, “Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato”, en ...y la música se volvió mexicana, op. cit., 244.

26. Cervera, “La Mérida de Chan Cil”, 89.

27. Sobre esta obra en particular, Reynaldo González señala: “La expresión humorística disfrazaba la intencionalidad discriminatoria. Es el caso de *Los negros catedráticos* (1868), de Francisco Fernández Vilaros, absurdo cómico que los satirizó por su forma de vestir, demasiado llamativa, y el errático uso de palabras cuyos significados desconocían. Fueron sainetes que hallaron sitio destacado en la escena”. González, *Contradanzas y latigazos* (La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas, 2012), 171.

28. Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*, 413.

29. Raúl Martínez Rodríguez, *Para el alma divertir* (La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas, 2004), 35.

Tanto le dan al buey y manso, Ataques de nervios, El caneca y las guarachas: “El saludo de Anáhuac”, “Aguanta hasta que te mueras”, “La Angelita”, y “La Risa de la Vieja”, además de la presentación de danzones al estilo habanero.³⁰ Una de las compañías de bufos más populares en México fue la que presentara Arquímedes Pous en el Teatro Principal en 1919. En esa temporada se estrenaron las zarzuelas *El tabaquero, Las mulatas de Bombay, y Molde de suegras*, junto con cuarenta obras, entre las que destacan *El tamalero, El Negro Miguel, La clave de oro, El submarino cubano, Mérida en Carnaval, Qué malas son, La chambelona, La última rumba, y El lechonero*.³¹ Los títulos de estas obras indican que llegó un momento en que las tramas y escenas con ambiente yucateco alternaban con las cubanas, compartiendo y retroalimentándose entre ellas.

Sobre el impacto y desarrollo que venían desarrollando estas compañías cubanas en la península, Mario Quijano señala:

A principios del siglo XX se empieza a desarrollar un teatro regional y de revista. Ya anteriormente la visita de las compañías Bufos Cubanos de Salsas en 1885 y Bufos Cubanos en 1889, demuestran la presencia de los juguetes cómicos antillanos. Ya sea para sainetes o revistas yucatecas, los compositores regionales escribieron música para ellas. El comienzo de un nuevo género, el de la trova yucateca, compenetrada en el romanticismo de finales del siglo XIX, y derivada de la cultura musical cubana y colombiana, procreó una serie de canciones que fueron incluidas en las revistas musicales.³²

En Yucatán —de la misma manera que ocurría en Cuba—³³ los números y *sketches* de estas compañías, se caracterizaban por ser de contenidos jocosos y cómicos. Eran miradas al mundo costumbrista y cotidiano popular. El espectador no esperaba un diálogo de metáforas recargadas o tramas complejas, más bien era el disfrute de la escena como simple reflejo cómico de la sociedad. Un reflejo escénico que era

30. Jesús Flores y Escalante, *Historia Documental y Gráfica del Danzón en México: Salón México* (Ciudad de México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A. C.), 1993, 8.

31. Flores y Escalante y Dueñas, “Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato”, 248-249.

32. Quijano Axle, “La zarzuela y otros juguetes musicales”, 123.

33. Sobre la música que acompaña las puestas en escena de los bufos, Carpentier señala que: “La seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca, han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, a la décima campesina, a la canción cubana, cuando no a ciertas composiciones más libres que pretenden expresar el carácter de los negros cheches, horros, o de nación, así como de los negritos catráticos erigidos en tipos tradicionales equivalentes al roto chileno, al pelado mexicano”. Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*, 396.

acompañado por música en los estilos cubanos de moda, como el danzón, la habanera, la canción oriental, etc.

En el salón y el teatro yucateco se baila a ritmo cubano: el danzón, el bolero y la canción

En vista de la rápida asimilación que los yucatecos hacían de los géneros cubanos, no es difícil asumir que al poco tiempo de haber llegado estos géneros a la península los compositores locales los hubiesen utilizado como modelos para materializar sus inspiraciones. En el caso del danzón, por ejemplo, su apropiación por parte de la comunidad yucateca no se limitó a las clases acomodadas y al favor del salón burgués. Por el contrario, como lo deja ver Jesús Flores, el gusto popular por este género se comenzó a sentir en los carnavales meridianos entre 1899 y 1904.³⁴ No obstante, como se puede apreciar en las publicaciones de las composiciones de la familia Cuevas (ya revisados), la presencia del danzón (al menos como nombre de una composición y con ciertas características estilísticas), ya era conocida entre los lectores de su *Semanario*, publicado entre 1888 y 1894.³⁵ Sin embargo, Luis Pérez, propone que este género tuvo su primer impacto en los salones de las clases acomodadas en la década de 1890:

Hacia 1890, el danzón aparece en el carnet de baile de las encopetadas damas porfirianas en los suntuosos salones de Mérida y Campeche. Filiberto Romero compone los danzones *Carmen* y *La chata* para los bailes del Liceo; ambos se publican en el semanario *J. Jacinto Cuevas*. Cirilo Baqueiro Preve escribe los danzones *Ay! Qué chica tan graciosa y bella*, de la que sólo se recuerda la letra y *Pedrito* (1895), dedicado a su hijo, que también se bailan en el Liceo. ... En 1915, con la llegada del general Salvador Alvarado, las cosas del porfiriato pasan a mejor vida y aquel danzón de visos aristocráticos cultivado en Mérida, llega al pueblo con las danzoneras de David R. Valladares, Ismael G. Amattón, Ernesto Mangas y, especialmente, con los hermanos Everardo, Juan de Dios y Pedro Concha³⁶

Tanto el formato orquestal como la forma de bailar el danzón tuvieron características muy particulares, acopladas al medio peninsular. Por ejemplo, el formato

