

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Alfonso Colorado

“Música, sonido, Revolución”

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Número 65, julio-septiembre de 2023, pp. 70-73.

ISSN: 01855727

Xalapa, Veracruz, México



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

Música, sonido, Revolución

Alfonso Colorado

A pesar de *El águila y la serpiente* (1928); a pesar de *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941), nombre de lo que fue una famosa canción; a pesar de *Fui soldado de levita de esos de caballería* (1967), huapango huasteco que no necesita presentación; a pesar de estos volúmenes y otros más, *Cartucho* (1931 y 1940) es el libro más musical de la Revolución mexicana y, probablemente, de toda la literatura mexicana del siglo xx.

Partiendo de que “casi no hay cuento o novela, relato o testimonio, carta o crónica de la Revolución en que no se cante” (Torres Sánchez 2008, 318), y de que el corrido siempre es mencionado en estudios de todo tipo sobre esa guerra civil, *Cartucho* ofrece, casi un siglo después de su aparición, innovaciones entre las cuales sobresale su perspectiva ante la música. Su mención continua, sistemática, variada en los 56 apartados de las tres partes del libro, muestra que no era un telón de fondo; ubicua y proteica cumplía diversas funciones que iban más allá del entretenimiento o la diversión; *la bola* la convirtió en algo todavía más importante.

Aquí la gente canta todo el tiempo, por gusto, trabajo, galanteo; para guerrear, recordar, celebrar, maldecir. El propio Cartucho canta y con él otros villistas, Elías, Kirilí, Agustín García, etc.; de José Díaz Bartolo incluso se menciona la canción *El desterrado*; más

Aquí la gente canta todo el tiempo, por gusto, trabajo, galanteo; para guerrear, recordar, celebrar, maldecir. El propio Cartucho canta y con él otros villistas, Elías, Kirilí, Agustín García, etc.; de José Díaz Bartolo incluso se menciona la canción *El desterrado*.

todavía, la narradora principal, la Mamá de la niña protagonista, también entona sus versos. Desfilan por estas páginas las 30-30, arma emblemática de los revolucionarios que dio nombre a un corrido; instrumentos entre los que sobresalen las trompetas; géneros y estilos musicales, incluyendo el marcial. Los propios músicos hablan: “los otros muchachos eran músicos, como yo” (Campobello 2000, 132). Lo detallado por Campobello coincide acuciosamente con numerosos testimonios sobre la importancia de la música en los campamentos villistas, como el multicitado de John Reed que describe la creación colectiva de un cantar que resumía los sucesos de batallas recientes; el de Emilio Carlo Cecchi, crítico literario italiano, que recogió a su paso por México en 1930 una tradición oral: “a la cabeza de la caballería Pancho Villa dirigía la música también; cuando alzaba una mano con tres dedos extendidos, todos entendían al vuelo

y atacaban el corrido de *Las tres pelonas*” (1985, 108). Cada bando cantaba sus corridos, que eran su sello de identidad –tal y como lo evocaba Anita Brenner en *El viento que barrió México* (1943)–, pero a veces se daba otro proceso, descrito por Tim Turner, de *El Paso Herald*: si *La cucaracha* primero la cantaban los carrancistas, “ahora los villis-

tas se la han apropiado, le han ido agregando versos conforme avanza la campaña y la cantan en batallas” (Dorado Romo 2017, 200). Cantar en un momento así implica una visión radicalmente distinta de la música, practicada en medio de una situación límite, la cual cumple una función incluso en la antecámara de la muerte, es decir:

para muchos de ellos esa manera de morir, de morir por una causa y por un caudillo... era su única posesión, era literalmente lo único que tenían... Existen testimonios (y no de villistas sino de espías estadounidenses) que hablan de ese orgullo con el que los soldados villistas se posesionaban de su muerte (Aguilar Mora, 25-26, en Campobello 2000).

Más allá de los bandos el corrido era la música de la guerra y *Cartucho* es, ante todo, la crónica detallada de la muerte de decenas de personas, combatientes o no. Los



Música en un campamento insurrecto mexicano [1911]. Archivo de la Biblioteca del Congreso. Col. Bain News Service. <https://www.loc.gov/item/96500014/>.