34. Flores y Escalante, *Historia documental*, 10.

35. Ver cita 20.

36. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 140-141.

de las orquestas danzoneras seguía siendo cubano aunque fue readaptado al contexto de la jarana yucateca.³⁷ Esto provocó que las orquestas de la península intercalaran en sus repertorios jaranas y danzones por igual, práctica que se sigue repitiendo en la actualidad, sin duda como un producto de la dinámica musical sincrética de la época en cuestión. Sobre el arribo del danzón a la península yucateca, Rafael Figueroa opina:

Penetró en México primero por el puerto de Progreso, en la península de Yucatán, donde tuvo una época de auge importante, pero debido quizá a que la composición étnica y cultural de la península no tenía demasiados elementos negroides en su tejido, no pasó de ser una moda que, si bien dejó una reconocible estela, nunca tuvo los niveles de aceptación que esta sensual danza alcanzó en el puerto de Veracruz y su zona de influencia.³⁸

En el caso de la canción oriental cubana y el bolero, la penetración al espacio cultural yucateco se dio por dos puentes que de vez en cuando se conectaban entre sí. La primera eran los conocidos bufos cubanos y la segunda, los trovadores itinerantes que viajaban de la isla a la península y viceversa. Un caso importante fue el del trovador cubano Alberto Villalón, quien realizó viajes a Yucatán en 1902 y 1904.³⁹

Por el lado yucateco, uno de estos trovadores trashumantes fue Fermín Pastrana “Huay Cuuc” (1857-1925), quien junto con Cirilo Baqueiro “Chan Cil” es considerado uno de los grandes precursores de la canción yucateca. De su viaje a Cuba, Baqueiro Foster señala que “recordaba canciones cubanas, entre las que tenía como preferidas, *En el tronco de un árbol* de Eusebio Delfín, *La bayamesa* de Sindo Garay⁴⁰ y la habanera

37. Flores y Escalante, *Historia documental*, 10.

38. Rafael Figueroa, “Rumberos y jarochos”, en *La Habana-Veracruz, Veracruz-La Habana. Las dos orillas*, coord. Bernardo García Díaz y Sergio Guevara Vilaboy (Veracruz, México: y La Habana: Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, 2010), 385. Opinaría que esta aseveración sobre la rápida decadencia del gusto por el danzón en la región sería excesiva, ya que los danzones yucatecos llegan a la ciudad de México de la mano de los hermanos Concha, quienes, incluso, logran grabar en los Estados Unidos en la década de los 20 del siglo pasado. Del mismo modo, como lo señala Luis Pérez Sabido, orquestas cubanas graban en Nueva York danzones de autores yucatecos. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 141.

39. Francisco García Marañón, “México: de la Danza a la Canción”, en *El bolero, clave del corazón*, dir. Federico Krafft Vera (Ciudad de México: Fundación Alejo Peralta y Díaz Ceballos-IBP, 2004), 67.

40. Sobre el nacimiento de esta canción el propio Sindo Garay comenta: “A mi mente acudió la imagen de la mujer bayamesa con su sacrificio, con su coraje y su patriotismo. La valoré como la verdadera heroína que fue y que no titubeó en hacer de su dignidad una tea para incendiar su propia ciudad. Pensé en el estímulo que debió de ser para los mambises, y el acicate que les dieron a éstos con su amor y su valentía cuando la guerra”. Carmela de León, *Sindo Garay: Memorias de un trovador* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990), 107-108.

Tú de Eduardo Sánchez de Fuentes”.⁴¹ Precisamente, sobre el arribo de estos primeros boleros y canciones a Yucatán, Luis Pérez Sabido señala:

La presencia en Mérida, de compañías bufas cubanas a principios del siglo XX, y la comercialización de discos de boleros procedentes de La Habana, consolidan el gusto de los yucatecos por ese género sensual y romántico. Correspondió al compositor Enrique Galaz Chacón escribir, en 1918, el primer bolero yucateco que se conoce hasta la fecha, *Madrigal*, con letra en verso del periodista Carlos R. Menéndez.⁴²

Por lo tanto, los compositores yucatecos activos en el cambio de siglo estaban más vinculados con los estilos y tradiciones caribeñas que con el resto de la república mexicana.⁴³ Dentro de los más importantes exponentes de esta *camerata* peninsular, de fines del siglo XIX y comienzos del XX, puede nombrarse al ya mencionado Fermín Pastrana, Antonio Hoil, Marcial Cervera Buenfil, Alfredo Tamayo,⁴⁴ Filiberto Romero, Francisco Quevedo, Juan Manuel Vargas, Aurelio Benítez, Gil María Espinoza⁴⁵ y Arturo Cosgaya,⁴⁶ entre otros. No obstante las valiosas aportaciones que estos trovadores y músicos dieron al nuevo estilo musical yucateco, actualmente existe un consenso entre los interesados en el tema en señalar como “padre de la canción yucateca” a Cirilo Baqueiro Preve “Chan Cil” —El pequeño Cirilo— (1848-1910).

“Chan Cil” y su guaracha “La mestiza”

Cirilo nació en el puerto de Campeche en la víspera de Navidad del año de 1848, aunque, desde muy temprana edad, fue llevado a la ciudad de Mérida;⁴⁷ urbe que durante toda su vida será su gran escenario y campo de inspiración. Sobre su formación musical hay muchas incertidumbres. Sin embargo se sabe que dominó la guitarra, el

41. Pérez Montfort, *Expresiones populares*, 245.

42. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 61-62.