ejemplos sobre cantos, canciones y batallas podrían multiplicarse pero hay algo más singular en el libro: su atención a la realidad acústica en general, a lo que Alain Corbin denominó “paisaje sonoro” en un libro señero (1994). La literatura ha documentado, analizado y escenificado elementos que la historiografía, por lo menos en México, ha tardado mucho en tomar en cuenta; para acercarse al pasado, tanto como los documentos o los vestigios, importan los sonidos porque “el movimiento revolucionario arroja a los caminos trenes con profusión nunca antes vista, las balas rezumban sin horario fijo, las campanas enloquecen en el momento menos esperado, la tierra tiembla al paso de los caballos y bajo el constante martilleo de la artillería”, señala Torres Sánchez (2008, 20), autor excepcionalmente atento a la dimensión sonante del pasado. Ningún libro refleja tan denodada y

obsesivamente aquel cambio como *Cartucho*, donde suena y resuena la guerra: la trompeta que detonaba la carga de caballería o infantería; las explosiones, con base en cuya gradación se tomaban instantáneas decisiones de vida o muerte; la importancia para los combatientes de tener buena voz, es decir, fuerte y audible; los gritos de los quemados, que un apesadumbrado ranchero no puede olvidar. En este contexto de guerra, insiste el libro, la música cumplía una función, era una fiesta y un ritual: “esta canción era la de todos, la cantaban juntando sus voces y haciendo una rueda, enlazaban sus brazos por los hombros” (Campobello 2000, 146).

Todos estos sonidos, efímeros y volátiles, dejaron una nítida huella en *Cartucho* y si en la Novela de la Revolución hay una clara preocupación por el habla y el acento, Campobello sube el listón y hace “estallar cualquier diferencia en-

tre habla y escritura con frases de una puntuación más pasional que racional” (Aguilar Mora, 35, en Campobello 2000). En realidad ambos móviles no se contraponen, se conjuntan para lograr una alta precisión en el registro fonético y musical.

Acaso donde más se nota en el libro la importancia de esta dimensión sonora es en el lugar que ocupa la voz de Villa: “metálica y desparramada. Sus gritos fuertes, claros, a veces parejos y vibrantes. Su voz se podía oír a gran distancia, sus pulmones parecían de acero” (Campobello 2000, 134). La voz del Centauro del Norte no está grabada, como la de Porfirio Díaz (Thomas Alva Edison envió un fonógrafo a registrarla en 1909), pero cuando en los numerosos corridos, grabados desde 1920 hasta ahora, se canta “¡Gritaba Francisco Villa!”, se describe el hecho y asimismo se da pie para que quien la escuche



Escenas durante y después de la batalla de Juárez, México: Insurrecto disparando en la esquina de la calle [1911]. Archivo de la Biblioteca del Congreso. Col. Bain News Service. <https://www.loc.gov/item/2017645080/>.

evoque aquella voz tan vívida en el recuerdo como intransferible en la realidad. Este santo y seña, el corrido y su mentado sonido, tiene otras dimensiones aparte de la musical, como la política y la militar: “La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería –así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa” (135).

Pero la voz de Villa no es la única presente en el volumen, que con puntualidad acusa que Villa era uno de los líderes, a menudo el máximo pero nunca el único, de un fenómeno colectivo; era (y es) representante y símbolo de una legión de rancheros, trabajadores y desempleados que se convirtió en “el ejército revolucionario más poderoso de la historia de América Latina” (Salmerón 2006, 11). Por eso el libro consigna muchos anónimos y poderosos gritos; desde su casa, Mamá escucha: “pasaron parvadas de villistas gritando ‘Viva Villa’. Otro largo rato, los enemigos entraban [...] iban gritando que muriera Villa y tirando balazos para el cielo” (Campobello 2000, 120-121). Estos balazos podrían sonar distinto de acuer-

do con el armamento portado por los bandos, y los civiles debían tomar en cuenta esto antes de actuar. Podemos imaginar a cientos, miles de civiles, en Chihuahua y en todo el país, escuchando en el interior de su casa con expectación los sonidos externos para decidir qué hacer. Cada asalto, cada toma y recuperación de la plaza, cada nuevo contingente que llegaba y se iba constituía una nueva prueba, que siempre podía ser la última.

La contienda tenía una dimensión sonora organizada, los acordes se usaban para transmitir mensajes. Por ello el día previo al ataque villista a Ciudad Juárez, el 7 de mayo de 1911, los comerciantes organizaron y pagaron un concierto para mostrar un aspecto de normalidad, “el sonido de los vales en la plaza principal era el sonido de la estabilidad política” (Dorado Romo 2017, 187). Este géneroailable, importado desde Europa, ya se había acriollado en diversas partes del orbe y por ello el repertorio tradicional de las bandas “en la época del cambio de siglo consistía principalmente en música europea mexicanizada” (194). Fue justa-

mente en este contexto melódico en el que la música que aspiraba a la distinción debía tener un toque europeo, donde irrumpió, con la violencia de la propia Revolución, un sonido que desde la tropa anónima escalaría hasta volverse hegemónico: el corrido. En la última parte del libro, “En el fuego”, aparecen cuatro corridos; el último, dedicado a la muerte de Martín López, lugarteniente de Villa, no constituye una transcripción, lo imita: “Paloma real de Durango, párate allá en Fortín, les dices a los carranzas, que aquí se queda Martín...” (Campobello 2000, 154). *Cartucho*: crónica sobre la exégesis del corrido, recopilación de algunos ejemplos, emulación y réplica del género. Vindicación.