43. Pérez Montfort, *Expresiones populares*, 257.

44. Vega, “La canción en Yucatán”, 53.

45. Martín, “Un fúlgido raudal”, 38.

46. Mario Quijano señala a Arturo Cosgaya como uno de los principales representantes del género de la zarzuela yucateca a principios del siglo XX: “...se inició como autor teatral al realizar un arreglo de la zarzuela *Los dos pilletes* para la compañía de Esperanza Iris cuando actuó en Mérida en 1907. Enseguida escribió su primera zarzuela, *Rebelón*, estrenada en 7 de marzo del mismo año, con libreto de Lorenzo Rosado Domínguez, inspirado en temas de la vida cotidiana de Yucatán. En 1908 organizó la Compañía Juvenil Yucateca, con la que presentó por lo menos otras cinco obrar propias, habiendo escrito para la misma sus zarzuelas *Capricho Floral*, *El Imperio del Amor*, *Cabecita de Pájaro*, *Crisis* y *El Príncipe Rojo*.” Quijano Axle, “La zarzuela y otros juguetes musicales”, 122.

47. García Maraón, “México: de la danza a la canción”, 61.

violín y la mandolina, y que era socio del Conservatorio Yucateco de Música y Declamación.⁴⁸

Como buen observador, “Chan Cil” logró plasmar en su música la vida alegre y popular de los barrios bohemios meridianos, así como los géneros de moda en los espacios populares y aristocráticos de la región. Ejemplo de ello es un amplio repertorio de composiciones que incluye danzones, vales, canciones, habaneras, danzas, barcarolas, música de comparsa para los carnavales y demás géneros que podían escucharse en los salones de las casas, en las calles al pardear la tarde y en los jardines y carpas de los fines de semana de la afrancesada Mérida porfiriana.

No obstante, uno de los géneros más importantes dentro de su repertorio es, sin duda, la guaracha; género cuya función principal es satírica y escénica. Esto último no sólo dentro de su *corpus* compositivo, sino del fenómeno del teatro musical yucateco en general, tal como ocurría con su homólogo cubano.⁴⁹ La recepción y adaptación de este género en la península, fue gestándose a todo lo largo del siglo XIX, teniendo precisamente a “Chan Cil” como uno de sus máximos exponentes en la región. Sobre la guaracha en Yucatán, Luis Pérez Sabido comenta:

Llega a Yucatán en la segunda mitad de esa centuria [siglo XIX] con las compañías de teatro bufo. En Mérida, “Chan Cil” lo utiliza en las últimas décadas del siglo XIX y en los primeros años del XX, para componer numerosos temas festivos que interpretan sus estudiantinas durante las fiestas del carnaval, tales como *La mujer y la casa* y *Los tres besos*. Algunas guarachas las escribe en maya y en español,

48. Martín, “Un fúlgido raudal”, 28.

49. La guaracha es uno de los géneros más antiguos desarrollados en Cuba. Isabelle Leymarie la ubica en el siglo XVIII en las tabernas del puerto de La Habana como una danza de pareja que también se cantaba. Isabelle Leymarie, *CUBAN FIRE. La música cubana y sus estilos* (Madrid: Akal), 2005, 20. Lo interesante de la guaracha, es que se convertirá en el transmisor ideal de la picaresca y el sentir popular, sobre todo de la zona urbana de La Habana. Por consiguiente, la guaracha será un elemento fundamental para el llamado teatro bufo cubano. Inclusive, me atrevería a opinar que esta es la característica fundamental de las guarachas (ya que se puede presentar en distintos compases métricos o utilizando características metrorrítmicas de diversos géneros musicales). Victoria Eli, haciendo referencia a las investigaciones de Fernando Ortiz, propone que el origen tanto del nombre, como del baile de este género son productos de un proceso transcultural más amplio: “Fernando Ortiz se refiere al término guaracha como forma de denominación de un baile americano de los siglos XVI y XVII que pasó a España y se caracterizó por los movimientos de los pies, calzados con el tipo de sandalia mexicana llamado guaracho o guarache. De tal manera de bailar, según Ortiz, pudo pasar a La Habana, con las guarniciones de la plaza de la que formaban parte numerosos campechanos y guachinangos. Estas guarachas, expresión de canto y baile, encontraron un sitio en las adaptaciones del teatro tonadillero y quedaron dentro del teatro bufo con personajes y argumentos de la escena criolla”. Victoria Eli Rodríguez, “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos,” en *La música en Hispanoamérica, Siglo XIX, Vol. 6*, ed. Consuelo Carredano Fernández y Victoria Eli Rodríguez (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), 94.

como *Ko'oten boox* (Vente, negra) y otras totalmente en maya. Otras más, le sirven para satirizar situaciones políticas, como *La Rafaelita* y *A los señores diputados del congreso*.⁵⁰

Como vemos, el complejo satírico-musical de la guaracha se insertó de manera clara y sin inconvenientes en la vida cultural y cotidiana del yucateco del periodo finisecular, llegando a permear en el gusto musical de prácticamente todas las clases sociales urbanas de la península.

Los usos y costumbres cubanos, así como los personajes típicos del teatro bufo, fueron dando paso a personajes de raigambre local.⁵¹ Entre estos personajes, la mestiza es el más importante. En él se recrea un imaginario identitario que ha moldeado, a lo largo del tiempo y de los distintos discursos históricos, una parte importante de la autopercepción yucateca. Por lo tanto, no fue una coincidencia que “Chan Cil” titulara a su guaracha más famosa como “La mestiza”. Al parecer, la búsqueda de lo mestizo como una definición “ideal” que reflejara una unidad en la región, se debió a la gran polaridad racial que ocasionó y fue producto de la “Guerra de Castas” entre los “blancos” y los “indios” mayas.⁵² Por definición, el término “mestizo” vino a establecer un puente racial-cultural entre los antagonistas del conflicto. Parecería que al utilizar el término, los grupos dominantes buscaron cambiar o suavizar la imagen del “indio” peligroso y temido por la de uno mucho más “ladino” y cercano a ellos, pues como lo señala Guadalupe Reyes: “En esta coyuntura, los sectores dominantes se ‘apropian’ de la imagen de lo mestizo para definir el carácter y la identidad de la cultura yucateca”.⁵³ Sobre el cambio de percepción que se tuvo del término a lo largo del siglo XIX y principios del XX, la misma autora comenta que:

el término *mestizo* fue ampliándose hasta llegar a hacer referencia “a todo aquel que viste el traje regional y reconoce su vinculación total o parcial con el grupo maya. . . para fines del siglo XIX, en Mérida las distinciones y diferencias entre

50. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 205.