Hacia 1906 Pío Baroja escribía “Elogio sentimental del acordeón”, sobre el canto de los marineros en algún puerto del Cantábrico:

Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida; algo que no es gallardo, ni aristocrático, ni antiguo; algo que no es extraordinario ni grande, sino pequeño y vulgar, como

los trabajos y los dolores cotidianos de la existencia.

¡Oh, la extraña poesía de las cosas vulgares!

Desde luego, el corrido no tiene nada de original, está en las antipodas del concepto (individual, estético, aspiracional) del arte o lo artístico y esto justamente le confiere su fuerza; si formal y estilísticamente proviene del romance español, su estirpe social y cultural es vasta y antigua: esos “trabajos y dolores cotidianos” y, en este caso, la crónica del derrumbe de un orden y el parto del nuevo.

El triunfo del corrido es palpable. En la época de los hechos narrados, la segunda década del siglo xx, aquel Norte no habría tenido apenas relación alguna con Veracruz, desde donde leo y escribo; un siglo después el villismo es aquí una fuerza viva, como lo es en todo el país; las fronteras de Durango y Chihuahua quedaron muy atrás... Fueron la Revolución y, sobre todo, el régimen posrevolucionario (entendido no solo como un gobierno sino como una forma de vida) los que lo articularon; fue su producción cultural, tanto o más que la unificación legal y política, lo que dotó al inmenso y desarticulado territorio federal de una memoria, un discurso y un legado común. El acervo musical villista triunfó, creando su propio canon e imponiéndose a fuerzas contrarias de corte civil y a, por lo menos, tres emanadas del Estado: el desconocimiento oficial (salvo durante el periodo cardenista) de Villa como prócer revolucionario; la folclorización de la Revolución por el cine, que trató de reducirla a lo pintoresco, y “el culto institucional a la epopeya, que es sinónimo del manejo convenenciero del pasado” (Monsiváis 2010, 55). Si en 1976 el Gobierno finalmente

reconoció a Villa fue para cobijarse en su legitimidad y empuje popular.

El ámbito sonoro retratado con minuciosidad en *Cartucho* explica el porqué del incontenible auge del corrido revolucionario, especialmente el villista, durante el siguiente siglo en la radio, los discos comerciales, el cine y, caso más importante para estos fines, en cantinas, plazas y mercados: no era (solo) nostalgia; era la evocación y el retrato de la guerra civil que trastocó a un país que debió reinventarse y en el cual irrumpió la cultura de esa plebada cuyos distintivos eran la fidelidad a su prócer ranchero y el amor a su propio género musical.

Cartucho pone en entredicho cosas dadas por hecho: la palabra escrita como el vehículo cultural central; repensar el canon literario mexicano, como señala Jorge Aguilar Mora, edificado sobre los Contemporáneos como paradigma de lo literario y la Novela de la Revolución como contingente y coyuntura; la reserva ante la literatura como fuente historiográfica, porque este libro de prosa experimental no pierde en ningún momento su carácter central: la autora “supo volver ficción robusta el testimonio disperso de la lucha revolucionaria en la Chihuahua villista de su adolescencia” (Beltrán Félix 2009, 91) (el subrayado es mío); los límites de la historia tradicional, ceñida al documento, dado que el corrido, este modesto y trágico género, “casi siempre ofrece un punto de vista sobre un hecho histórico que no registran los documentos impresos” (Torres Sánchez 2008, 293).

Cartucho o la apoteosis del sonido, la imagen y el movimiento: por algo Campobello fue bailarina y coreógrafa; por algo en el nuevo siglo digital la cantidad

de corridos que albergan las plataformas atestiguan que la mutación del género (nuevas voces, versiones, sonoridades) asegura la supervivencia, en un imaginario internacional, de aquello que comenzó entre una partida de bandid@s que devinieron en revolucionari@s. **LPyH**

REFERENCIAS

- Baroja, Pío. 1941. *Fantasías vascas*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Beltrán Félix, Geney. 2009. *El sueño no es un refugio sino un arma*. Ciudad de México: UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural.
- Campobello, Nellie. 2000. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Cecchi, Emilio Carlo. 1985. *México*. Traducción de Stella Mastrangelo, México. Ciudad de México: FCE.
- Corbin, Alain. 1994. *Les Cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. París: Albin Michel.
- Dorado Romo, David. 2017. *Historias desconocidas de la Revolución mexicana en El Paso y Ciudad Juárez, 1893-1923*, traducido por Claudia Canales. Ciudad de México: Era.
- Monsiváis, Carlos. 2010. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Salmerón, Pedro. 2006. *La División del Norte. Los hombres, las razones y la historia de un ejército del pueblo*. Ciudad de México: Planeta.
- Torres Sánchez, Rafael. 2008. *La bottega de la Revolución. Conflicto armado y creación artística*. Ciudad de México: Conaculta.

Alfonso Colorado es ensayista.