51. Lo mismo que ocurrió entre la zarzuela española y el propio bufo cubano aproximadamente cien años antes.

52. Guadalupe Reyes, *Carnaval en Mérida. Fiesta, espectáculo y ritual* (Ciudad de México-Mérida: CONACULTA-INAH-UAY, 2003), 108.

53. *Ibid.*, 109.

mestizos e indígenas habían perdido su importancia. Mestizos e indios juntos componían la clase baja y eran denominados mestizos...⁵⁴

No obstante, pasado el tiempo, el traje de la mestiza (el terno) comenzó a ser utilizado por las clases acomodadas. Sabiéndose diferenciables de ese estatus marginado podían recrear un imaginario de “tradición” y “unidad” sin preocuparse de ser confundidas con mestizas auténticas y ser discriminadas por cuestiones raciales o socioeconómicas que saltaban a la vista:⁵⁵ como el color de la piel, por ejemplo. Precisamente, Cirilo Baqueiro provenía, en principio, de una de estas familias acomodadas, ya que su padre, Cirilo Baqueiro Cámara, fue jefe de las operaciones militares de Campeche a mediados del siglo XIX.⁵⁶

Nos encontramos pues frente a una invención de una tradición,⁵⁷ que tendrá tres puntos importantes:

1. La influencia musical cubana, reflejada en el uso de sus patrones metrorrítmicos. La cual fue favorecida por las clases acomodadas primero y asimilada por sus miembros, para posteriormente ser presentada y difundida en todas las clases sociales, especialmente desde el teatro. Este fue un espacio donde lo culto y lo popular se mezclaban de una manera que muchas veces no podía ser aceptada en otros espacios.⁵⁸
2. El uso de ciertas imágenes o estereotipos costumbristas locales del momento para ser presentadas sobre un escenario. De la misma forma en que se utilizaba en los teatros de zarzuela, bufos cubanos y de comedias, tanto mexicanos como cubanos y hasta europeos.

54. Ibid.

55. Ibid., 110.

56. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 48.

57. Eric Hobsbawm. “La invención de tradiciones”, en *La invención de la tradición*, coord. Erich Hobsbawm y Terence Ranger (Barcelona: Editorial Crítica, 2002), 7-21.

58. Pues como lo señala Víctor Sánchez Sánchez sobre la zarzuela española: “Como teatro musical de carácter popular en la zarzuela española ... no existe una diferenciación entre lo popular y lo culto, siendo un lugar de encuentro entre ambos, creando, asimilando y difundiendo músicas populares”. Víctor Sánchez Sánchez, “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 3, N° 1 (octubre-marzo de 2005): 7.

3. La creciente idea de lo mestizo como un rasgo que puede generar “unidad” e identidad entre el grueso de la población yucateca. Noción que tenía la intención de poder cohesionar a todos los sectores sociales sin riesgo para los grupos hegemónicos, ya que las clases acomodadas se sentían seguras de no ser totalmente asociadas con las de inferior clase.

Estos tres elementos (lo extranjero, lo escénico, lo local), se clarifican al hacer un análisis de la obra en cuestión, la cual fue publicada en 1895 y se resguarda en el Fondo Gerónimo Baqueiro Foster de la ciudad de Mérida, Yucatán. Su letra es de autoría de Miguel Nogués,⁵⁹ aunque Luis Pérez Sabido le adjudica letra y música a “Chan Cil”.⁶⁰ El compositor escribió esta pieza expresamente para la tiple cubana Amadita Morales, quien “la interpretó en el Peón Contreras ataviada con terno (el traje de gala de la mestiza yucateca)”.⁶¹

En ese mismo año se editó la versión para voz y piano (con número de prensa 2) en la revista *La Gaceta Musical*, aunque en un principio fue compuesta como parte de una revista teatral.⁶² En la esquina inferior derecha de la página cinco, aparece la leyenda EDICIÓN A. COSGAYA, lo que indica que el editor de la reducción fue el compositor y director de orquesta yucateco Arturo Cosgaya. Además de figurar como editor, el nombre de este compositor aparece en los créditos de los apuntes de la última página. En esta misma página, se transcribe la letra de la pieza, mostrando en el título: LA MESTIZA/ GUARACHA YUCATECA/ (De la revista inédita titulada “Mérida al vuelo”)/ MÚSICA DE CHAN CIL. (Fig. 1).⁶³

Figura 1. “La Mestiza. Guaracha yucateca”, en *Gaceta Musical*.



59. Martín, “Canciones yucatecas”, 263.

60. Pérez Sabido, *Diccionario de la canción popular yucateca*, 205.

61. Martín, “Canciones yucatecas”, 263.

62. Ibid.

63. Mérida, Yucatán, Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster, Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, “La mestiza”, *La Gaceta Musical*, número de prensa 2. EDICIÓN A. COSGAYA, [s/n]. La partitura completa aparece en el anexo al final de éste trabajo.

Es importante señalar que falta la portada. Por lo tanto se omiten datos importantes: como el nombre del autor de la letra o la fecha de edición. Aunque de esta última se infiere que se trata de una edición cercana a su estreno en junio de 1895 en el teatro Peón Contreras, pues, como se señala en la misma partitura, se trata de una publicación de una pieza que formaba parte de una revista teatral inédita, y, al mismo tiempo, era común la publicación de la reducción para voz y piano de alguno de los temas del espectáculo para familiarizar al público.

Concretamente, esta guaracha presenta, durante todo el acompañamiento, el ritmo de habanera, así como la leyenda de “Tiempo de Habanera” como indicación para su interpretación (Fig. 2). Esto parece confirmar que el término genérico “guaracha” es determinado por la temática coloquial y cómica (generalmente para ser escenificada), y no por elementos musicales como patrones metrorrítmicos o cadencias armónicas particulares.

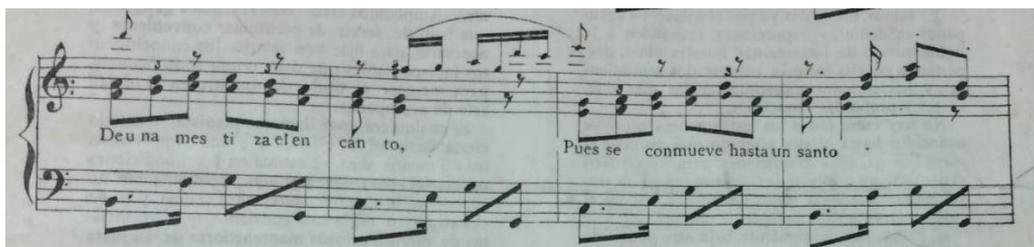
Figura 2. Indicación de “Tiempo de Habanera”, *ca.* 1895, p. 5.



Es interesante a su vez que se utilice el ritmo de habanera para esta guaracha escénica, pues como lo señala Víctor Sánchez, las habaneras fueron utilizadas en las zarzuelas y bufos como piezas para ser cantadas.⁶⁴ Otra característica importante de esta guaracha yucateca es el uso constante del tresillo de corchea en la melodía (Fig. 3).

64. Sánchez Sánchez, “La habanera”, 6.

Figura 3. “La mestiza”, ca. 1895, p. 7, compases 50-53.



Se puede apreciar el uso del tresillo de corchea en la melodía, en contraposición del ritmo de habanera en la mano izquierda del piano.

Este recurso se presenta de manera simultánea al acompañamiento binario de habanera, creando así una polirritmia usual en otras habaneras iberoamericanas. Un ejemplo es “La paloma” de Sebastián Yradier, la cual gozó de gran aceptación en el México decimonónico (Fig. 4).

Figura. 4. Sebastián Yradier: “La paloma”, ca. 1885, p. 4, compases: 39-41.⁶⁵



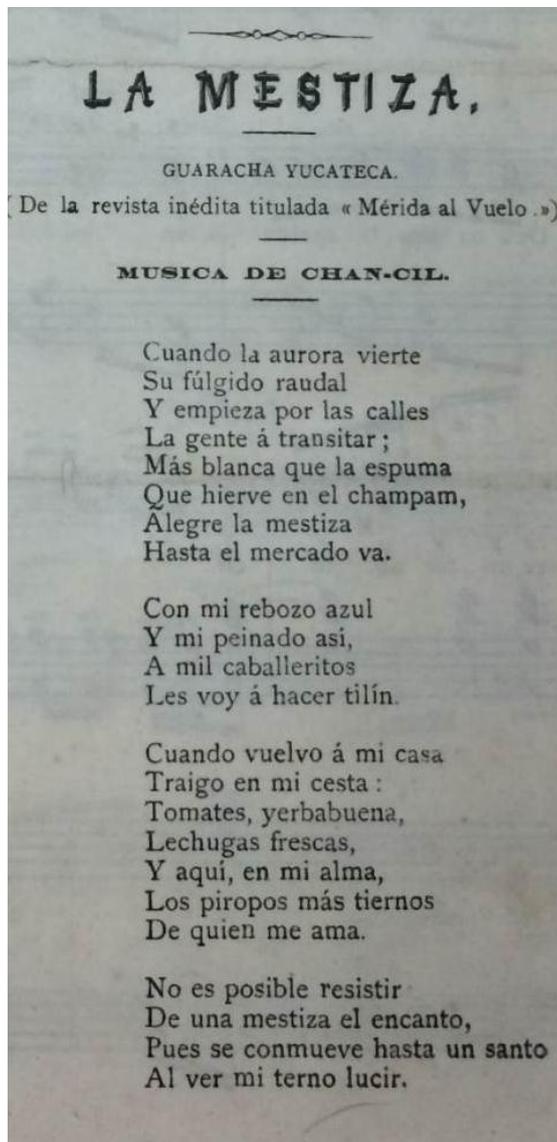
Formalmente, podemos entender a “La mestiza” de dos maneras: la lírica y la musical. En primer lugar, la letra está dividida en dos partes, que agrupan a su vez una octeta y una cuarteta respectivamente, o lo que es lo mismo: son dos secciones con una estrofa de ocho versos con un estribillo de cuatro (8+4) + (8+4) (Fig. 5). En ella, se presenta una escena popular, donde nuestro personaje principal es adjetivizado como una mujer “más blanca que la espuma”. Por lo tanto no es una mestiza “auténtica”,⁶⁶ sino que se trata de la construcción estereotípica promovida por las élites locales. Posteriormente, la mestiza, con gran coquetería, describe su vestuario, las viandas que compra en el mercado y las zalamerías de su amante. Finalmente el personaje se jacta de

65. Sebastián Yradier, “La paloma”, traducción al inglés de Harrison Millard (1830-1895), editorial Boston: Ditson? (ca. 1885), Último acceso: 10 de enero de 2020. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/La_paloma_\(Yradier%2C_Sebasti%C3%A1n\)](https://imslp.org/wiki/La_paloma_(Yradier%2C_Sebasti%C3%A1n))

66. Entendiendo esto como la descendencia sincrética étnico-racial europeo-indígena americana.

que su coquetería y seducción hace que incluso un santo caiga en la tentación de su figura femenina, enmarcada en su terno yucateco.

Fig. 5. Letra de “La mestiza”, *ca.* 1895, p. 8.



Su forma musical es quizás un poco más compleja. Podríamos dividir esta guaracha en nueve compases de introducción a solo,⁶⁷ parte A y parte B. Coincidiendo con la división formal de la letra, cada una de ellas ocupa una octeta y una cuarteta respectivamente. Otra manera de organizar su estructura podría ser conforme a los centros tonales, lo que daría como resultado una forma tripartita, además de los nueve compases de introducción ya señalados:

67. El noveno compás puede ser entendido como una reafirmación de la tonalidad inicial y así justificar la asimetría de la introducción.

- A. Con centro tonal en do mayor y que correspondería a la primera octeta y a la primera cuarteta (primera estrofa y estribillo).
- B. Con centro tonal en fa mayor y corresponde con la segunda octeta (segunda estrofa). Esta sección es donde se presenta mayor número de cromatismos en la melodía.
- C. Regreso a la tonalidad inicial (do mayor); correspondiente a la segunda cuarteta (segundo estribillo). En esta sección final se utiliza el último verso “al ver mi terno lucir” como *coda*. En la palabra “lucir” el compositor coloca un calderón. En él, la cantante puede sostener la nota o adornar la melodía en la medida de sus posibilidades, lo que reafirma el uso histriónico de esta guaracha.

Conclusiones

La vida musical yucateca de finales del siglo XIX y comienzos del XX es por demás interesante. En ella, podemos ver cómo una poderosa oligarquía local, enriquecida por la fibra henequenera, fue capaz, en poco tiempo, de crear una tradición regional utilizando elementos culturales externos a su geografía y, a su vez, externos a México como país. En la música, vemos que una de las principales influencias extranjeras importadas con gran éxito a la península fue la cubana. En este sentido, los bufos cubanos y el teatro cómico-musical jugó un papel crucial, ya que fue el espacio donde los tópicos netamente heredados de la zarzuela y el teatro lírico español van a comenzar a compartir espacios con sus homólogos cubanos del siglo XIX (negros, mulatas, chinos, mexicanos, etc.). Justamente, a través de las expresiones artísticas populares, es que las sociedades van retroalimentando la percepción que tienen de sí mismas y, a su vez, estas expresiones pretenden ser un reflejo de estas dinámicas sociales creándose así, un círculo continuo entre creadores-arte-espectadores que ayuda a conformar una identidad popular. Esta nueva identidad popular “cubana” fue la que, a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, se importó a Yucatán con gran éxito. Las compañías zarzueleras y de bufos fueron, sin duda, unas de las principales responsables de dicha difusión; junto con las oleadas de migrantes y refugiados cubanos que huían de los horrores de la guerra o de la persecución que de ellos se hacía en la isla por sus ideas independentistas.

Poco a poco, la presentación de agrupaciones y géneros cubanos comenzaron a dar paso a la producción musical local. Ya no bastaba con la mera reproducción de las influencias musicales isleñas. Al contrario, era tiempo de que los autores locales comenzaran a utilizarlas para crear sus propios repertorios. Se desarrolló así una generación de músicos y poetas yucatecos, en su mayoría provenientes de los círculos urbanos acomodados de la región o apoyados por estos, quienes utilizaron los géneros cubanos como el danzón, la guaracha o la habanera para componer su música. No obstante, existe un consenso en proponer a Cirilo Baqueiro “Chan Cil” como el compositor que logró destacar sobre los demás por el alcance y amplitud de su obra. Con esto no me refiero solamente a la cantidad de géneros que podemos encontrar en su producción musical, sino que, en la obra de Cirilo Baqueiro vemos el reflejo de los gustos y preferencias artísticas de los yucatecos de prácticamente todas las clases sociales del periodo de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Este nuevo repertorio yucateco ayudará de manera importante a la configuración de la nueva identidad local promovida por sus elites económicas. Lo extranjero tiene preponderancia pero debe ser asimilado a la realidad yucateca. Por otro lado, una nueva identidad regional homogénea empieza a ser más que necesaria para los sectores acomodados. Estas preocupaciones de la oligarquía peninsular están fundamentadas en la gran división social que vivía la región después de salir del conflicto de la “Guerra de Castas”, donde se enfrentaron en una guerra racial de exterminio “blancos” e “indios mayas”. Por lo tanto, se debía crear un tópico que ayudara a establecer un nuevo *status quo* en la región.

En este sentido, la noción de lo mestizo como una unión racial y cultural de ambos polos fue la solución encontrada por las élites locales. El estereotipo regional de la mestiza yucateca, vestida en un elegante terno, se convertirá en la identidad y la nueva tradición local. Justamente este estereotipo es el que encontramos representado en la guaracha “La mestiza” de Cirilo Baqueiro, quien utiliza influencias musicales de origen cubano (una guaracha en ritmo de habanera) para darle vida.

A partir de las primeras décadas del siglo XX y con el estallido de la revolución mexicana, los cambios de paradigmas de identidad local se modificaron. Lo indígena cobró preponderancia y la imagen de la mestiza, como elemento coyuntural de la identidad yucateca, se estableció definitivamente (como lo deja ver la consolidación local del género musical de la “Evocación maya”, por ejemplo). Curiosamente lo mismo sucede con las influencias musicales extranjeras, las cuales, para las primeras décadas

del siglo XX ya no serán sólo cubanas, sino colombianas también; y para la década de 1920 se configurará definitivamente lo que Álvaro Vega considera el mayor aporte musical de la península a la historia musical de México: “La trova yucateca”, cimentada en lo que para mí serían sus tres pilares fundamentales: el bambuco yucateco, la clave yucateca y el bolero yucateco.

Bibliografía

- Almazán Orihuela, Joel. “Diversidad e identidad en la danza mexicana para piano del Porfiriato”. En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, 200-208. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010.
- Carpentier, Alejo. *Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. Obras completas tomo XII. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1987.
- Cervera, Juan José. “La Mérida de Chan Cil”. En *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín, 83-96. Mérida, Yucatán: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, 2007.
- De León, Carmela. *Sindo Garay: Memorias de un trovador*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990.
- Eli Rodríguez, Victoria. “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos”. En *La música en Hispanoamérica, Siglo XIX, Vol. 6*, ed. Consuelo Carredano Fernández y Victoria Eli Rodríguez, 71-124. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Figueroa, Rafael. “Rumberos y jarochos”. En *La Habana-Veracruz, Veracruz- La Habana. Las dos orillas*, coord. Bernardo García Díaz y Sergio Guevara Vilaboy, 383-399. México: Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, 2010.
- Flores y Escalante, Jesús. *Historia Documental y Gráfica del Danzón en México: Salón México*. Ciudad de México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A. C., 1993.
- Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas. “Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato”. En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, 243-251. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010.
- García Marañón, Francisco. “México: de la Danza a la Canción”. En *El Bolero, Clave del corazón*, dir. Federico Krafft Vera, 55-100. Ciudad de México: Fundación Alejo Peralta y Díaz Ceballos, IBP, 2004.
- García Díaz, Bernardo. “El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana”. En *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, coord. Freddy Ávila, Ricardo Pérez y Christian Rinaudo, 247-267. México: CIESAS-IRD-ANR-Universidad de Cartagena-Colegio de Michoacán, 2011.

- González, Reynaldo. *Contradanzas y latigazos*. La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas, 2012.
- Hobsbawm, Erich. “La invención de tradiciones”. En *La invención de la tradición*, coord. Erich Hobsbawm y Terence Ranger, 7-21. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.
- Leymarie, Isabelle. *CUBAN FIRE. La música cubana y sus estilos*. Madrid: Akal, 2005.
- Martín, Enrique. “Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición musical en Mérida durante el porfiriato”. *Heterofonía, revista de investigación musical*, Vol. 127 (julio-diciembre de 2002): 57-75.
- . “Un fúlgido raudal. Chan Cil en la aurora de la canción yucateca”. En *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín, 27-47. Ciudad de México: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, 2007.
- . “Canciones yucatecas durante el Porfiriato.” En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, 258-264. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010.
- Martínez Rodríguez, Raúl. *Para el alma divertir*. La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas, 2004.
- Martínez Peniche, Roger A. *La magia de la canción yucateca. Noventa años de historia: 1890-1980*. Ciudad de México: CONACULTA, 2014.
- Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos*. Ciudad de México: CIESAS, publicaciones de la Casa Chata, 2007.
- Pérez Sabido, Luis. *Diccionario de la canción popular yucateca*. Mérida, Yucatán: Gobierno del Estado de Yucatán-Instituto de Cultura de Yucatán-ESAY-Yucatán-CONACULTA, 2010.
- Quijano Axle, Mario. “La zarzuela y otros juguetes musicales para escena en Yucatán (1850-1940)”. En *Discanto. Ensayos de investigación musical*, ed. Ricardo Miranda y Luisa Vilar-Payá, 119-125. Xalapa: Editorial UV, 2005.
- Reyes, Guadalupe. *Carnaval en Mérida. Fiesta, espectáculo y ritual*. Ciudad de México-Mérida: CONACULTA-INAH-UAY, 2003.
- Roy, Maya. *Músicas Cubanas*, trad. Iciar Alonso Araguas. Madrid: Akal, 2003.
- Sánchez Sánchez, Víctor. “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 3, N° 1 (octubre-marzo de 2005): 4-26.
- Vega, Álvaro (coord.) y Enrique Marín (ed.). *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*. Mérida, Yucatán: Escuela Superior de Artes de

Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, 2007.

———. “La canción en Yucatán a principios del siglo XX”. En *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín, 49-68. Mérida, Yucatán: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, 2007.

———. “Danzas y danzones de la familia Cuevas”. En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, 252-257. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010.

Páginas Web

Yradier, Sebastián. “La paloma”, traducción al inglés de Harrison Millard (1830-1895), editorial Boston: Ditson? (ca. 1885). Último acceso: 10 de enero de 2020.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/La_paloma_\(Yradier%2C_Sebasti%C3%A1n\)](https://imslp.org/wiki/La_paloma_(Yradier%2C_Sebasti%C3%A1n))

Fuentes de archivo

Mérida, Yucatán, Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, “La mestiza”, *La Gaceta Musical*, número de prensa 2. EDICIÓN A. COSGAYA.

Anexo: “La mestiza”. Cirilo Baqueiro “Chan Cil” (ca. 1895).⁶⁸

The image shows a page of a musical score for a piano piece titled "LA MESTIZA." The subtitle is "GUARACHA YUCATECA." and the composer is "MUSICA DE CHAN CIL." The tempo is marked "Tiempo de Habanera." The score is in 2/4 time and begins with a piano (Piano) instruction. The music is written for piano with a treble and bass clef. The lyrics are in Spanish and appear below the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *P* (piano). The lyrics are: "Cuando la au ro ra vierte Su fúl gi do rau dal Y empieza por las calles La gente á tran si tar; Más blanca que la es pu ma Que hierve en el cham pam, P". The page number "5" is visible in the top right corner. At the bottom right, it says "EDICIÓN A. COSGAYA."

68. Mérida, Yucatán, Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster, Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, “La mestiza”, *La Gaceta Musical*, número de prensa 2. EDICIÓN A. COSGAYA.

6

A le gre la mes ti za Has ta el merca do va va.

Con mi re bo zo a zul Y mi pei na do a si, A

mil ca ba lle ri tos Les voy a hácer ti lin

Cuan do vuelvo á mi casa Traigo en mi ces ta

To ma tes, yerba buena Le chugas fres cas,

Ya qui en mi al ma Los pi ro pos mas tiernos De quien me

7

ma. ma. No es po si ble re sis tir

Deu na mes ti za el en can to, Pues se conmueve hasta un santo

Al ver mi terno lu cir. No es po si ble re sis tir

Deu na mes ti za el en can to, Pues se con mueve hasta un san to al

ver mi ter no lu cir. mi ter no lu cir al ver mi

ter no lu cir

FIN.

APUNTES

SOBRE EL ARTE DE ACOMPAÑAR AL PIANO.

EN la música, entre todas las bellas artes, es la que comprende más variados y diversos ramos, los cuales ya por sí solos ó ya agrupados en distintas proporciones, responden á la noble misión de impresionar nuestra alma, despertando en ella los más encontrados sentimientos, y haciéndonos experimentar las más diferentes y profundas emociones.

No hay entre todos los instrumentos músicos conocidos hasta el día, ninguno que aventaje al piano en grandes condiciones para suplir fácil y convenientemente á la *orgue*, en el acompañamiento de toda clase de música, así vocal como instrumental, llamada de *concerto*.

El piano, por consiguiente, bajo este punto de vista considerado, tiene una gran importancia y merece una muy señalada preferencia de cuantas personas se interesan por la propagación y por los adelantos del *divino arte*.

Pero inútil sería, y áun perjudicial á veces, tener un buen piano para acompañar á la voz humana, ó á un instrumento músico cualquiera, si sus teclas sonoras no fuesen movidas por hábiles manos, impulsadas, guiadas y sostenidas por un acertado estudio, una inteligente práctica y un delicado sentimiento artístico.

En estas tres esenciales cualidades se resumen las muchas é importantes que deben adornar á un *pianista*, para que pueda con tanta verdad como justicia ser calificado de *maestro* en el difícil arte de acompañar.

El por sí solo constituye uno de los principales ramos que abrazan y forman el arte musical en general, y á su exámen y consideración concreta y determinadamente, se dirigen estos lijeros apuntes que sometemos al imparcial juicio del lector benévolo.

Lo que comunmente se entiende hoy entre nosotros por un *acompañante*, no es otra cosa, por lo general, que un mediano pianista que conoce un tanto el mecanismo de dicho instrumento, y que tiene más ó ménos facilidad para leer á primera vista, ó bien después de un ligero ensayo, las piezas musicales que se le presentan.

En prueba de ello, observaremos, que, cuando se trata de organizar algún concierto ó sesión musical, nadie se preocupa de la persona que ha de acompañar al piano; así es que, cualquier pianista, tenga ó no las dotes necesarias para desempeñar bien tan difícil cargo, hallándose presente, es al punto elegido como maestro director de la fiesta. A sus manos se entregan con la mayor confianza instrumentistas y cantantes, sin ocurrirseles siquiera que podrán hallar, en vez de una necesaria protección y una defensa legítima, una enemistad implacable, y un verdadero suplicio en que se pierdan y perezcan las más brillantes facultades y los más bellos efectos. Este deplorable error, del que desgraciadamente participan artistas y aficionados en general, es causa, entre otros males, de la poca consideración que, así en los conciertos públicos como en los salones particulares, tienen y se les dispensan á los maestros acompañantes.

No son ciertamente muchos los que se consagran al estudio de esta rara especialidad del arte, tan apreciada y recompensada en general por los verdaderos *dilettanti*, y su limitado número no aumentará seguramente, en tanto una mayor ilustración en los artistas, y una estimación más señalada hácia los acompañantes, en el público, no les haga concebir fundadas esperanzas de un lejano, próspero y halagüeño porvenir. Ampliemos estas observaciones generales, que han de servir de preliminar conveniente y necesario, para fijar con acierto los conocimientos indispensables que debe reunir todo pianista, para merecer el título de maestro en el difícil arte de acompañar.

Si cualquiera, por llamarse pianista, teniendo cierta facilidad de ejecución y una comprensión más ó ménos viva, se estima en las condiciones necesarias para ser un buen acompañante, no sucedería lo que frecuentemente vemos, y es en el extranjero regla casi constante, que los artistas de mérito, celosos mantenedores de su justa fama, siempre llevan consigo quien los acompañe (como parte integrante de su voz ó instrumento,) rechazando este concepto todo el que no goza de reputación en tan importante especialidad. Conocen perfectamente que al acompañante fian su triunfo ó derrota. Esta es una verdad que todos los que como nosotros haya frecuentado los conciertos y academias musicales, reconocen y proclaman como indudable.

Continuará.

LA MESTIZA.

GUARACHA YUCATECA.

(De la revista inédita titulada «Mérida al Vuelo.»)

MUSICA DE CHAN-CIL.

Cuando la aurora vierte
Su fúlgido raudal
Y empieza por las calles
La gente á transitar;
Más blanca que la espuma
Que hierve en el champam,
Álegre la mestiza
Hasta el mercado va.

Con mi rebozo azul
Y mi peinado así,
A mil caballeritos
Les voy á hacer tilín.

Cuando vuelvo á mi casa
Traigo en mi cesta:
Tomates, yerbabuena,
Lechugas frescas,
Y aquí, en mi alma,
Los piropos más tiernos
De quien me ama.

No es posible resistir
De una mestiza el encanto,
Pues se conmueve hasta un santo
Al ver mi terno lucir.